



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

SILENCIO Y MARGINALIDAD. UNA LECTURA METAFÍSICO-DRAMÁTICA DEL
LUGAR EN *RICARDO III. EL PRÍNCIPE CONTRAHECHO* DE JUAN RADRIGÁN

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica con
Mención en Literatura

Alumno:

Pablo Andrés López Cáceres

Profesor guía

Carolina Brncic Becker

SANTIAGO DE CHILE

2019

Agradecimientos

A mi familia, por apoyarme y creer en mí en tiempos tan difíciles. Sin su respaldo, no hubiera podido conducir este proceso académico sensatamente hasta su término.

A las amistades forjadas durante esta licenciatura. Aunque pocas, fueron indispensables para mi desarrollo en el breve –pero intenso– curso de estos últimos años. En este sentido, especialmente dirijo estas palabras a mi amigo (y hermano eterno) David Marín.

A la profesora Carolina Brncic, por inspirarme y guiar pacientemente mi etapa formativa.

A la dramaturga Flavia Radrigán, sin cuya generosidad no habría sido posible acceder a la pieza dramática que aquí abordaré.

Dedico este informe a la persona que alumbró mi trabajo desde la distancia y que me da la fuerza para continuar cuando mis perspectivas, de pronto, amenazan con derrumbarse. Para ti, Simón, estas líneas.

“Son espejismos las ciudades
no corren los trenes, nadie camina por la calles
y todo está en silencio”

Raúl Zurita, *Anteparaíso*

“Estamos señalados por la muerte, pero antes que nos reclame debemos vivir”

Antonio A. Hernández, *Chañarcillo*

“La comprensión, en suma, significa un atento e impremeditado enfrentamiento a la
realidad, un soportamiento de ésta, sea como fuere”

Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I.....	11
I.1 El lugar de la muerte: marginalidad y degradación.....	11
I.2 La relación entre el lenguaje y la muerte: la instancia del discurso.	16
I.3 La voz y el silencio: el problema de la dignidad.	18
CAPÍTULO II	21
II.1 Sobre el espacio: epílogo e hipertextualidad.....	21
II.2 La crisis del drama y la crisis del personaje: descomposición, recomposición.....	24
II.3 El personaje como figura: entre la silueta y el ejemplo	31
II.4 La fábula como errancia: metadrama y deixis	34
CAPÍTULO III.....	40
III. 1 Análisis de <i>Ricardo III. El príncipe contrahecho</i>	40
Personaje y figura.....	40
Discurso y voz.....	45
Espacio.....	51
CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFÍA.....	59

INTRODUCCIÓN

La escritura de Juan Radrigán representa uno de los valores más notables dentro de nuestra literatura nacional. Su producción es vastísima y compleja, llegando a explorar incluso en géneros tan importantes como la narrativa, la poesía y el ensayo. No obstante, es en la escritura dramática donde se manifiesta de modo más íntegro la plenitud de su genio, y es que ha sido ella la que lo ha llevado a convertirse en uno de los escritores chilenos más influyentes.

En la poética de Radrigán el elemento marginal aparece fuertemente signado por la cuestión espacial. En efecto, pues a lo largo de toda su obra es posible apreciar la recurrencia de aquella espacialidad otra marcada siempre por la precariedad; entiéndase, empero, esta otredad en el sentido radical de lo sucio, lo inmundo, lo feo y quebrado, junto con cierta sensación de deformidad e inacabamiento que se traspasa sutil pero definitivamente desde los objetos a los sujetos. Esta espacialidad, acaso por el contexto histórico, en los inicios de su escritura aparece fuertemente acentuada por una contingente cuestión de clase; véanse, para poner algunos ejemplos, los espacios en *El loco y la triste*, *Borrachos de luna*, *El toro por las astas*, *Hechos consumados*, *La contienda humana*: habitaciones de mala muerte, salones de prostíbulos, casuchas a punto de caerse, sitios baldíos a extramuros de la ciudad, cuartos abandonados, todos estos espacios como 'lugares otros' completamente ajenos a cualquier atisbo de bienestar moderno.

Ya en la época de postdictadura, el tratamiento espacial de sus obras comienza a adquirir un carácter acaso más heterogéneo y/o simbólico. Véanse, por ejemplo, los espacios en *Beckett y Godot*, *Amores de cantina*, *El príncipe desolado*, *Perra celestial*, *Parábola de los fantasmas borrachos*; espacialidades fuertemente cargadas de un valor simbólico, espacios poéticos o derechamente vacíos que ya no refieren tan directamente hacia una exclusión que se patentiza socioeconómicamente, sino que apuntan hacia una desviación más abierta, marginalidades acaso más profundas, más ontológicas, que por su carácter reclaman el ejercicio especular del comentario. En este sentido, no es casual que durante este tiempo comience a aparecer de modo más recurrente en su dramaturgia el recurso del monólogo. Esto también es posible advertirlo en sus 'reescrituras' canónicas, en donde los espacios cumplen siempre una función

discursiva determinante. Así es por ejemplo en *Medea mapuche*, *La tempestad* y en *Ricardo III. El príncipe contrahecho*.

Se advierte que este despojo en la escritura de Radrigán avanza intensamente desde lo ambiental-objetual hacia lo corporal y espiritual, llegando a su punto más alto en la manifestación de estas soledades crónicas, en la constatación de la imposible identificación con un otro, en donde la vida auténticamente vivida –aquí la utopía– pareciera que a estos personajes desde siempre se les escapa. Ya lo dicen María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña en *Los niveles de marginalidad en Radrigán*, cuando señalan: “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, sino que además masculla en su interior un universo propio difícil de traspasar” (15).

Es de acuerdo con esta comprensión de la soledad como el punto esencial del estatuto marginal, que Hurtado y Barrales subrayan una línea de interpretación que se expresa en la triada «marginalidad-muerte-dignidad». Para Hurtado, Radrigán escribe «una sola y gran obra» que tematiza la marginalidad con el propósito de interpelar sobre la imposibilidad de que en ella pueda materializarse la vida de un modo verdaderamente digno. Lo mismo señala Barrales cuando describe la actitud orgullosa de los personajes radriganianos que afirmarían su dignidad al rechazar dar concesiones o tratos reverenciales en favor de migajas o frente a la endeble posibilidad de apenas sobrevivir (*Hechos consumados: la tierna lucidez de todos los tiempos* 299).

De esta manera, el derecho a un 'lugar de residencia', al 'habitar' en el sentido acaso más heideggeriano del término, no es ya sólo un sitio material en donde reposar, sino más bien un modo en que se está (genuina y dignamente) en el mundo, pero que acá aparece como una posibilidad una y otra vez clausurada. Debido a esta cerrazón, postulamos que lo que este problema comunica es desde siempre en la escritura radriganiana una disyuntiva de carácter existencial, pues aquello a lo que Barrales refiere cuando señala que Radrigán “no osa victimizar a este obrero reduciéndolo a un mero instrumento del poder, sino que apela y le enrostra la existencia del criterio personal, de la libertad de acción y razón “(302), alude precisamente a una interpelación urgente que interroga íntimamente al marginal sobre si éste ha de darse por fin a la tarea de superar aquella apatía de la mera sobrevivencia.

En consecuencia, esta «vía de integridad» del marginado postulada por Hurtado, viene a ser presentada aquí como una «vía negativa» que es, pues, autoinmolación, autodestrucción. Bien dice Hurtado en *Los niveles de marginalidad* que en la obra de Radrigán “la utopía de la existencia es impracticable dentro de las reglas de la sociedad establecida” (20), por eso, en el prólogo de *Antología*, ella misma señala que “la aniquilación y la muerte se desencadena sobre sus personajes [...] que se inmolan sacrificialmente en defensa de una dignidad intransable” (28). Es, pues, en este mismo sentido que Barrales subraya: “Radrigán entiende la muerte como el objetivo final de la existencia y cuyo proceso no es más que el crecimiento hasta alcanzarla, para dar la talla de la muerte (301). En consonancia, la línea de lectura de esta presentación defiende que la reflexión última que Juan Radrigán hace sobre el sujeto marginal es ya siempre una reflexión cuyo trasfondo ontológico se manifiesta mediante la paradoja muerte/vida como expresión única de una dignidad auténticamente vivida y que sólo es capaz de materializarse en la historia a través de la determinación de esta paradoja.

Ahora bien, para comunicar este mensaje el dramaturgo chileno desde el principio ha recurrido a procedimientos dramáticos propios del teatro moderno y vanguardista europeo, y aquello se explica en gran parte gracias a la herencia recibida de las exploraciones e investigaciones dramático-teatrales emprendidas años antes por los teatros universitarios nacionales y legadas luego –en el contexto de la dictadura– a las compañías independientes. Sobre tales innovaciones Agustín Letelier consigna en una crítica teatral sobre *Borrachos de luna*:

Porque el teatro de Radrigán sigue siendo poco teatro. Hay poesía, monólogos, historias intercaladas, conversaciones que casi no integran una acción central, muchas observaciones y frases que se captan mejor al leerlas que en la apretada exposición teatral. Un teatro muy poco teatro, pero de pronto... un gran golpe al alma y lo dramático se viene encima. (13).

Ciertamente estas formas 'poco teatrales' entroncan perfectamente con las exploraciones dramáticas que en Europa vienen siendo teorizadas desde la así llamada «crisis del drama» que Peter Szondi postula y en la que más adelante se profundizará. Lo importante por ahora es comprender que el ejercicio de apropiación formal y estilístico llevado a cabo por Radrigán

introduce el contenido discursivo, tanto existencial como político, desplegado en la mencionada triada «marginalidad-muerte-dignidad».

De acuerdo con estas innovaciones y en el contexto del drama contemporáneo, en el presente trabajo proponemos que el 'silencio' en *Ricardo III. El príncipe contrahecho* (en adelante, *El Contrahecho*) opera como una función dramática, de carácter estructural, que instala el contenido de la muerte como un proceso de maduración hacia lo menor. Una maduración cuya aporía se despliega metadramáticamente mediante una doble articulación: como clausura y como acceso al personaje y al drama. Efectivamente, pues lo que el silencio viene a designar en *El Contrahecho*, sintonizando con la crisis del drama reseñada por Szondi, refiere a la clausura de la noción hegeliana de la historia, entendida como progreso, que el drama absoluto concentrará en la noción de tiempo y modo. Así, la idea de *telos* –como principio ascendente de superación– entra en crisis, definiendo entonces el derrotero que afecta directamente a las composiciones dramáticas.

En cuanto a su elaboración, la escritura de *El Contrahecho* surge en el contexto del evento internacional «Shakespeare lives» que tuvo lugar en el año 2016. Dicha actividad celebraba el cuadringentésimo aniversario de la muerte del dramaturgo inglés, y, por intermedio del British Council en Chile, se le encomienda a Juan Radrigán la tarea de reversionar *Richard III*. Esta escritura se realiza originalmente para un montaje sonoro en el marco del evento «Bardo, un viaje sonoro por el mundo de Shakespeare», monólogo que se mantuvo en cartelera entre noviembre y diciembre del año 2016. Luego de la muerte de Radrigán a fines del mismo año, el GAM entrega el texto corregido por el autor a Rodrigo Pérez para que él, con la colaboración del actor Cristian Carvajal, lo llevase a escena durante el segundo semestre del año siguiente.

El Contrahecho mantiene un vínculo textual de carácter expreso con *The Life and Death of King Richard III* (1591), última pieza de una tetralogía dramática que aborda la historia de la monarquía inglesa desde la muerte de Enrique VI hasta la muerte de Ricardo III; y que la tradición ha atribuido –con no poca controversia debido a sus rasgos estructurales– al poeta y dramaturgo inglés William Shakespeare. En términos argumentales, la obra de Radrigán se presenta como un fragmento desgajado del continuum dramático propuesto en la obra de Shakespeare: tiempo estático, no movilizado hacia la consecución de ninguna acción. Lo que

el personaje desea, contrariamente a un avance, es retornar a Bosworth, mortal campo de batalla que mantuviera enfrentados a los condes de Gloster y Richmond.

La obra se sitúa inmediatamente después de la emblemática exclamación «¡mi reino por un caballo!» que, hacia el final del quinto acto de la obra shakespeariana, Ricardo III profiere al verse solo y acorralado. En Shakespeare, obra y personaje se construyen y potencian en virtud de una clara progresión dirigida hacia el desenlace. En la versión de Radrigán, en cambio, el curso de la acción es interrumpido por la inacción. Interrupción que una enorme y misteriosa puerta marca como límite intertextual.

En la soledad, el personaje se revela mediante el despliegue de una enunciación que vehiculiza también el espacio y los elementos que en este van apareciendo. A primera vista, parece comunicar épicamente la filiación mantenida con su original, pero a poco de discurrir fragmentariamente entre acontecimientos shakespearianos y argumentos de sustrato extraños a su fuente, la palabra, bajo la forma del monólogo, se revela excesiva, desprolija, estéril en su afán de comunicar. Hacia el final, una voz irrumpe intempestivamente para confesar a Ricardo III su ya acontecida muerte. Contrahechura inscrita como paratexto y revelada en la forma de su disolución: sin interior, sin tiempo, sin lugar y ahora sin voz. El personaje reducido a impotencia ahora es invocado por otra voz que reclama la aceptación de su muerte y su silencio.

De acuerdo con lo anterior, nuestro objetivo consiste en determinar el régimen mediante el cual el silencio interviene como mecanismo de 'deconstrucción' de personaje y drama, atendiendo a la tensión que la obra mantiene entre epílogo y discurso. Se sostiene que *El Contrahecho* conforma un lugar contemplativo en el que Ricardo III –de acuerdo con Gerard Genette en *Palimpsestos*– comenta sus antecedentes hipotextuales pero desde un después: carácter de epílogo cuya condición parece destinarlo a la exposición. En efecto, pues la obra toma a su hipotexto para introducir, por imitación, un gesto transpositivo.

No obstante, lo que preliminarmente parece una instancia reflexiva a poco andar comienza a horadarse. El hecho mismo de su condición epilodal supone una focalización que lo destraba de la secuencia intertextual, dejándolo como un fragmento desencajado. De esta manera, lo que acontece con el personaje, aun cuando retome acciones y motivos inscritos en su

hipotexto, no es sino la anulación de su sustancia ontológica a través del vaciamiento dramático que opera como contrapunto mediante su soledad y ensimismamiento.

Así pues, el personaje ya no ostenta un carácter fundante, sino el porte de un puro y simple material figurativo y resonador. Es en este sentido que ha de concurrir el personaje a su reducción esencial, que tanto J.P. Ryngaert como J.P. Sarrazac, junto con otros autores que en su debido momento serán abordados, formularán en términos de silueta, figuración y rítmica del lenguaje. En consecuencia, lo que aquí opera es la reducción del personaje como un ser de lenguaje que, articulado mediante el monólogo, cancela la instancia épica que la función epilogal parecía abrir. De esta suerte, el personaje a través de un monólogo retro/introspectivo traza un límite en cuya frontera su ocaso y (re)aparición acontecen por el progresivo resquebrajamiento de su identidad discursiva: voz resonante que se pierde en el horizonte abierto del silencio bajo una forma lírica y negativa de acceso a la diferencia.

En definitiva, la hipótesis que guía esta presentación postula que *El contrahecho*, en vista de su relación intertextual, funciona como un epílogo alógrafo que, como un paisaje liminal, actúa como lugar de enunciación y estancamiento en donde los presupuestos operacionales del «drama absoluto» resultan subvertidos. Ricardo III, reducido a su condición esencial, nos es dado como un ser de lenguaje cuyo flujo clausura la posibilidad de acceder a lo real a través de la palabra. El comentario conspira contra sí mismo porque el discurso desvía su curso argumental, proceso en donde el silencio deconstruye el espacio de elucidación y vehiculiza la raigambre lírica mediante la cual obra y personaje nos son dados por la modulación entre el ocaso del lenguaje y la plétora del silencio.

CAPÍTULO I

I.1 El lugar de la muerte: marginalidad y degradación

La crítica fundamentalmente suele caracterizar el trabajo de Radrigán –aun cuando mantenga un correlato existencial– a partir del tema de la marginalidad social; siendo el abandono, el olvido, el sin sentido, la culpa, el desamor, la soledad, la muerte, algunos ejemplos de los motivos que más recurrentemente aparecen en su escritura. Por esta razón, el talante nihilista que impregna sus obras a menudo es comparado con la poética de Samuel Beckett, así como su temática social asociada por lo general con aquella emprendida inicialmente por Antonio Acevedo Hernández. A este respecto, Rodrigo Cánovas en *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria* ya señala:

El teatro de Radrigán habla de los marginados sociales de esta tierra. Por la selección de sus personajes (subproletarios, vagos, prostitutas) y su atmósfera existencial (se habla del destino trágico del hombre, de su desesperanza) este teatro ha sido comparado con las dramaturgias de Samuel Beckett y Arthur Miller y, en el plano nacional, con el teatro que reflexiona sobre la marginalidad (por ejemplo, el teatro de Miguel Acevedo Hernández e Isidora Aguirre) (118).

El contexto en el que nace la escritura de Radrigán es, pues, el de la dictadura cívico-militar¹, régimen que en el ámbito de la cultura buscaba desbaratar la comunión ya conseguida entre la esfera de lo político y el teatro, para ese entonces ya institucionalizado. En efecto, pues una de las primeras acciones que emprende la dictadura consiste en la intervención de las universidades, ejes centrales que en su seno articulaban las inquietudes sociales y artísticas previas al golpe².

¹ El 24 de marzo de 1979 es el estreno de su primera obra dramática: *Testimonio de las muertes de Sabina*. Ya el 26 de septiembre de 1981 monta con su Compañía de Teatro Popular El Telón la obra *Hechos consumados*.

² Fundamentalmente entre el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile

Si lo que perseguía el régimen era clausurar todo vínculo con el pasado que pudiera permitir una mejor y más crítica comprensión del presente, es natural que haya decidido atacar e interrumpir el desarrollo habitual del arte teatral en todos los medios. En este sentido, es importante recordar el alcance del legado estético y crítico que la profesionalización del teatro donó a los nuevos 'teatros de grupo', aquellas compañías que ya habían comenzado, algunos años antes del golpe, a articularse comunitariamente por fuera de la universidad.

Así, el legado del teatro universitario, por una parte, permitió avanzar definitivamente hacia un desarrollo disciplinar mucho más rico y complejo que lo que hasta ese entonces había representado la teatralidad zarzuelista, propia de las compañías españolas, masivamente difundidas a principios de siglo. Por la otra, permitió la rápida asimilación de las nuevas modalidades dramático-teatrales, propias del modernismo y de las vanguardias europeas, basadas fundamentalmente en la técnica escénica y con un fuerte acento interdisciplinar. Todo ello actuando como marco para esa búsqueda por lo nacional ya emprendida por las escrituras fundacionales del teatro de las primeras décadas³.

Al tiempo que se debilita en época de la dictadura la influencia directa del teatro universitario, crece el fenómeno de los 'teatros de circuitos' que organizan su quehacer exploratorio en torno al hallazgo de nuevos lenguajes y nuevas formas de comunicar, capaces de sobrevivir a la censura del régimen. Esto ya lo consigna María de la Luz Hurtado en *Antología: un siglo de dramaturgia chilena* cuando señala:

El teatro independiente, por su parte, fue sin duda el que conquistó mayores espacios expresivos, al ser allí la tutela gubernamental más indirecta y aleatoria [...]. Todos los anteriores se fundamentan en, y continúan, la base formativa del periodo anterior: la de los teatros universitarios...” (20).

Son, pues, estos grupos independientes, herederos como vimos de los teatros universitarios, el medio en el cual es preciso situar el origen de la obra dramática de Radrigán. Como bien dice Hurtado, en esta época escribir y montar, en el marco de estas verdaderas comunidades

³ Entiéndase por fundacional a *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, *Pueblecito* de Armando Moock y *La viuda de Apablaza* de German Luco Cruchaga.

teatrales, se torna una 'gesta heroica' que potencia a los grupos en lo psíquico, emotivo e ideológico, fortaleciendo y dándole así sentido a su condición de creadores (23).

De esta manera, son las funciones sociales de denunciar, rescatar idearios, discutir políticamente y recomponer el tejido social, las que recaen sobre los colectivos y fundamentan sus búsquedas creativas (24). En este contexto, lo que hace la escritura de Radrigán es dar continuidad a lo que ya habían venido desarrollando las dramaturgias nacionales de la década del sesenta, vale decir, por un lado, recuperar lo más precioso del teatro social de los años veinte, y, por otro, actualizar los lenguajes mediante la apropiación de nuevas corrientes y sensibilidades del teatro europeo.

No obstante, y siguiendo las reflexiones de Hurtado y Piña, el despojamiento generalizado que sufre el sujeto dramático radriganiano aparece determinado por dos tipos de condición: la marginalidad, en el sentido más social, y la degradación, en el sentido existencial (9). Aquí se interpreta que la condensación de esta doble articulación de la alteridad es lo que representa el gesto de un ir más allá de aquello que ya habían problematizado los autores de la década del sesenta. Si ellos, por su parte, se esfuerzan en acentuar el carácter dialéctico a través del enfrentamiento activo entre protagonistas y antagonistas —expresando, con ello, su fe en el paradigma histórico a la usanza de una posible síntesis y superación hegeliana—; con Radrigán, en cambio, lo que acontece es la clausura de esta esperanzadora resolución.

He aquí, entonces, la manera en que se manifiesta el contenido de la muerte, puesto que lo que la escritura de Radrigán plantea refiere, en último término, a una pregunta por el lugar preciso de la negatividad. En otras palabras, que desde siempre el problema de su escritura presupone un retrotraerse en la negación en vistas de que la síntesis —la resolución— permanece continuamente suspendida. Ya desde sus primeras obras es posible observar la evanescencia de la fuerza antagonista. En sus piezas, la oposición opresiva aparece diseminada por todos lados pero nunca vectorizada cabalmente en una figura dramática a la cual enfrentar. Así, el sujeto marginal se ve provocado por una fuerza invisible y hostil impresa en todos los espacios, dinámicas y elementos circundantes, lo que redundará en una suerte de enfrentamiento consigo mismo que lo coloca a cada momento frente a una disyuntiva trascendente: dejarse arrasar por la vida, resignándose a su brutalidad y

distrayéndose para evadirla; o bien, rebelarse a ella rechazando todas sus concesiones degradantes.

El posicionamiento frente a esta disyuntiva comporta entonces el lugar de la enunciación, el lugar desde el cual es posible hablar y atraer aquellas palabras capacitadas para dar cuenta de la difusa e inasequible verdad del hombre. ¿No es de ello que depende su acaecer en la historia? A este respecto, lo que hacemos en las siguientes páginas es recuperar la manera en que Giorgio Agamben, en *El lenguaje y la muerte*, aborda la relación que el *dasein* heideggeriano mantiene con la muerte, en diálogo con la conexión que sostiene el pensamiento de Hegel con el misterio eleusino. Lo que interesa destacar de ello, para efectos de esta investigación, es la identificación del nexo entre el lenguaje y la muerte partiendo desde su fundamento negativo original.

El sujeto dramático radrigiano toma una postura que rechaza radicalmente las degradantes configuraciones del mundo, lo que supone una distancia con respecto a él y, por lo tanto, un gesto introspectivo, una penetración interior que busca una manera que le permita al personaje realizar alternativamente la propia utopía. Según la perspectiva de Agamben, esta penetración es concebida como una búsqueda del fundamento, ya que esta penetración es vista como aquello que va al fondo, vale decir, como lo que desciende a lo más profundo. De acuerdo con el filósofo, para que el ser tenga lugar es preciso emprender este descenso al fundamento, pero a la vez esta profundidad, por su carácter oculto, representa también y desde siempre un no lugar. Por esta razón, añade Agamben “en cuanto que el ser tiene lugar en lo más profundo, esto es, en el no lugar del fundamento, el ser es lo infundado” (10).

Y ya que, por otro lado, dice además el filósofo que la nada es invariablemente una experiencia característica de la metafísica (8), en este trabajo sostenemos que el conflicto fundamental del hombre —es decir, aquello que atiende a su más profunda y velada existencia— en la escritura de Radrigán permanece planteado desde el principio como un problema primeramente metafísico. Ahora bien, ¿es realmente legítimo vincular estos planteamientos metafísicos con la marginalidad y degradación en la obra radrigiana? Es Hurtado quien responde a esta pregunta cuando señala que el cumplimiento de la utopía de la existencia en la obra de Radrigán resulta impracticable dentro de las reglas de la sociedad establecida (20). Es por esta razón que postulamos que el personaje marginal busca su

fundamento en lo más radicalmente profundo que viene a coincidir, pues, con ese lugar negativo agambeniano que Hurtado y Barrales designan con la muerte. Desde esta perspectiva, el motivo de la muerte que aquí se asume ha de remitir entonces a una problemática de carácter metafísico-política.

Y si, como indicamos en la introducción, la utopía de la existencia en la escritura de Radrigán responde a la noción de dignidad, en tanto que vivir y habitar genuinamente en el mundo, esta utopía desespera puesto que dentro de las reglas de la sociedad establecida deviene impotente, imposible. Es desde esta concepción impotente del fundamento que Agamben aborda el problema del lenguaje a partir de la relación entre el misterio eleusino y el pensamiento de Hegel. En este sentido, lo que hace Agamben es plantear en los términos de la dialéctica el problema del lenguaje como lugar negativo (28). Según la lectura del filósofo italiano, lo que “comunica”, a fin de cuentas, el silencio eleusino es la paradoja en la que habita desde siempre lo dicho, la proposición o certidumbre sensible (28). Desde su advenir a la conciencia, la certidumbre sensible se descubre como experiencia de lo más verdadero, pero en cuanto se expresa en el mensaje concurre como la cosa más abstracta y más pobre, porque lo que sabe decir sólo comunica un simple universal (30).

Así pues, intentar decir la certidumbre sensible viene a ser la experiencia de la imposibilidad de decir lo que queremos decir. Esta aporía del lenguaje a la que Agamben refiere, ilustra que la experiencia de la negatividad (aquello que al mostrar, oculta) es ya siempre lo inherente a todo querer decir: *ineffable fatum*. De esta suerte, si en esta investigación se postula que lo profundo –que en Radrigán remite a ese único espacio que permitiría el potencial despliegue de la dignidad– permanece continuamente vedado e ininteligible, su ocultamiento exhibe al mismo tiempo el imperativo de una búsqueda por el necesario establecimiento del propio lugar, de un *locus*.

Sin embargo, como se ha visto, no hay lugar en el ambiente dramático radrigiano para un vivir digno que se exprese de un modo genuino. Por esta razón, y de acuerdo con la lectura agambeniana de la que acá se hace mención, si no hay lugar en el mundo para el despliegue libre de la dignidad, este 'no lugar' emerge, entonces, como una determinante que a través del ejercicio de la negación se plantea disruptivamente frente a toda exterioridad violenta y degradante. De ahí que la muerte sea entonces el lugar negativo –el fundamento– de la utopía

radriganiana que atraviesa 'defundamentando' la presencia de sus personajes. Esta aporía es, en efecto, la que sintetiza Hurtado tan llanamente cuando señala “el camino de la integridad del marginado es su autodestrucción” (20).

I.2 La relación entre el lenguaje y la muerte: la instancia del discurso.

Como se ha visto, la respuesta al problema de la imposibilidad del libre despliegue de la dignidad, en la relación entre el lenguaje y la muerte en la poética de Radrigán, viene precedida por la negación como ejercicio de resistencia ante el acaecer indigno de lo real. Esta negación comporta el cerrarse a una vida que es pura muerte para abrirse, como resistencia, a una muerte vivificante. Proceso de inmolación en donde se descubre acaso la piedra más preciosa: la dignidad del marginal. En sintonía con lo planteado por Agamben, en este ejercicio de resistencia lo que se manifiesta son dos facultades inalienables que aparecen ya desde siempre atravesadas por la negatividad, a saber, la facultad del lenguaje y la facultad de la muerte (8).

En cuanto a la facultad del lenguaje, se trabaja aquí desde lo que María de la Luz Hurtado en “La tragedia popular en Juan Radrigán” plantea como el «lugar de la enunciación», cuestión que en este dramaturgo se manifiesta desde una urdimbre vinculada con los desterritorializados (15). En este sentido, el lugar que adopta la voz testimonial del personaje marginal da cuenta de la crisis esencial que afecta su percepción interior, la del mundo exterior y la de todas las cosas. En lo que concierne al plano experiencial de la muerte, Hurtado refiere a lo que ella llama el «detonante histórico cultural» que vendría a ser una dimensión que funciona como realidad extra-dramática que se pliega al drama y que lo fundamenta desde un plano telúrico, de ahí que ella llame a esta crisis subterránea “catástrofe telúrico-política” (18).

De esta manera, ambos elementos, tanto el «lugar de enunciación» como el «detonante histórico cultural», fundamentarían el carácter desgarrado de los personajes radriganianos. Personajes que no sólo representan al sujeto que vive deambulante en un ambiente marginal y vulnerable, sino al sujeto que en su ser mismo se concibe como deambulante, como si el

ambiente hostil y la espacialidad opresiva de la sociedad hubieran sido, a un tiempo, introyectadas por los personajes, para luego ser devueltos desde su interioridad a un afuera convulso (Hurtado 20).

Con todo, lo que aquí se postula es que aquel detonante histórico cultural, en cuanto origen experiencial, determina radicalmente la forma propia de los personajes y del lugar de enunciación desde el cual se manifiestan. Tal detonante histórico cultural como catástrofe telúrico-política que moldea el carácter nulificante de los personajes, en donde la posibilidad de integrarse a una atmósfera y ambiente altamente degradante resulta en ellos fuertemente impugnada.

En atención a lo anterior, sostenemos aquí que el discurso dramático transita aquí siempre acorralado por la negatividad, mientras que la 'instancia de la enunciación', en tanto que lugar negativo, resulta más importante que la configuración del discurso en sí mismo. ¿Es, entonces, la instancia de la enunciación una indicación que recupera y trae a la presencia lo esencial de la intención? En efecto, puesto que lo indeterminado que trae consigo la instancia del discurso viene a representar un gesto deíctico. De esta manera, la deixis que proviene del discurso revela su instancia originaria: el propio tener lugar del discurso mismo, su fundamento negativo (Agamben 51).

De acuerdo con Agamben, lo que hace la instancia del discurso al reposar en su fundamento negativo es pasar del significar al mostrar (50). De esta suerte, ya no es prioritario lo que comunica, sino que lo que muestra la deixis, aquello que en todo discurso permanece oculto, acallado. Así pues, tal como dice el filósofo “la deixis como indicación de la categoría a través de la cual el lenguaje hace referencia a su propio tener lugar” (46).

Por lo tanto, antes que designar objetos, lugares y/o figuras referidas a un contenido de la esfera de lo representable, lo que la deixis hace es precisamente indicar que el lenguaje, en tanto que manifestación de la humilde singularidad de la intención, tiene lugar. Así, el verdadero habitar no puede articularse ya como producto de una síntesis cuya resolución suponga la superación de un estado precedente. Por esta razón el modelo hegeliano del espíritu absoluto, actualizado en las dramaturgias nacionales de la década del sesenta, queda finalmente clausurado. Aquello que muestra el gesto deíctico es, por el contrario, la intención de permanecer –por resistencia– en la dignidad, que es siempre una referencia a ese utópico

'querer decir' en tanto que apertura a una espacialidad en la que la dignidad ha de desplegarse en su libertad más plena. Sin embargo, dice Agamben que tanto la enunciación como la instancia del discurso no pueden ser identificables en cuanto tales si no es a través de una voz que las profiera, de una fuerza indeterminada que las haga advenir al ámbito del discurso (100).

1.3 La voz y el silencio: el problema de la dignidad.

El sujeto dramático radrigiano tiene la pulsión de desplegarse mediante el fluir de las palabras, pero éstas, en tanto que meros constructos sígnicos, son incapaces de comunicar aquella contradictoria expectativa que proviene de una paradójica pulsión de muerte. Y en dicho caso, la voz primera, aquella originaria y que anida en lo más profundo, permanecería ignorada. En conformidad con Agamben, el discurso, más que comunicar, lo que hace es indicar una situación de enunciación desde la cual emerge la puesta en forma de un lugar negativo (46). Frente a la muerte, que en la poética de Radrigán –siguiendo a Hurtado– corresponde al cumplimiento de la utopía, la palabra deviene cadáver. Esta «palabra muerta» queda como una huella puesto que lo que el flujo de las palabras designa a fin de cuentas es como un *ethos* que, desarraigado, irremediablemente se sustrae o es quitado.

Así pues, lo que va al fondo y desaparece, que según Agamben corresponde a la voz originaria, es una silenciosa negatividad capaz de animar la voz humana en aquel espacio en el que el lenguaje articulado tiene lugar. La palabra, en conformidad con esta lectura, reclama por tanto desde el principio fundamentarse en el espacio indeterminado que el silencio sustenta. Y así como se ha interpretado que en las obras de Radrigán la dignidad reclama la muerte como su lugar, en *El Contrahecho* la voz de lo singular se dirige hacia el silencio como su fundamento más propio. Es con respecto a esto último que señala Agamben lo siguiente:

Experiencia ya no de un mero sonido y todavía no de un significado, este «pensamiento de la voz sola» abre al pensamiento una dimensión inaudita, que, indicando el puro tener lugar de una dimensión del lenguaje sin ningún acontecimiento determinado de

significado, se presenta como una especie de «categoría de las categorías» que subyace ya siempre en todo proferimiento verbal, y es, por lo tanto, singularmente cercana a la dimensión del significado del puro ser (64).

En consecuencia, planteamos que este «pensamiento de la voz sola» supone el retraimiento al puro ser mediante el ejercicio de una decisiva penetración en lo más hondo de toda voz. Esta dimensión inaudita, comporta entonces una condición negativa por cuanto se adentra hasta el fundamento. De esta suerte, la voz originaria es una que ya desde siempre penetra en el fondo y que allí se mantiene para que el lenguaje por contrapartida tenga lugar en la historia. En este sentido es que Agamben dice que lo que articula la voz humana en el lenguaje es una pura negatividad.

Entonces, la experiencia de la utopía, comprendida hurtadianamente como experiencia de la dignidad, tiene que ser aprehendida como un ejercicio del desocultar, la práctica del quitar como se quita la voz animal para que el silencio aparezca. De esta manera, lo que nos interesa acentuar en este trabajo es que el retornar al fundamento tiene que referir a un vaciar, un quitar para que lo profundo aparezca.

En la historia, si se quiere en la inteligibilidad de la memoria, hay desde siempre también un fundamento negativo que vuelve inesencial una aprehensión positiva de la experiencia histórica. A esto refiere Agamben en *La comunidad que viene* cuando alude, en el sentido propio de la negatividad, a la noción de «comunidad inesencial». En efecto, ya que lo que ésta comunica, a fin de cuentas, es la convergencia de todos los constituyentes en una misma espacialidad que no comporta una esencia, sino que, por el contrario, dispersión en la existencia. De ahí que la idea de «lo cual-sea» suponga una identidad común fundamentada negativamente, esto es, inaccesible, desde la que provendría una multiplicidad sin diferencia que viene a mostrar aquí también la más completa apertura:

El ser-cual está retomado no respecto de otra clase o respecto de la simple ausencia genérica de toda pertenencia, sino respecto de su ser-tal, respecto de la pertenencia misma. Así, el ser-tal que permanece constantemente escondido en la condición de pertenencia, y que en modo alguno es un predicado real, sale él mismo a la luz: la singularidad expuesta como tal es cual-se-quiera, esto es, amable (12).

En suma, lo que interesa subrayar es el camino que supone la experiencia de la negatividad que hasta aquí ha sido revisada y que se acopla con la manera radical en que la dignidad se expresa en la dramaturgia de Radrigán. En primer lugar, se considera el sitio paradójico en el que se sitúa el lugar de la muerte en tanto que fundamentación y defundamentación del acontecer más auténtico en un contexto de post catástrofe. En otras palabras, en el marco de una respuesta al despojo generalizado que viene de la hecatombe telúrico-política que se multiplica por diversos medios y que desencadena la búsqueda por materializar la propia utopía entendida como una irrevocable necesidad.

La materialización de esta utopía, no obstante, no puede darse en el plano de lo materialmente accesible, sino como una referencia al propio tener lugar, que funciona como la manifestación del compromiso más radical con un habitar genuina y dignamente en el mundo. Este compromiso refiere en todo momento a aquello que es fundamento, es decir, a lo que va al fondo en cuanto a lo decible y en cuanto a lo vivenciable. Esto es, al silencio y la muerte.

De esta suerte, en el presente trabajo planteamos que en el repliegue hacia el fundamento es posible arribar al despliegue de la dignidad que es, en todo caso, siempre silencio. He aquí que la muerte y el silencio convergen en su identificación fundamental con lo negativo, único medio a través de cual es posible el surgimiento de una voz profunda que atraviese originariamente la esencia de toda presencia, en todo momento “recordando al viviente como muerte” (Agamben 78).

CAPÍTULO II

II.1 Sobre el espacio: epílogo e hipertextualidad

¿De qué modo entonces habitar la tierra cuando sus condiciones no hacen ya posible fundar un mundo? El rechazo del hombre a su ambiente lo empuja hacia afuera, hacia la extensión, pero ¿puede acaso la vida ser fundamentada fuera del propio lugar? El personaje marginal de Radrigán interactúa con una realidad degradante que lo envuelve y que lo coloca frente a la muerte. Esta posición reclama una elección que lo pone de cara a un momento límite.

Afirmar o negar lo real como disyuntiva existencial y política y de la cual depende el despliegue de la utopía, esto es, de la intención, ha de manifestarse ya no mediante un dictar sino como un indicar. Desde la negación, la realidad aparece como muerte, y el sujeto, gracias a una distancia generada entre lo real y la intención, es capaz de escindirse de lo dado y fundamentarse (desde lo infundado) para desplegar su dignidad en la apertura de un espacio. Así, su decir no a la «catástrofe telúrico-política» como expresión de lo real supone penetrar en la apertura en la que el lenguaje mismo tiene lugar, aunque siempre bajo la tonalidad de una voz ignota que ante la realidad indica una suspensión.

De esta manera, la posibilidad de la utopía equivale a la expresión de un no lugar que sube a la superficie como autoconsciencia. La suspensión de las relaciones con la realidad coloca al sujeto frente a lo real y le permite despertar ante la muerte. Es a causa de ello que Hurtado dice que el marginado de Radrigán puede adoptar el camino de la autodestrucción como una vía afirmativa para configurar la propia historia, y es también en este sentido que la muerte remite aquí a una problemática metafísico-política. Ya lo dice Agamben en *Lo abierto* cuando señala: “Es porque el hombre adviene esencialmente en la apertura a una clausura que algo así como una polis y una política son posibles” (135)

Jean-Pierre Sarrazac en la introducción al *Léxico del drama moderno y contemporáneo* señala claramente que el elemento basal de las investigaciones sobre la poética del drama actual sigue siendo la *Teoría del drama moderno* que en 1954 publicara Peter Szondi. La

razón que explica el devenir formal y temático de la crisis del drama moderno, según apunta Sarrazac, se vincula directamente con las relaciones que establece el hombre con el mundo y la sociedad, y vendrían dadas a partir del signo de la separación (22). El hombre separado es, pues, arrojado a un espacio en el que ya no hay para él ni mundo ni humanidad en tanto que totalidad, de manera que la posibilidad de una síntesis mediante una relación interhumana en esta espacialidad que se abre se torna imposible.

En *Lógica del sentido*, Gilles Deleuze en su apéndice “Platón y el simulacro” señala que el esquema platónico tan solo aparece propiamente si nos remitimos al modelo de la división. A este respecto, dice que la finalidad de esta división consiste en aquello que denomina ‘seleccionar linajes’, cuestión que según el filósofo francés correspondería a la distinción entre lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico, el original y la copia, el modelo y el simulacro (256-8). Leslie Kane en *The Language of Silence* también se refiere a esta tensión divisora a propósito de los personajes y de la naturaleza del drama moderno, cuando señala: “closer scrutiny of the plays reveals that these characters stand outside; their non participation in the speech act symbolizes withdrawal from temporal, spatial or social reality” (19).

Retirada que es apertura a la clausura de lo real, y que por ella se hace posible la división. Pero Deleuze pone en cuestión la finalidad platónica de esta ruptura, puesto que ella no apuntaría tanto al desbaratamiento de lo inauténtico, sino que remitiría más bien a un desplazamiento entre el fundamento de dos imágenes: la copia y el simulacro. De entre las dos, la motivación platónica trataría de “asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros” (258).

Según Deleuze, la identidad superior —es decir, 'positiva'— de la idea es lo que funda la buena pretensión de las copias. En cambio, los simulacros operan según el modelo de la subversión negándole a la idea todo poder fundante (258). Es en este sentido que el autor recalca que lo propio de la inversión del platonismo que imprecara Nietzsche tiene que ver con el valor nulificante del simulacro. Negatividad que viene a mostrar una superación de la dicotomía esencia/apariencia, pues supone que no habría ya degradación con respecto a una esencia, sino defundamentación de toda idea que se reclame original.

A propósito de esta misma fuerza potencial de lo infundado es que Agamben, en *La comunidad que viene*, sostiene que lo que comunica aquella 'comunidad inesencial' es la

convergencia de todos los constituyentes en una misma espacialidad que no comporta una esencia, sino que, por el contrario, dispersión en la existencia (18). De ahí que la idea de lo 'cual-sea' suponga una identidad común fundamentada negativamente, esto es, inaccesible, desde la cual provendría una multiplicidad sin diferencia que representa aquí apertura, espacialidad.

Por lo tanto, siguiendo esta perspectiva de 'identidad negativa' o 'imagen sin semejanza' arriba tratada, *El Contrahecho* se plantea en términos de una relación de trascendencia textual efectiva pero cuyo resultado es modificador. Para abordar este fenómeno parto desde una batería conceptual que Gerard Genette elabora en su libro *Palimpsestos*, en donde el entrelazamiento textual es descrito como “la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Si bien este estatuto trascendente se despliega en cinco categorías: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, aquí trabajaremos fundamentalmente con la noción de hipertextualidad, definida como “toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario, sino por una operación transformadora” (15).

La adopción del concepto permite primeramente situar la obra radrigianiana como hipertexto de la shakespeariana, pero dicha operación asume una “forma indirecta” cuya categoría es la imitación. Según Genette, esta capacidad es definida como “un modelo de competencia genérica” que permite identificar en el enunciado una cierta manera que, en todo caso, no supone el conjunto de todos los rasgos de la cosa imitada. Asimismo, la imitación puede servir para designar cualquier rasgo característico susceptible de ser exportado a otro lenguaje, así como para formar, en el orden ideológico, el nombre de una doctrina o corriente de pensamiento (93).

Señala Genette que en la Edad Media tales prácticas imitativas reciben el nombre de “continuación”, y con respecto a ella advierte que tanto la continuación como la prolongación coinciden en su búsqueda por culminar un texto preliminar. La diferencia entre ambas radica en la autoría que cabe a cada una de ellas, resultando tradicionalmente alógrafa la continuación y autógrafa la prolongación (201). Igualmente, acentúa el carácter restrictivo que esta práctica supone, pues el hipotexto operaría como un *script* que vela por la unidad del conjunto. En este trabajo sostenemos que la obra analizada se presenta efectivamente

como culminación –epílogo– de su original, ajustándose a cierta cantidad de tópicos, caracteres y lugares que aparecen parcialmente impuestos por el hipotexto shakespeariano.

Sin embargo, igualmente se observa que la obra radriganiana no se agota en la mera continuación, pues su tratamiento desborda la fidelidad que esta categoría demanda. Se inscribe, más bien, en lo que Genette llama una “continuación infiel”, por cuanto desborda y modifica el tema para desviar su significación (216). En todo caso, aquí una infidelidad de carácter suplementaria, ya que aporta al desvío una interpretación libre, acaso abusiva. Así, como señala el teórico, “El hipotexto no es aquí más que un pretexto: el punto de partida de una extrapolación que se disfraza de interpolación” (250). Aseveración que nos permite situar esta obra como un “epílogo alógrafo” que opera como desviación –o más bien, simulacro– bajo la forma de la continuación.

La noción de epílogo introduce uno de los elementos que, según nuestra perspectiva, sustenta la obra desde la paradoja: el comentario. Genette dice que el epílogo tiene por función “la exposición de una situación estable posterior al desenlace” (256), noción expositiva del comentario que Sarrazac en el *Léxico* caracteriza como la voz antitética del drama, “voz no actuante que se desprende de la acción para comentarla” (54). Y si *El Contrahecho* funciona como un epílogo que toma a su hipotexto para introducir, por imitación, un comentario transpositivo, sostenemos que lo hace pues el comentario actúa como el procedimiento transformador de la obra en dos sentidos: primero, como destrucción del carácter absoluto del 'drama clásico' szondiano –régimen intersubjetivo objetivado en presente–, segundo, como expresión de la negatividad del lenguaje en donde la instancia de enunciación señala una crisis que recupera y trae a la presencia lo profundidad de la intención.

II.2 La crisis del drama y la crisis del personaje: descomposición, recomposición

Retirada, división y crisis que en la obra de Radrigán hemos de analizar desde una perspectiva que, tanto en lo formal como en lo epistemológico, cuestiona la tradición europea tal como

ha sido legada a través de referentes que provienen desde la antigüedad griega y que se extienden incluso hasta el siglo XVIII: todos autores que han contribuido a consolidar una normativa dramática que ha sido denominada 'aristotélico-hegeliana'⁴. Esto, como habíamos adelantado, tiene su punto de partida en la crítica iniciada por Szondi en *Teoría del drama moderno*, según la cual, la evolución histórica del drama no es concebible a partir de los parámetros normativos que consideraban a los distintos géneros como sistemáticos e intemporales (12).

Efectivamente, pues la tesis fundamental de Szondi sostiene la imposibilidad de separar forma y contenido a la hora de observar la evolución del drama. Esta síntesis que plantea el autor, influenciado por Hegel, lo que hace a fin de cuentas es dialectizar las relaciones y con ello convertir al género dramático en una compleja categoría histórica:

La concepción dialéctica que aporta Hegel acerca de la relación entre forma y contenido maduraría en dichos trabajos, p. ej., mediante la apreciación de la forma como la sedimentación del contenido. Esto es, como una metáfora que expresaba la solidez y la durabilidad de la forma y, a la vez, su origen en el ámbito del contenido o lo que es lo mismo, su capacidad de enunciación. Dicha vía permite desarrollar una semántica propiamente dicha, la de la forma, de modo que la dialéctica forma-contenido se manifestará como dialéctica entre enunciado formal y enunciado del contenido (14).

La diversidad formal que adoptara el drama en su devenir genérico ha de ser leída, según este enfoque, desde las contradicciones del presente histórico. De esta suerte, el sustrato de lo real –en tanto que dispositivo del contenido– es puesto en relación con la disposición formal que la tradición había asimilado de modo acrítico como un procedimiento normativo. Esto quiere decir que el momento presente no se comunica en abstracto sino al interior y mediante los procedimientos técnicos y formales de cada obra.

De esta constatación parte Szondi para decir que el drama moderno, en tanto que realidad artística y formal, surge en la época del Renacimiento y producto del proceso histórico-

⁴ De Aristóteles toma la importancia de la *dispositio* orgánica de la fábula con miras a su efecto, y con Hegel afina sus fundamentos filosóficos que hacen evolucionar el drama hacia una disposición basada en el movimiento dialéctico. La combinación de ambas supone la instalación de la preceptiva del régimen intersubjetivo.

cultural según el cual la episteme medieval es reemplazada por el humanismo (17). De ahí que diga que la primacía del diálogo interpersonal, en paralelo con el abandono de segmentos como el prólogo, coro y epílogo, suponga la evidencia palmaria de la sedimentación histórica en la forma (18). El drama clásico en su especificidad sería entonces consecuencia del devenir histórico y susceptible de ser fechado y descrito mediante una relación sintética entre forma y contenido.

De esta suerte, el 'drama clásico' viene a ser definido en primer lugar como un 'absoluto'. Szondi lo describe como «despojado de todo lo que le es ajeno». Helen Kuntz y David Lascot en el *Léxico* utilizan dicho adjetivo en “el sentido de un modelo heurístico esencial” que se cierra a todo lo que se encuentre fuera de la relación propiamente dramática, vale decir, dialógica, frontal, en presente y vectorizada en la asimilación del actor con su personaje (*Léxico del drama moderno* 82).

Szondi propone que el tiempo del drama clásico es por excelencia el presente, aunque no de naturaleza estática, sino que en constante transformación: “un presente tendido hacia el futuro” (21). Es en esta transformación que se había fundado la mimesis aristotélica: la 'gran acción' de los trágicos griegos que Joseph Danan en el *Léxico* describe como el tránsito que va desde una proyección que pasa por un medio para desembocar en el desenlace (38).

Ordenamiento que por su parecido a un ser vivo hacía bella a las obras trágicas, según Aristóteles. Metáfora del 'bello animal' que de acuerdo con Huntz sirve para caracterizar un 'modelo de completitud'. Extensión, orden y completitud que en la pieza de teatro deviene una entidad orgánica que encuentra en la progresión hacia la catástrofe “el lugar de una clausura de sentido” (49).

Por otra parte, Kuntz, Laurent Gaudé y Lascot dicen en el *Léxico* que la acción dramática, entendida como 'colisión', remite a las *Lecciones de estética* de Hegel, texto según el cual “el desarrollo de la fábula se da a través de las etapas de una lucha” (ctd. en Sarrazac 57). Desde tal perspectiva, la síntesis de lo objetivo-subjetivo en la relación interpersonal que caracteriza al drama clásico, ciertamente reclama esta comprensión colisionadora de la acción hegeliana mediante el predominio exclusivo de la figura agonística (58).

Es, pues, el movimiento dialéctico del *agon* lo que Szondi identifica como el fundamento del carácter absoluto del drama. Según esta norma, la no intervención de un narrador exterior – vale decir, épico– es el elemento que define al drama como despojado de todo cuanto sea ajeno al diálogo de los personajes. De esta suerte, lo que Sarrazac llama 'relación interpersonal' funciona como el sustento principal del ordenamiento dramático clásico (*Léxico del drama moderno* 74).

Señalamos más arriba que la tesis de Szondi sostiene la imposibilidad de separar la forma del contenido si lo que se quiere es comprender y describir objetivamente su evolución. A consecuencia de ello, en su análisis este autor constata la incompatibilidad que comienza a presentar el drama hacia fines del siglo XIX y principios del XX entre su forma y contenido. Tal contraste lleva a formular la tesis de que el contenido de estos dramas requería para su coherente proposición transgredir la forma 'absoluta' que por sus características no dejaba expresarse a estas nuevas sensibilidades, particularmente a los simbolistas.

De ahí entonces la perspectiva szondiana que ve luego en la vertiente épica brechtiana el camino para una superación total del carácter absoluto del drama. No obstante, en este trabajo partimos desde la aprehensión parcial que Kuntz y Lescot hacen de la teoría szondiana tomándola como un modelo 'heurístico esencial' que podría resultar útil para la comprensión crítica de la transformación del drama en su evolución hasta la contemporaneidad. Se rechaza, por lo tanto, el horizonte teleológico del drama que ve en el teatro épico su definitiva y necesaria resolución.

En la dramática actual, el presente, lo interpersonal, la acción y el desenlace han ido perdiendo su carácter normativo hasta estallar, revelando con ello un intento de adecuación expresiva con respecto a su contenido más latente. Pero como apuntara Sarrazac en su introducción al *Léxico*, la fractura de la forma dramática aristotélico-hegeliana de un conflicto interpersonal que se resuelve a través de una catástrofe no termina necesariamente en la clausura definitiva de las relaciones interpersonales –reducidas en este sentido a formas y contenidos burgueses que rápida y malamente se vinculan con lo viejo– para favorecer al advenimiento definitivo del teatro épico que, a su vez, pertenecería a lo nuevo.

Por el contrario, el concepto de crisis aquí tratado alude más bien a un estado crítico permanente y sin resolución, cuya pulsión se expresa al modo de un caleidoscopio de

distintos modos escriturales, a aquello que Céline Hersant y Catherine Naugrette en el *Léxico* denominan 'estatuto híbrido', acaso monstruoso, que caracteriza la rapsodización sarrazaciana del texto como un nuevo modo poético “que asocia y disocia a la vez lo épico y lo dramático” (192)⁵.

El contenido de lo que se expresa en este nuevo tejido textual, y que para efectos de este trabajo interesa profundizar, se vincula más estrechamente con aquello que aborda Leslie Kane en *The Language of Silence*. Esto se relaciona con una fuerza originaria y profunda que yace retirada u oculta tras un lenguaje articulado cuya función persigue organizar y controlar el caos de nuestra auténtica realidad fenoménica y psicológica (19). La interioridad del personaje como un espacio a explorar y que desplaza la relación intersubjetiva como epicentro del drama, es a lo que alude Kane y cuyo origen sitúa allá muy lejos en las tradiciones místicas y herméticas tales como el zen, el taoísmo, el misticismo y el hasidismo (21). Tales tradiciones concebirían los actos de habla como grilletes que mantendrían atado al hombre a una realidad discursiva que lo alejaría de la perfecta y más plena unificación con lo Uno (21). Kane, desde esta lectura, sostiene que la verdad última en la que creían los místicos y que se encuentra más allá de la frontera del lenguaje es la misma estructura inefable desde la que parten sus exploraciones los simbolistas franceses y después o en paralelo a ellos otros intelectuales y artistas decimonónicos:

It is ineffability –suggestive, ephemeral, hermetic– which the French symbolist, most of whom were mystics, adapted to artistic advantage in an orphic poetry signaling a retreat from the word and marking a principal division in the history of western literature. The clearly traceable pattern of the retreat from the word is, in a Steiner’s opinion, toward progressive untranslatability because of an unbridgeable chasm between scientific and psychological reality and poetic statement (21-22).

A partir de ahí, las dramaturgias de principios de siglo XX comienzan a dar cuenta de una alterada visión tanto de la naturaleza como de la función que el discurso y el silencio cumplen en el drama, razón por la que deja de buscarse a través de ellas la clarificación de una

⁵ Dice Sarrazac que, según el significado etimológico, *rhaptein* significa “coser”. La figura emblemática del rapsoda se asocia, entonces, con el “hilvanador de cantos”. Ahora bien, la pulsión rapsódica actúa en la forma dramática haciéndole salir de sí explorando en los modos narrativos, líricos, ensayísticos y otros, con el fin de emanciparse de su estatuto canónico.

experiencia fenoménica derivada de una acción interpersonal que pudiera expresarse como acaeciendo en la vida. En su lugar, se privilegia dramatizar la ininteligibilidad de la experiencia misma tras la ruptura de nuestra realidad sensible, que, en opinión de Kane, se manifiesta como “the invisible, the inexpressible, the unintelligible” (24).

La sensación de estancamiento que proviene de la clausura de la progresión dramática no sólo proviene de una falta de cohesión temporal o lingüística cuya expresión pudiera fijarse en una novedosa formalidad, sino también y fundamentalmente de una relación intransitiva que mantiene el personaje consigo mismo. Desbaratamiento de la relación interpersonal en donde los personajes, en consonancia con lo que señalara Sarrazac en el *Léxico*, se nos presentan de aquí en más en un estado de cronificada y estática soledad (78).

Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* coincide con Szondi en lo que respecta a la comprensión historiográfica del fenómeno dramático; pues lo que Abirached considera mudable coincide con aquella 'forma' que el teórico alemán sometía al devenir epocal que habría de alimentar telúricamente el contenido del drama. En opinión de Abirached, la caída de la mimesis burguesa –que en Szondi resulta lo propio del drama absoluto– produce aquí el surgimiento de un nuevo tipo de personaje que responde precisamente a la subversión de los fundamentos antropológicos que caracterizaban a la civilización burguesa (329).

De esta suerte, la pérdida de aquellos fundamentos civilizatorios conduce, tras la segunda guerra mundial, a un vaciamiento de la subjetividad que antaño solía expresarse de un modo afirmativo a través del arte. Siguiendo a Abirached, la antigua noción de mimesis fundada en lo verdadero resulta astillada pues ya no hay un sistema de ideas que permita configurar una imagen positiva del mundo. Y es que pareciera que a partir de ahora la capacidad de aprehender lo propio del ser se tornase completamente imposible: ni el carácter, ni la distinción de clase, ni la historia, ni el lenguaje. Todo lo que antes hubiera regulado y organizado efectivamente la vida humana ahora representa un puro vacío, una falta (379).

De aquí en adelante, la idea de que la verdad de lo real se encuentre en otra parte se vuelve una cuestión predominante en el drama, lo que presupone nuevas investigaciones a contracorriente de lo que hasta entonces el legado de la tradición había fijado. En este sentido, Abirached dice que el personaje a partir de ahora se encuentra ‘despojado’ de la vida

psicológica y social que le había sido impuesta desde Diderot (380). La degradación de los métodos de análisis y los modos de expresión del teatro tradicional colabora, entonces, para que el estatuto mismo del personaje se haya ido perdiendo hasta extraviar definitivamente todas sus propiedades (380).

Si en el apogeo del drama burgués lo que revelaba el carácter del personaje era su articulación por el discurso, ahora con la clausura de la noción de individuo lo que queda descalificado es precisamente la posibilidad de su elucidación a través de la palabra (387). A consecuencia de ello, el personaje permanece desnudo porque lo que sale a la superficie es el contenido profundo de su inconsciente, del sueño, de lo imaginario (380). A esto se refiere Abirached cuando señala que el personaje es reducido al grado cero de la personalidad: por una parte, se cierra la posibilidad de establecer con él una relación de identificación a la usanza burguesa, por otra, el personaje se transforma en una voz –o portavoz– de una realidad profunda no revelada y que encima no le pertenece exclusivamente al hombre:

Ionesco, Beckett, Adamov, Tardieu, por no citar sino algunos, reducen al personaje a su esqueleto social, moral y psicológico de manera tanto más firme cuanto que le privan de todo pasado y de todo porvenir, lo arrancan de la historia de la colectividad a la que pertenece, le suprimen toda posibilidad de trato con el prójimo que no sean desatinos, intercambio de clichés o interrogación impotente. Toda determinación y toda calificación producida en estas condiciones se vuelven inmediatamente paródicas (la Inglaterra de los Smith), tienden a la alegoría (en Adamov) o se inclinan hacia lo irrisorio (los personajes de Beckett [...]) (381).

Así pues, a partir de las investigaciones emprendidas por el nuevo teatro de los años cincuenta, que para Abirached supuso un retorno a los mecanismos primordiales de la teatralidad (o sea, a aquellos propiamente miméticos), lo que se hace ya no es tanto acabar con la teatralidad como quebrantar de modo definitivo su definición burguesa (377). La consecuencia directa que esto tiene para el personaje comprende finalmente todo un tratamiento deficitario: el personaje yace defundamentado como una pura sombra, y puede ser designado simplemente por una inicial, una función, una denominación arbitraria o por un encasillamiento a través del estereotipo. Su identidad ya astillada es ahora voluble junto con su corporalidad y su aspecto. El personaje deviene, entonces, una figura inquietante e

inaprensible que más que comunicar afirmativamente ahora indica y pone en tensión aquello mismo que nos (re)vela.

II.3 El personaje como figura: entre la silueta y el ejemplo

De acuerdo con Agamben, la voz originaria designa una dimensión ontológica fundamental que responde a la intención, al querer-decir. Esta intencionalidad viene a recordar que la voz no sólo comporta sonidos o asociaciones relativas a un significado. Más allá de eso, supone un querer-decir que primeramente descansa sobre un (no) lugar que fundamenta. Así pues, esta voz originaria desde el principio permanece informulada y por eso el discurso, según el filósofo italiano, opera primeramente como un deíctico que viene a mostrar su situación de enunciación: aquella instancia ignota desde la que emerge el lugar de lo infundado, de la intención.

Siguiendo a Jean Pierre Ryngaert en el *Léxico*, en el drama moderno el debilitamiento que en todos los niveles actúa sobre el personaje produce un espacio que se abre como una herida y que hace que aquella palabra, que antaño revelara una identidad, ahora perezca al separarse de su fuente (170). De esta manera, aquella voz, como una palabra muerta, queda como una huella pues lo que designa a fin de cuentas es una identidad que irremediamente se sustrae o es quitada. Esta división radical se conecta con lo que Ryngaert considera una consecuencia directa de la crisis del personaje: todo arraigo a un pasado, a una memoria de sí, a un relato resulta ahora totalmente obliterado (168).

Para que la voz se separe de la intención y dé acceso a la apertura de un espacio, es preciso que se destruya aquello que servía como su principio de asimilación. Según Ryngaert, aquello que antes catalizaba y daba al personaje ese carácter dramático de lo más cercano, acaso de lo cotidiano, comienza a ser atacado en el teatro de los años cincuenta –época de la *nouveau roman*– pues suponía dotar al personaje de un esencialismo y psicologismo que lo alzaba como esa otrora personalidad soberana en un mundo aprehensible y personal (169).

No obstante, tras esta separación, ¿Qué es lo que adviene con este quitar? Si el fundamento se ha separado de lo hablado, de ese espacio abierto que es como un abismo –un lugar negativo– lo que emana es aquello que cuando habla muestra su propio tener lugar: un fluir libre de la palabra que se inscribe a distancia de la identidad, del carácter. De acuerdo con Ryngaert, a partir de esta disyunción el personaje contemporáneo es corroído y ahora sólo aparece como una figura desustanciada atravesada por una suerte de “encrucijada de palabras” (170).

En *El personaje teatral contemporáneo*, Ryngaert cita a Florence Dupont, especialista de teatro latino, para señalar una característica de este teatro que aquí interesa mucho recuperar: la índole no mimética de su episteme dramática (129). El teatro latino se diferencia del griego precisamente en la reflexión que hace sobre lo real. Si el griego –*prosopon*– designa el rostro, el latino –*persona*– designa la máscara del actor, lo que significa que para el latino la máscara enmascara y deja al teatro mostrarse tal como es: un lugar infundado, de «pura ficción verbal», de puro gesto, que, como un juego, no pretende representar la realidad:

De pronto, privar a las palabras de una entidad subjetiva que las funde, retirarles el rostro que normalmente manifiesta la voluntad, la responsabilidad, la conciencia de aquel que las enuncia, es intentar que nadie hable –es decir, todo a la vez: “alguien” y “nadie”–. El peligro del teatro romano –y su placer– consiste precisamente en que asistimos a una palabra “elocuente”, en el sentido en el que tiene efectos (aquellos de su enunciación), pero que parece sin causa, pues no hay sujeto que la acredite (Ryngaert 131).

En consonancia, lo que queda del personaje ya no consiste en una identidad encarnable o personificable a partir de un conjunto de creencias o valores que actuasen como sustento y se desplegasen mediante la acción. No hay nada ni nadie detrás de las palabras. Ya sin sustancia, adviene el flujo del lenguaje en el espacio vacío convirtiendo al personaje en una compleja confluencia de voces heterogéneas, contradictorias, yuxtapuestas. Por ello Ryngaert señala que tras este devenir otro el personaje recibe el nombre de 'figura'. Tal categoría negativa viene a designar al personaje tomado ahora desde su más pura y vacía exterioridad (133).

Este despliegue de la voz sola, en tanto que pura figuración, supone en opinión de Ryngaert mantener a la figura en una “suspensión fenomenológica” (133). Para nosotros, esta suspensión equivale a posicionar a la figura sobre una doble naturaleza de fundamentación y defundamentación. Por esta razón se recupera este estatuto contradictorio a través de aquello que Ryngaert en *El personaje teatral* denomina la 'condición siluética': una identidad genérica cuyo criterio de identificación posee un puro carácter visual (79). Recogemos dicho concepto a propósito de la relevancia visual de la contrahechura de Ricardo III, material que opera como exteriorización radical y como procedimiento de despersonificación –por concentración– con respecto al personaje hipotextual.

Esto quiere decir que lo que deja el retiro de la interioridad es una apariencia reducida a lo esencial, una imagen –en todo caso sin semejanza, infundada– que se cierra a toda posible amplificación psicológica. Esta ausencia de vida anímica responde a la manera en que el elemento visual define a estas figuras a la usanza de una 'instantánea' que coloca como fundamento una inesencial apariencia (80). De esta suerte, la criatura figural definida por su silueta queda a medio camino entre lo huero del títere y el relieve anímico del humano, razón por la que es aprehendida desde su más pura superficialidad, vale decir, por aquello que simplemente salta a la vista y que por ella queda fijado.

En *La comunidad que viene* Agamben distingue entre el *quodlibet* (no importa cuál) y el *quodlibet ens* (el ser tal que, sea cual sea, importa), para ilustrar cómo a partir de esta distinción la auténtica singularidad se desprende del falso dilema de tener que elegir entre la inefabilidad del individuo y la inteligibilidad del universal (11). Desde esta perspectiva, el ser, que ya no forma parte de un predicado real, cuando sale por fin a la superficie lo hace tal como lo que en verdad es: ni como el universal ni como el particular comprendido en una serie, sino como el ser 'cual sea' (12).

En este sentido, el estatuto del ejemplo, que en el mismo libro Agamben aborda, lo que hace es precisamente no posicionarse ni en el lugar del individuo ni en el del universal, pues si el ejemplo es de por sí una singularidad que vale por las demás, lo que hace *stricto sensu* es ponerse al lado de ellas, en el espacio abierto que se despliega (15). Así, el ejemplo –en tanto que *para-deigma*– corre en paralelo a toda singularidad 'cual sea', pues su estatuto es puramente lingüístico, lateral, y no va al fondo.

De ahí que el ser ejemplar con su ambigüedad sea un 'ser-dicho', un ser puramente verbal que rompe con la realidad al tiempo que en su decir la (re)vela (16). Desde este sentido lateral y lingüístico de lo ejemplar, interpretamos, siguiendo a Ryngaert en *El personaje teatral*, que la figura dramática se presenta como *per-sonare*: lugar de resonancia en donde la palabra se deja oír (130). Y ya que el personaje no ostenta ahora un carácter fundante, asume entonces el porte de un puro y simple material figurativo y resonador. Es por esta razón que la figura dramática –como el ejemplo– nos es dada como infundada, como 'presencia de una ausencia' cuyo discurso no encarna densidad alguna, sino que pura figuración y rítmica del lenguaje (133).

II.4 La fábula como errancia: metadrama y deixis

Tratar la evolución del drama supone abordar el devenir de la categoría y función de la fábula, pues sólo a través de este examen es posible arribar a la comprensión de su desvío. Para caracterizar adecuadamente este tránsito es preciso definir primeramente sus dos escalas, a saber, la fábula orgánica y la mecánica.

Con respecto a la fábula orgánica, este trabajo refiere a aquello que más arriba se sugería mediante la metáfora del 'bello animal' aristotélico. Esta imagen, junto con la idea armoniosa que se le asocia, está directamente ligada con una función orientada al alcance de la pieza. Así es, pues 'el orden, la extensión y la completitud' de la obra trágica resulta indispensable si se quiere llegar a afectar adecuadamente el *pathos*. En este sentido pragmático es que Aristóteles, según dice Sarrazac en el *Léxico*, compara al poeta con un artesano que aplica su *téchne* para "ensamblar las piezas de manera que la fábula tenga un principio, un medio y un fin, que incluya un anudamiento y un desenlace –a través de peripecias y (eventualmente) reconocimiento– del conflicto y permita así la catarsis" (92).

Organismo armonioso que encuentra en Hegel una nueva altura, ya que éste refuerza el ordenamiento aristotélico sobre la lógica. El movimiento dialéctico aquí implica que la organización de la fábula, entendida como acción dramática –en Hegel, colisión–, debe siempre tender hacia un objetivo que la determine. De esta suerte, el conflicto entendido

como la oposición entre puntos de vista antagónicos, tras el momento climático debe terminar por necesidad en una síntesis resolutive que implique una nueva calma (93).

Sin embargo, en este orgánico fluir del 'bello animal' lo real nunca supone un asunto que le concierna verdaderamente a la actividad poética. Es, pues, con el advenimiento del 'cuadro' en el drama, cuya teorización corresponde principalmente a Diderot, que recién comienza a horadarse la noción orgánica y progresiva que la acción dramática asumía hasta ese entonces (94). De acuerdo con Sarrazac, si la fábula del drama clásico consiste en una progresión dirigida hasta la resolución final del conflicto; el cuadro, por contrapartida, fragmenta y desprende del movimiento dramático un retazo amplificado de la vida (94).

Mireille Losco señala, en el *Léxico*, que la concentración del trozo de vida mediante el elemento visual propone revelar ambientalmente el mundo desde una focalización (68). Esta desconexión del flujo dramático comporta un acento cuyo estatismo busca cargar la obra de un "instante fecundo" (69). Como en pintura, el cuadro diderotiano introduce la cuestión de lo real y con esta incorporación produce la ruptura definitiva con aquella metáfora del organismo vivo, cuestión que a la larga supondría la entrada en el imaginario mecanicista de la modernidad.

Si bien desde la perspectiva formal el carácter autónomo del cuadro genera una ruptura directa con la tradición, la cuestión de lo real no se detiene allí y va más al fondo al dejar como una problemática abierta la tensión entre lo ambiental y lo estructural como estatuto de la realidad en el drama. Dice Lescot que el tratamiento de la realidad aquí transita desde la imitación de la naturaleza, según el modelo de la verosimilitud, hasta la reproducción de los medios y condiciones objetivas de su existencia (196). Esta es la batalla que en su momento libraran los naturalistas y cuyo resultado se inclinaría finalmente por el mecanismo que privilegia el 'proceso' (196). En este sentido, plantea Lescot que el ejemplo kafkiano juega aquí un rol principal sobre todo por el uso que el escritor bohemio hace de la parábola como medio para sondear en los secretos de la 'viviente actualidad'. Mismo enfoque del desvío que Bertolt Brecht aborda al tomar la realidad como su objeto aunque mediante procedimientos distanciadores (197).

Ahora bien, el problema que abre la escena naturalista con respecto a la realidad, coloca al teatro en una disyuntiva filosófica, metodológica y formal. La 'viviente actualidad' aparece

como un asunto cada vez más complejo y lleva a los escritores a cuestionarse qué tipo de teatro realizar para cumplir genuinamente con el compromiso y el mandato que les demanda la seriedad de lo real. Es en este sentido que Sarrazac en *Juegos de sueño y otros rodeos* recupera una reflexión en la que Adamov manifiesta su intención de abandonar el sustrato metafísico en favor de un teatro que él denomina ‘situado’ (15).

La noción de lo situado está en línea con las dramaturgias de lo cotidiano de la segunda mitad del siglo XX, que, en palabras de Bruno Tackels, “abandonan las grandes historias para focalizarse en las pequeñas” (ctd en *Juegos de sueño* 15). De esta focalización del trozo de vida se sigue el advenimiento de una estética del ‘reflejo’ que, según Sarrazac, tiene la finalidad de penetrar en la capa más fina de la realidad (16).

Nuestro trabajo plantea la pregunta de si acaso basta con que Radrigán resalte la figura de los marginados, destacando de modo notable sus condiciones de existencia, para considerar que lo propio de su obra puede inscribirse dentro de lo que los especialistas han denominado la ‘estética del reflejo’. Al menos, una parte no menor de la crítica y de la investigación académica hace ya tiempo lo viene abordando casi exclusivamente desde esta perspectiva.

En la primera etapa de la obra radriganiana se puede apreciar que el elemento marginal aparece claramente fundado sobre una contingente cuestión de clase. Necesidad de relevar una condición socioeconómica y culturalmente despojada sobre la que Radrigán pretende dar cuenta como mecanismo de denuncia en el contexto de la dictadura. En la así llamada ‘transición a la democracia’, sus obras comienzan a adquirir un valor acaso más heterogéneo o simbólico, cuestión que podemos ver en el abordaje que tiene el elemento marginal que en ellas avanza desde lo ambiental-objetual hacia lo corporal-existencial.

Las obras que Radrigán escribe en democracia ya no dan cuenta, como las de antaño, de una exclusión que se patentice socioeconómicamente, sino que apuntan hacia una desviación más abierta, marginalidades que resultan más profundas, más ontológicas, que por su gran complejidad demandan nuevas configuraciones en el universo dramático. No obstante, tampoco podríamos afirmar que su dramaturgia durante la época de la dictadura se pueda reducir a un mero ejercicio de proyección de la realidad, pues si bien su trabajo desde el principio tematiza la problemática social de los desposeídos, lo hace desbaratando, amplificando o desviando una posible absorción sociológicamente fidedigna de lo viviente.

En consecuencia, sostenemos que su escritura se asienta desde ya siempre bajo el signo del desvío, pero reconocemos que el devenir histórico nacional hace a nuestro dramaturgo ir avanzando hacia una penetración cada vez más profunda que lo lleva a explorar en nuevas formas dramáticas de acceso hacia la verdad de lo real. Es, pues, desde esta sensibilidad que asentimos con Sarrazac cuando señala, en *Juegos de sueño*, que lo real ya no puede ser entendido como el arte de la aproximación, sino como un arte del rodeo que aproxima mientras que aleja y aleja mientras aproxima (21).

Sarrazac en el *Léxico* define al rodeo como una estrategia de escritura moderna que sirve para dar cuenta de la realidad, pero no de un modo imitativo sino experimental (208). Esta errancia generada por el efecto del rodeo permite a la fábula distanciarse de lo habitual a la vez que nos aproxima hacia su verdad, no cerrando el sentido de lo real sino amplificándolo, abriendo un espacio que permite, según dice este autor en *Juegos de sueño*, el surgimiento de un realismo del cuestionamiento (22). De esta suerte, no hay ya lugar para un tratamiento que aborde el fenómeno de lo real desde un punto de vista meramente impresionista o descriptivo, sino, como bien dice Sarrazac, un realismo asumido desde un sentido heurístico que gira más sobre el concepto de verdad que sobre el de realidad. (23).

De esta manera, lo interesante del rodeo es que posiciona a la fábula en un estatuto cuya base descansa sobre dos nuevos enfoques fundamentales: en primer lugar, el 'drama como retorno' y, en segundo término, el drama en tanto que 'drama de la vida' (30). Sarrazac, en *Juegos de sueño*, vincula este 'retornar al drama' con un teatro del proceso de corte típicamente brechtiano, mientras que el 'drama de la vida' aparece como un teatro íntimo en el que se imprime de un modo existencial la pasión artaudiana (33).

Así, la errancia de la fábula es comprendida aquí por el entrelazamiento de estos dos enfoques, el del teatro-proceso y el del teatro-pasión, cuyo denominador común consiste en que ninguno de ellos supone ya un personaje actuante en el sentido que le hemos dado a lo aristotélico-hegeliano, pues lo que inaugura esta errancia es precisamente el establecimiento de una cierta pasividad que suspende toda organización concatenada que favorezca una progresión lógica que avance hacia una resolución.

En definitiva, de este nuevo estatuto errático de lo real lo que nos interesa es conectar estos dos enfoques con las dos estrategias que en *El contrahecho* se proponen como mecanismos

fundamentales de la desviación, a saber: el metadrama y la deixis. De esta suerte, si el enfoque del ‘proceso’ se vincula con la clausura de la corriente de la historia que, por su comportamiento intransitivo, suspende la sucesión en que se proyecta el presente para reconstruir lo real desde el tiempo dilatado de la enunciación, en la obra estudiada esto se realiza desde el nivel metadramático que Sarrazac, en el *Léxico*, define como una escisión del microcosmos en el cual ya no se actúa sino que se contempla (126).

En efecto, postulamos que *El contrahecho* adopta un lugar contemplativo –un lugar épico– mediante el cual comenta su hipotexto desde un después: carácter proléptico del epílogo cuya condición parece destinarlo a la exposición. Sin embargo, lo que preliminarmente parece una instancia reflexiva a poco andar comienza a horadarse. El hecho mismo de su condición epilodal supone una focalización que lo destraba de la secuencia hipertextual, dejándolo como un puro fragmento desencajado y atomizado.

Separación que se inscribe en sintonía con el enfoque de la ‘pasión’ que, según dice Sarrazac en *Juegos de sueño*, parte desde la imagen mítica de la caída cuyo sustrato bíblico se encuentra desarrollado ampliamente en las Moralidades medievales (41). Esta caída, que aquí se vive como una escisión trascendental, ya no encontrará su referente en el Cristo sufriente, sino en el hombre solo que ya no encuentra posibilidad alguna de redención ni para otros ni para sí mismo. En términos formales para este trabajo, lo que se fractura aquí es la secuencia hipertextual cuyo astillamiento presupone también una clausura de toda instancia reflexiva y épica.

De esta manera, el acontecimiento interpersonal en presente, que es lo que Sarrazac dice circunscribe tradicionalmente a la forma dramática, ahora es reemplazado por la sola relación, por el único combate que mantiene el hombre con el mundo (42). Espacio que abre su sitio como una manera en la que se hace manifiesto el instante de la enunciación: referencia que alude al hecho mismo de un desvío, de una errancia que se expresa como figuración y que indica en su despliegue el acontecer violento de algo que adviene.

En *El lenguaje y la muerte*, Agamben señala que el deíctico que aquí opera tras el discurso, mediante el despliegue de la voz física, nos muestra paradójicamente cómo puede ser informada desde lo infundado esta articulación de la voz física en el lenguaje (51). De acuerdo con este movimiento, la voz ontológica –desde su negatividad– toma lugar en la voz,

en tanto que formulación afirmativa y verbal de lo ejemplar e inteligible. Temporalidad y ser que tienen su origen y colisión en el tiempo mismo en que se abre la instancia de enunciación.

Esto quiere decir que lo que cada vez es quitado en lo dicho, esto es, la voz que fundamenta, y lo que cada vez se abre en ese quitarse a través de su conservarse en una figura, es pues, lo puramente indecible. Pero este espacio que se abre en la exterioridad de una silueta o en el resonar de un fluir de palabras es al mismo tiempo lo más vacío, una pura nada. En conformidad con Agamben, quien reconozca esta aporía y la tome tal como es, estará preparado para cuando emerja la intención desde lo profundo de la palabra y se proyecte como expresión de lo más verdadero (68).

¿No es a esto a lo que refiere Sarrazac, en *Juegos de sueño*, cuando señala que lo propio del arte del rodeo consiste en instaurar la distancia en el corazón mismo de la proximidad? En efecto, pues dice este autor que sólo se accede a lo más próximo a través de un paseo por lo lejano que permite el rodeo (21). De esta suerte, asir lo verdadero ha de ser posible únicamente pasando por la agudeza sensible de una voz que se retira, quiero decir, en el acontecimiento del lenguaje que indica el despliegue de una voz ignota o de una palabra muerta.

En consecuencia, lo accesible en su lejanía refiere a una cuestión acaso de carácter fenomenológico: lo infundado del lenguaje que está presente en la palabra no puede ser ya captado desde el ámbito de la psicología o en un sentido cultural. En el espacio abierto que queda, el lenguaje viene a indicar la pura intención y ya no más una certidumbre sensible capaz de penetrar en lo real a través de lo que comunican las palabras. O sea que, mediante esta errancia, se abre el espacio en donde la voz se exterioriza como discurso al tiempo que redirige hacia una dimensión ética originaria, que es el lugar por excelencia de la utopía radrigianiana. Así pues, en palabras de Sarrazac, la errancia define la doble faz de un espacio en donde “lo íntimo y lo político se revierte uno en el otro” (44).

CAPÍTULO III

III. 1 Análisis de *Ricardo III. El príncipe contrahecho*

Personaje y figura

El personaje se desplaza sin arraigarse desde el estatuto constituyente de la identidad al infundado de la figura. Uno de los primeros antecedentes que permiten distinguir esta indeterminación tiene que ver con la ausencia de una didascalia que informe sobre los aspectos relativos a la constitución física, social y/o psicológica del personaje. Lo que viene a reemplazar este vacío referencial es el título de la pieza, que desde su dimensión paratextual funciona como el elemento acotacional que permite al lector/espectador ubicar al personaje dentro del universo dramático shakespeariano.

Lo que a priori es posible conocer por intermedio del título, son elementos altamente relevantes que, como en un juego del lenguaje, desde el comienzo parecen transitar entre la aproximación y la lejanía identitaria del personaje: por una parte, tenemos el nombre – Ricardo III– y, por la otra, el sintagma nominal que destaca el estatuto jerárquico anclado a su paradigmática cualidad –príncipe contrahecho–. De esta manera, el personaje, por efecto del oxímoron que allí se inscribe, es colocado al mismo tiempo dentro y fuera de la configuración intertextual.

En el monólogo que abre el primer acto shakespeariano, Ricardo III se describe explícitamente como un personaje cuyo amorfo aspecto lo presenta casi como un híbrido entre lo humano y lo animal. Es, pues, a partir de esta salvaje exterioridad que se espejean también sus grotescas inmoralidades. A ello se suma la manera en que algunos personajes como Lord Hastings, Lord Stanley o Enrique de Richmond, relacionando estas deformidades con el animal heráldico impreso en el escudo de Ricardo III, suelen identificarle mediante la figura de un salvaje ‘jabalí’.

De esta suerte, se tiene que el personaje de Radrigán recupera nombre, rol y cualidad, pero el adjetivo ‘contrahecho’, aun cuando permanezca fiel a la deformidad ricardiana, destaca también una anomalía ontológica que viene a modificar su correspondiente ‘carta de

identidad’, así como la fidelidad del estatuto intertextual que al mismo tiempo confirma y cancela la trascendencia textual de la pieza dramática. Desde el paratexto se advierte que lo que moviliza al personaje radrigiano no se corresponde con una línea que se identifique de modo patente con los objetivos de su referente, pues la filiación no se corresponde con aquello que expresa el espacio-tiempo hipertextual:

Rodeado por una finísima niebla en un lugar que desconozco por completo demandando vanamente venia para entrar frente a una gran puerta de antiquísima hechura, que parece estar hecha a prueba de ladrones y bandidos.

[...] He buscado infructuosamente alguna grieta, algún resquicio o hendidura que me permita ver qué hay tras ella, tampoco me ha sido posible escuchar algo pegando el oído a la durísima madera [...]. (2)

Gracias a la información que transmite el monólogo (considérese que esta pieza no cuenta con didascalias informativas), se comprende que el elemento causal que proviene de la línea de acción shakespeariana en el hipertexto asoma fracturado, razón por la que el personaje aparece suspendido en un tiempo y lugar desconcertante que encima parece dilatarse, mientras que por intermedio de la palabra se forja una enorme y misteriosa puerta que se alza como límite intertextual.

[...] Alucinan, desvarían si piensan que una simple puerta me va a detener ¡Soy Ricardo III, rey de Inglaterra!

¡Por qué no veo correr la sangre de los malditos bretones por la tierra! ¡Cómo fue que llegué aquí, qué conjuro, maldición o maleficio me atrapó! ¡Inglaterra está en peligro, debo volver al campo de batalla! [...] ¡Hundid las espuelas en los flancos de vuestros caballos y galopad entre la sangre! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!

SILENCIO

Nada. Nadie... Es un tiempo detenido en el tiempo. (2-3)

El personaje permanece en una atmósfera ‘fría’ y ‘silenciosa’ en la que parece que el tiempo no transcurre (2). Esta tonalidad estática emerge preliminarmente a consecuencia de la fractura que marca la puerta, pues en virtud de ella la colisión agonística entre los duques, que en el hipotexto viabiliza la revelación de los personajes (así como también, en los

términos de la fábula, la evolución hacia una calma final) en el hipertexto se verifica astillada. De esta manera, Ricardo III permanece suspendido en su propia turbación, sin poder acceder a un desenlace que favorezca un efectivo reordenamiento del mundo: “Pero entonces qué hago aquí solo y desarmado frente a esta puerta? / Llamo y nadie responde, toco y nadie abre” (3).

Si bien Ricardo III manifiesta un sustrato identitario que coincide con el del personaje shakespeariano cuando alude, por ejemplo, a su vínculo con Inglaterra, a sus desventajas físicas y/o a sus soterradas intenciones (2), lo que se desbarata; no obstante, designa precisamente su línea de conducción dramática. Efectivamente, ya que al defraudar una y otra vez la legítima posibilidad de acceder a las instancias hipotextuales, el personaje no consigue afirmar su identidad en fidelidad con la estructura de la obra inglesa. Así pues, la distancia que genera esta separación funciona como el obstáculo que en todo momento impide al personaje reinstalarse en la concatenación temporal que la didascalia de la última escena del quinto acto shakespeariano designa como su acabamiento final.

De esta suerte, el movimiento actuante que antaño revelara pensamiento y carácter mediante el lenguaje, aquí resulta desplazado pues recae en una palabra flotante que funciona como núcleo de una situación que permanece en una condición abismada. En este sentido, el personaje aparece dislocado de su linaje hipotextual como una ‘imagen sin semejanza’ cuya forma indirecta si bien se concentra en un rasgo paradigmático de la cosa imitada –en este caso, su contrahechura– lo hace para agenciarla y exportarla así a otro lenguaje.

De la mano del comentario, la perspectiva contemplativa que ahora asume el personaje (aunque en adelante más próximo a la condición artificiosa de figura) aparece cargada semánticamente por la dimensión espacial. En efecto, ya que el espacio desgajado de la sucesión dramática del hipotexto – y que Ricardo III describe como “un tiempo fuera del tiempo”– determina la fragmentación de su estructura identitaria:

No, Bosworth no puede haber sido un traspies, tracé la forma y plan de batalla minuciosamente, distribuí en justas dimensiones nuestro ejército [...]. Dispuse que los arqueros se ubicaran al centro, que la vanguardia se desplegara sobre toda la línea [...]

¿Pero entonces qué hago aquí solo y desarmado frente a esta puerta?

Llamo y nadie responde, toco y nadie abre. (3).

De esta manera, la misteriosa quietud del espacio fundamenta la desorientación de la figura desde el principio de la pieza (2), así como también determina la actividad reflexiva que asume una vez constatada la soledad en que se encuentra. Estatismo que, como contrapunto, realza una compleja movilidad interior que activa la apertura a nuevas facetas y agudos cuestionamientos:

Pero no es la guerra solamente, asuntos de estado reclaman perentoriamente mi presencia, se ha de dar forma definitiva a un sistema de justicia gratuita para los pobres, así como un procedimiento de libertad bajo fianza para los acusados de delitos comunes, también es preciso liberalizar la venta de libros [...] (3)

Y más adelante:

¿Quién parió esa oscura maldición que los hacía destrozarse eternamente entre sí?

Batalla de Tewkesbury

Batalla de Bosworth

...de Bosworth...

¿Qué ha sido la historia de este país si no un vaivén continuo?

Una violencia cíclica

¿Qué si no una pasión muerta que perdura?

¿Y qué si no un pertinaz chorro de sangre?" (8).

En este sentido, el espejeo sostenido entre lo espacial y el personaje no tiene su origen desde un criterio de lo semejante, sino que desde lo emblemático y lo ejemplar. La lejanía de la referencia intertextual hace coincidir a espacio y personaje en la mirada analéptica sobre una historia por reconstruir y reinterpretar. Estatuto paradigmático, ejemplar, sobre el que vuelve el personaje que ahora deviene fantasmal, un 'muerto que vuelve' para ejercer un rol enjuiciador. En efecto, pues el hipotexto se utiliza como pretexto para introducir, por imitación, un comentario transpositivo:

Vaga sin rumbo el cadáver de la esperanza.

Todo en ruinas, todo en ruinas,

Ya no hay a quien socorrer, ya no hay a quien matar.

Se dirá que más allá no hay nada,

que el hombre ha traspasado todo límite.

Se dirá que este es el fin de la Era Cristiana y de todas las eras.

Pero no,

aún queda locura al fondo de su noche. (8).

De esta suerte, la inmovilidad espacio-temporal, como resultado del imposible acoplamiento intertextual, da cuenta de la presencia de un astillado modelo referencial que aquí se expresa a través de la contrahechura de la figura dramática. En este sentido, la expectativa de índole imitativa proveniente de su estatuto onomástico aquí resulta ampliamente descalificada, pero la recomposición que opera en la transición irresuelta de ‘personaje’ a ‘figura’ viene dada a partir de la confrontación entre los distintos niveles de distorsión y sus respectivos agenciamientos.

Aquella individualidad que, como una prolongación fidedigna, parecía asumida por Ricardo III hacia el principio de la pieza “Alucinan, desvarían si piensan que una simple puerta me va a detener, ¡Soy Ricardo III, rey de Inglaterra!” (2), se estropea luego en virtud de la naturaleza discordante del monólogo, cuya organización polifónica coloca a la figura dramática en el fuego cruzado de sus diversas voces.

Pobres todos los muertos por mis manos o mis intrigas

Pobre de todos ellos

[...]

¡Hijos de turbia ralea, bien muertos estáis!

Sois gente vencida, y los vencidos aunque hayan sido mártires, héroes o dioses cayeron al hondo muladar del tiempo [...].

...Pero debo reconocer que en mi juventud conocí a un hombre bueno. Fue uno de mis preceptores, el viejo señor Motlow [...] (6).

Así, lo que se dice de él a propósito de su monstruoso aspecto, en afinidad con la imagen animalesca del salvaje jabalí, es tomado aquí para acentuar la indeterminación de su estatuto ontológico que no termina de asentarse ni en el personaje ni en la figura. La impropiedad de su linaje, vale decir, su contrahechura, remite directamente a un doble movimiento que afirma

y clausura su organicidad identitaria. Si aceptamos que por alegoría lo informe de su apariencia –lo de afuera– prefigura la inmoralidad del personaje –lo de adentro– interpretando como una totalidad; en Radrigán, por el contrario, tal elemento alegórico es subvertido y amplificado hasta lo arbitrario del simulacro, hasta una imagen que ya no se preocupa más por alcanzar la fidelidad de una buena copia, sino que refuerza su independencia a partir de su (in)disponibilidad figural:

RICARDO III :

¡Soy Ricardo III, rey de Inglaterra!

VOZ :

Ya te lo he escuchado cien veces. Qué monótono, qué repetitivo [...].

RICARDO III :

Que haya respeto, te arriesgas demasiado. No estoy en vena.

VOZ :

Nada arriesgo porque nada tengo. Vos tampoco. Aceptad la verdad de una vez

RICARDO III :

No acierto a dar con ella. Todo es confuso, todo es inasible.

VOZ :

Es la muerte simplemente, no deis más la lata (9).

De ahí, entonces, la pregnancia de la designación siluética que favorece la reducción del personaje a su condición esencial, esto es, a la deformidad. De esta manera, la defundamentación que aquí opera sobre lo identitario de Ricardo III se expresa en un intrincado tejido verbal que avanza hacia lo emblemático, lo ejemplar, en donde el ser-dicho y el ser-elocuente –como la máscara del antiguo teatro latino–, ya no comunica, sino que indica la apertura a una pura figuración y rítmica del lenguaje.

Discurso y voz

A consecuencia de esta falta ontológica, la palabra encuentra su lugar en la distancia silente que se abre y que la figura dramática intenta colmar a través del ejercicio especular. En esta obra, dicha faceta del discurso lo que hace primeramente es resaltar lo ejemplar: ello lo tenemos –aunque fragmentariamente– con la exposición del argumento hipotextual a través

de exposiciones, descripciones y afirmaciones que realiza Ricardo III en distintos momentos de la obra.

No obstante, parte importante del monólogo lo que hace es reinterpretar, generalmente de un modo contradictorio, las referencias shakespearianas. Aquella misma manera irresuelta de tratar la historia desde el principio propone un modelo de perspectiva radicalmente abierta, puesto que, en cuanto al punto de vista, aquellas diferencias a pesar de ser dichas por el mismo emisor no llegan a configurar un *movere* interno capacitado para constituir identidades:

Sí, si alguna vez existió el amor bajo estos cielos se extravió en regiones del hombre donde todo significa otra cosa.

Se hundió como nave despedazada contra las rocas, porque en nuestros palacios era su único destino.

Pobre Eduardo, pobre príncipe de Gales, la perra de tu esposa nunca te amó.

Pobre Clarence, hermano mío, intuiste mi intriga, pero fuiste a la muerte como manso cordero.

[...]

Pobre Hastings, pobre Rivers, pobre de Grey y Vaughan. Pobre de Buckingham

[...]

El ponzoñoso reptil jorobado, el hórrido jabalí maldice cien veces su abyecto desamor.
¡Hijos de Turbia relea, bien muertos estáis! (5-6)

El discurso aquí aparece atravesado por diversidad de códigos que colisionan entre sí, en donde las comparaciones e imágenes metafóricas que transportan a un imaginario lírico de la figura, de pronto chocan o se entrelazan con el uso de adjetivos descalificativos de un registro más conversacional. Asimismo, la perspectiva se confunde pues el contexto discursivo no permite determinar si la fluctuación del punto de vista coincide o no con la estructura esperable del desvío irónico.

Además de ello, se advierte la manera en que el comentario se espejea con las convenciones del teatro, ya que la instancia de enunciación se identifica con una doble función de actor y espectador. Así pues, ambas dimensiones permanecen convocadas en la actividad de

comentar el mundo. Por ejemplo, en la obra esto se advierte en la manera en que la figura evoca su relación con Lady Ana: de una parte, el lugar especular desde el cual Ricardo III contempla los antecedentes hipotextuales lo sitúa junto al espectador, de otra, la activa enunciación a través de la cual asigna valor a las acciones shakespearianas desviándolas hacia un comentario político más presente, acaso como un *ad spectatores* semejante a la ‘parábasis’ de la comedia antigua, lo coloca junto al actor. De manera que la figura, dependiendo de cuan pasiva o activa sea su voz, terminará circulando entre ambas funciones (4-5).

La problemática del comentario se organiza en torno a su condición especular, aquel *pathos* que lo conecta con ese lugar contemplativo que ocupara el coro griego, lugar que articula y daba sentido a momentos precisos de la fábula sobre los que recae el juicio agudo de los que observan. Dicha fragmentación que irrumpe en la orgánica natural de la acción deshace la linealidad del drama clásico pues se sitúa bajo el modelo de la fractura epidíctica. Sin embargo, en esta obra aquella fractura discursiva se expresa ya no como univocidad, sino como un conjunto fragmentario y desjerarquizado de réplicas horadando la unidad en el seno mismo del monólogo.

En este sentido, puede decirse que Ricardo III se convierte en un recitante de su propia vida que ya no vehiculiza un propósito que anime subrepticamente el devenir de la acción, sino que permite, mediante saltos y elipsis, el despliegue polifónico de una enunciación que destaca fundamentalmente por sus fórmulas rítmicas. Además, los acentos que adopta la palabra remiten a un tratamiento diferenciado de la temporalidad de cuyo manejo surgen diversas modulaciones como:

- las introspectivas:

El interior del hombre, su país natal, permanece en buena medida inexplorado, señores, existen encrucijadas, bifurcaciones y pozos donde, quizá por un temor primitivo apenas nos asomamos. También está lo que sabemos imposible y que anhelamos, y los cantos de sirenas, tan agradables a los oídos, tan funestos para la realidad (7).

- las evocativas:

...Eso era Middleham, un vasto castillo donde solía ir a vivir la bonanza. Observados por respetuosos sirvientes corríamos y reíamos por los verdes prados del verano inventando ingenuas aventuras, descabelladas historias donde el mal era siempre vencido [...]. (7)

- las hostiles:

Yo era a quien nombraban infame jabalí, yo era al que consideraban vencido y muerto.
¡Necios, traidores, no ha caído Inglaterra ni he caído yo!
Dadnos tiempo, aliento, para alzarnos de las ruinas. (9)

- las políticas:

¿qué ha sido de este país si no un vaivén continuo?
¿Una violencia cíclica?
¿Qué si no una pasión muerta que perdura?
¿Y qué si no un pertinaz chorro de sangre? (8).

De esta suerte, el sujeto épico que parece alzarse tras esta figura se da a la tarea de descifrar el sentido que le impone la articulación de la fábula. La reflexividad le viene al comentarista por coincidir con el espectador en el lugar especular en que ambos se ubican. En este sentido, todos los acentos que su monólogo propone pareciera que le abren a la figura diferentes perspectivas para abordar el problema de lo real, de la historia, de lo público.

Pero estas perspectivas de lectura se ofrecen como materialidades significantes que, al enfrentarse dentro del propio discurso, llevan al significado hasta el rebasamiento de sus propios límites. Esta es, pues, la transición que opera en el paso del discurso a la voz, en donde las materialidades que actúan en el comentario se emancipan de la linealidad significativa que demanda la coherencia del discurso. De esta manera, el devenir textual de la voz se torna un elemento de opacidad, razón por la que el monólogo pasa a configurar ese espacio abierto en donde el comentario pierde su estatuto especular.

El déficit del sentido que supone esta poética de la voz sola, introduce una incertidumbre sobre la fuerza fundante que la anima, por cuanto el carácter entretejido de las materialidades del discurso viene a indicar el estallido de toda posible identidad. Debido a esta carencia, la direccionalidad de la palabra resulta perturbada, razón por la que a veces Ricardo III puede apostrofar a sí mismo, como en un soliloquio:

¿Qué lugar ocupa el amor en esta zarabanda de pasiones? Bien se ve que ninguno. Se perdió entre pactos y alianzas de una desenfadada carrera hacia el poder, vino tenebroso, elixir de muerte y locura para aquel que no es sostenido por un noble fin.
(5)

O bien, dirigirse hacia al exterior, como cuando incorpora el vocativo «señores», que por su función fática se emplea recurrentemente para explicitar la dialogía:

Pero yo, lo juro, señores, luchaba en Bosworth contra la tropa de bandidos harapientos comandados por Richmond, ese ambicioso vagabundo sin destino que se hace llamar conde [...]. (3).

Pero también recorriendo ambas direcciones por las que pasa de lo interior a lo exterior de modo vacilante y mediante periodos no verbales:

Pero encima de todo, señores, pende la constatación de que todos los caminos desemboca en la muerte. (Pausa. Nostálgico) ah, pero también existe un territorio puro, un espacio no contaminado por confusiones o fanatismos: la infancia, el lugar donde está el breve reino de la niñez. (7).

Así es como actúa en el discurso el régimen de lo rítmico, en donde los diferentes elementos prosódicos de la oralidad indican dilataciones y condensaciones extrapolables a la experiencia de la figura. La persistente separación entre las unidades de la enunciación (frases, oraciones) responde a una marca de distancia que traza una frontera en cuya línea divisoria comienza a asomarse un abismo “Qué perturbadora situación, señores. / Pero no desespero. / Si es un espejismo, la realidad se impondrá, si es un sueño, despertaré [...]” (2).

Lo que ello viene a mostrar es el agrietamiento que deja oír el eco del silencio sobre el que descansa desde siempre lo dicho. Diagramación del silencio a través de hiatos que se repiten a lo largo de toda la pieza, aunque acentuándose en cada caso de manera diferenciada:

No logro comprender lo ocurrido. Es inconcebible.

Tomad a una mujer dichosamente casada.

Pensad que su esposo es un estorbo para vuestro ascenso.

Acuchilladlo. (4)

La pausa que (de)fundamenta la cadena hablada se ve reforzada por la función didascálica, pues ésta subraya la ruptura del flujo verbal mediante un juego de evocaciones que hace recaer el material sonoro hipotextual en el no-lugar del *tempo* presente.

EL SONIDO DE BATALLA DECRECE HASTA DESAPARECER.

PAUSA (9).

Las transiciones de las distintas modalidades de la voz son tajantes en los casos en donde las junturas de los enunciados se conectan bruscamente sin mediar un periodo (2). En otros, en cambio, parece que los enunciados fluyeran uno dentro del otro sin que pueda advertirse entre ellos una notoria división (5). A este respecto, el mejor ejemplo lo aporta el reparto dialogal hacia el final de la obra, cuyo dinamismo viene a contrastar con las cesuras silenciadoras que desmovilizan y ralentizan la situación dramática (9-12).

En definitiva, se constata que el comentario de Ricardo III se ubica, al mismo tiempo, en el límite entre la epidíctica reflexividad de lo épico y la absorta penetración de lo lírico. La imbricación de ambas modalidades produce una suspensión que capacita a la figura para que, cual fantasma, cruce de ida y vuelta desde un estadio especular que comenta el mundo (4-9) hasta la quieta indagación intimista, que nace en las fisuras iniciales (2) y termina en la saturación total de la pieza (13). Este ir y venir de lo exterior a lo interior, del discurso a la voz, ya no permanece en el gesto resolutivo propio de una tensión dialéctica, sino en la apertura permanente de un irresuelta oscilación que se ensancha en el tiempo dilatado de la enunciación.

Espacio

El espacio comporta un lugar contemplativo, una extensión que en primer lugar se presenta desde la esfera de lo visible, en donde la exploración y el movimiento de la mirada supone también el ejercicio de la imaginación. Lo que la figura contempla y pone en circulación ecfrásticamente mediante su voz, es una situación que se presenta posterior a la catástrofe que aquí refiere a los instantes ulteriores a la muerte del Ricardo III de Shakespeare. Esta situación crea entonces una focalización sobre un paisaje sonoro que se imprime visualmente en la imaginación:

Rodeado por una finísima niebla en un lugar que desconozco por completo demando vanamente venia para entrar frente a una gran puerta de antiquísima hechura, que parece estar hecha a prueba de vagabundos y bandidos.

He buscado infructuosamente alguna grieta, algún resquicio o hendidura que me permita ver qué hay tras ella, tampoco me ha sido posible escuchar algo pegando el oído a la durísima madera. Y es alta, demasiado alta y pareja para intentar escalar. (2).

Esta preeminencia del elemento visual sobre un momento *a posteriori* de la catástrofe, circunscribe dicha situación dramática a un tipo de secuencia autónoma escindida de la dinámica del conflicto hipotextual. Esta separación hace del espacio un cuadro autónomo que suspende la temporalidad y carga el acento hacia el ensimismamiento. La importancia del elemento visual hace del gesto epilodal un mecanismo que sirve para indicar aquel aspecto del pasado que ha quedado petrificado: “pero yo os juro, señores, luchaba en Bosworth contra la tropa de bandidos harapientos comandados por Richmond” (3).

Suspensión y petrificación como fractura y que coloca al espacio, en cuanto epílogo alógrafo, como un lugar liminal que reclama de la figura una mirada en retrospectiva. Este repliegue comporta nuevas modulaciones espacio-temporales en las que se imprimen, por ejemplo, inflexiones líricas:

Sí, si alguna vez existió el amor bajo estos cielos se extravió en regiones del hombre donde todo significa otra cosa.

Se hundió como nave despedazada contra las rocas, porque en nuestros palacios naufragar era su único destino (5)

políticas:

Pero no es la guerra solamente, asuntos de estado reclaman perentoriamente mi presencia, se ha de dar forma definitiva a un sistema de justicia gratuita para los pobres, así como un procedimiento de libertad bajo fianza de delitos comunes, también es preciso liberalizar la venta de libros y establecer el inglés como idioma oficial en los tribunales en lugar del francés. ¡Reformas, reformas! (4)

críticas:

Desgarrada Inglaterra
roto de nuevo
el precario equilibrio entre civilización y barbarie,
cúmplase otra hora de insania en nuestra tierra.
la medianoche del mal señorea sobre nosotros,
la multiplicación del odio, la vida en llamas. (8).

Dichas modulaciones sacan a la superficie las fuerzas (des)movilizadoras de la unidad hipotextual, concentrándolas en el fragmento de una partitura estallada. Tal reencuadre que supone esta suspensión descansa sobre una situación que se despliega simultáneamente a través de un doble movimiento: entre la completa inmovilidad exterior y una intensa actividad interna. Dinamismo interior que se expresa, por ejemplo, en la percepción estancada del tiempo en el que nada acontece y en donde la espera por retornar a Bosworth se dilata sin término:

RICARDO III :

Te equivocas, rufián, escucho una voz parecida a la mía y veo una puerta que me cierra el camino.

VOZ :

Ninguna puerta, reyezuelo. Unos pasos más allá está la eternidad. Suele suceder que, como todo lo desconocido, provoque un temor paralizante. Pero no hay alternativa: avanzas o te pudres aquí mismo... Miserablemente. (10)

La fragmentariedad que se desprende de este estallido textual conduce a una pluralidad cada vez más abismada por esos resquicios entre los que se infiltra el silencio. En este sentido, el radical distanciamiento del microcosmos, en virtud de su escisión trascendental, expone a la fábula ante el peligro de una comunicación imposible. Esto se debe a que la pieza se revela como espacio de una profunda exploración interior pero que se expresa ambientalmente: lugar paradójico en donde se abre una proyección.

Este lugar paradójico es el deíctico epilodal que muestra cómo convergen lo general y lo particular. La interioridad aquí se imprime a través de la forma dramática y esta última espeja la complejidad de lo real. Procedimiento que ya no opera a través de un efecto mimético, sino parabólicamente, es decir, mediante la errancia. De suerte que lo que aquí se establece es una co-presencia tipológica que constituye un cuestionamiento que actúa en diversos niveles: desbaratando la forma dramática como un desvío para iniciar el retorno, una vuelta al comentario político, bien recuperando de Shakespeare la honda penetración del *self*, bien desde la altura de una abstracta indagación metafísica:

RICARDO III :

Yo no impuse el costo de sangre y martirio que se ha de pagar por la paz y el bienestar de un pueblo. Recorred la historia, ved a qué precio se arriba a los momentos de calma y prosperidad. Es desgraciado, es innoble, pero el horror va pegado a nosotros como una misteriosa y gravísima carga.

VOZ :

De dónde surge el mal y por qué, qué función cumple en el devenir humano es una discusión que ya no tiene ningún sentido. Donde vais no existe nadie que escuche, castigue o perdone.

[...]

RICARDO III :

¡Reconociste que amé a Inglaterra!

[...]

VOZ :

El poder se alimenta del poder, esa es la razón de tus luchas. Un hambre que no se sacia.

RICARDO III :

¡Estáis derribando toda posibilidad de claridad humana! Decidme, ¿la miserable cosa que somos, descubrirá lo que es el amor?

VOZ :

¿Cómo saberlo? Sucederá, o no sucederá, en un tiempo que todavía no existe (12).

La suma de todos los niveles discursivos se graba en este espacio que sobredetermina el sentido, imagen de la ruptura en el que la imposible continuidad supone la cerradura textual que determina el desvío. Lugar que actualiza el *speculum* shakespeariano en el cual la verdad de lo real se espejea y en donde el que observa, por intermedio del lenguaje, completa el mundo en su imaginación y lo pinta mediante su voz.

El desplazamiento dentro del paisaje sonoro que se desliza aleatoriamente hacia el interior, lo que hace es llegar al fondo para exponer la velada existencia que ya no puede expresarse como un contenido positivo. El déctico que actúa aquí hace advenir la intención: manera en que el drama se problematiza a sí mismo al tiempo que abre una brecha sobre la propia presencia en el mundo desde una perspectiva existencial (8).

La mirada especular que desde el exterior redirige al interior, lo que hace es un comentario distanciado del mundo a la vez que testifica sobre su vivencia. Este doble movimiento activo y pasivo que de manera iterativa va y viene desde el ocultar al mostrar, redirige a la categoría impotente del fundamento que el gesto intransitivo representa como indicación de una intención. *Gestus* que marca tan llanamente Ricardo III cuando actualiza la indagación radrigiana condensándola bajo la forma de una pura pregunta retórica:

¿Qué significa la dignidad en esta tierra? (5)

Esta disyuntiva produce también ese espacio en donde la contrahechura y la degradación se intersectan como dos planos en una convergencia, trayectoria a partir de la cual el marginal de Radrigán inicia su ‘vía de integridad’ que en la muerte y el silencio encuentra su lugar propicio.

VOZ :

[...]

Príncipe contrahecho,
príncipe rengo,
empezad a caminar,
desolado es el camino que no lleva a ninguna parte. Desolado, solitario. Y eterno. (13)

Así es cómo Ricardo III se enfrenta consigo mismo y elige la muerte, pues ella representa el lugar paradójico que desde el principio fundamenta y defundamenta a personaje y drama que avanzan hasta deshacerlos. La ruptura que opera al cuadrado entre ‘figura-palabra’ y ‘palabra-voz’ designa una identidad que es quitada y cuyo vacío resultante exhibe el lugar negativo en el que la figura ejemplar, tipológica, afirma su presencia. De ahí entonces que esta figura comporte la presencia de una ausencia hablante.

El límite intertextual que tiene a la puerta como frontera se torna el espejo del *theatrum mundi* shakespeariano en el que antaño se proyectara la viviente actualidad. En este sentido, el lugar épico que comporta el espacio, que en breve ve anulada su instancia reflexiva, redirige al estatuto epilógico como su condición de aislamiento. Este tercer nivel del desprendimiento subraya la conciencia de la caída que remite a una identidad –o a una posibilidad de identidad– que ha estallado en pedazos. Por esta razón, el presente informe sostiene que lo que comunica en esta obra –y aun desde siempre– Radrigán, es una disyuntiva expresada en una clave metafísico-existencial que interroga al marginal que es puesto de frente ante la muerte.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo de este informe planteamos que lo que motiva al personaje radrigiano para rechazar las degradantes configuraciones del mundo responde a la defensa de la propia dignidad. Este es el elemento extradramático que permanece cuando todos los demás significantes dentro del drama resultan paulatinamente descalificados. Después de la catástrofe, la distancia que se abre con respecto al mundo supone un ingreso a lo interior, una búsqueda por aquello que va al fondo y que por su profundidad permanece escondido.

Lo más profundo, por su carácter oculto, representa un no lugar, y es en este vérselas con la negatividad que sostenemos que el repliegue del personaje se sitúa en el ámbito de lo metafísico. En otras palabras, esto quiere decir que cada vez que el personaje se enfrente a la muerte ha de remitir a la misma problemática metafísico-política concerniente al repliegue, porque el repliegue indica una suspensión previa al acto político que, en palabras de Hurtado, remite a la muerte.

En este sentido, postulamos que en Radrigán el estatuto de la dignidad posee un valor profundamente paradójico: afirma espiritualmente al personaje, pero a la vez se constata como irrealizable. Es por esta razón que la dignidad asume también una tonalidad utópica. La búsqueda de la dignidad es entonces una búsqueda que desde el principio yace clausurada pero que resulta igualmente necesaria si es colocada como contrapunto ante la mera sobrevivencia. De ahí que el repliegue –y aún el enfrentarse a la muerte– solamente remita a un indicar: al querer decir que es, también, un querer vivir. Una simple y profunda intención anterior a todo lenguaje.

En esta línea, lo que advertimos en *El contrahecho* es un acento en la negatividad del lenguaje que aparece determinada por la experiencia de la muerte. La muerte se presenta como una catástrofe previa a la ‘acción’ que determina la pieza desde una condición subterránea. Así pues, acontecida ya ésta, lo que se tiene es una deconstrucción dramática que mediante el régimen del silencio opera el desvío a través de tres niveles diferentes: el personaje pierde su identidad y deviene figura, el discurso pierde su sentido y deviene una pura voz sola, el hipertexto pierde su lugar y deviene fragmento.

De acuerdo con el análisis, el desbaratamiento de la identidad se expresa primeramente anulando el *ethos* del personaje, su línea de conducción general. Proceso deficitario que proviene del resquebrajamiento de su vínculo intertextual. Esta desintegración otorga al personaje nuevas cualidades, en donde la actitud contemplativa, retrospectiva, adquiere una importante relevancia. De esta manera, el personaje –ahora devenido figura– actúa como un fantasma que vuelve de la muerte para configurar el paisaje mediante un universo verbal oscilante.

Asimismo, se constata que el desbaratamiento del discurso supone la clausura del enfrentamiento agonístico, por cuanto la figura ahora permanece anclada a un pasado agujereado que divide el comentario en distintas modalidades y temporalidades. El reparto de voces que se despliega entre el comentario del mundo y la indagación de lo íntimo, de ningún modo constituye una unidad de sentido. Esto es así pues lo que comunica la figura se torna opaco y hace perder al discurso su estatuto especular.

En cuanto al espacio, el desbaratamiento que aquí opera lo presenta como un lugar liminal que funciona como una secuencia autónoma separada del continuo intertextual. Esta fractura privilegia el régimen del acento que condensa la pluralidad en un fragmento. Inmovilidad externa que supone movilidad interior y que amplifica en la espacialidad el inquieto movimiento anímico. De esta manera, el vacío que queda tras esta escisión tiende a imponerse a lo inteligible y a modular según su modo un tiempo y paisaje propios.

Constatado ello, se tiene que tanto la identidad como el discurso y el lugar son quitados a consecuencia de esta degradación que determina la situación dramática desviándola en casi todas sus formas. Por esta razón, *El contrahecho* anuncia un quiebre con respecto a la sensibilidad dramática, o más bien trágica, que en la poética de Radrigán tradicionalmente se había concebido como mediación legítima entre el particular y lo general, entre lo real y lo imaginario. Así es, pues en esta pieza el drama no es ya sólo un medio para contemplar de modo crítico la realidad, sino un mecanismo para ponerla (contingente y violentamente) en crisis, involucrándose sensible e intelectivamente en ella

De esta suerte, la figura y su voz resultante, como vectores de la representación, indican aquello que cuando habla muestra su propio tener lugar: intención que es anterior a toda palabra y que se dirige hacia lo interior. Pero lo que revela, además de ello, es que lo

infundado es inherente también a todo enunciado, a todo discurso, a toda experiencia. De ahí entonces que el lugar negativo en el que se funda la figura suponga al mismo tiempo aquel espacio que la desfunda.

En definitiva, si el espacio de la dignidad permanece vedado, su ocultamiento recibe el imperativo de una búsqueda por el propio lugar, por un *locus*. Pero si no hay sitio en el mundo en que pueda expresarse lo profundo, este ‘no-lugar’ de la dignidad emerge entonces como un imperativo que en el ejercicio de la negación se plantea disruptivamente como intención, como irrupción. Así, lo que plantea la defundamentación hurtadiana a fin de cuentas es que el personaje radrigaliano –al desplegar ese espacio que es como un mundo colmado de intención– se sitúa más allá de la palabra, en donde brota lo indeterminado que sustenta lo humano, a pesar de la disolución.

Frente a la exterioridad de lo real, el insustancial palabrerío no viene aquí –como en Beckett– a mensurar y sostener la temporalidad, sino a quitarla. En donde ya no se ubica el hombre antes que el lenguaje o el lenguaje antes que el hombre, sino la nada bajo la forma de una interrogación, allí es donde actúa la materialidad de lo político.

De ahí que en *El contrahecho* la muerte (y el silencio) comporten el lugar negativo que atraviesa defundamentando la presencia del personaje. Dicho *gestus* se inscribe, además, como la única manera de vérselas con la realidad. En este sentido es que lo infundado es tomado aquí como el *gestus* político del marginal, en donde el personaje, la palabra y toda la escena es organizada con el propósito de producir un sentido, un punto de vista global que comprometa a la figura en una actitud de autoconsciencia frente a la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus literario

Radrigán, Juan. *Ricardo III. El príncipe contrahecho*⁶.

Shakespeare, William. *Ricardo III*. Buenos Aires: Losada, 1997.

Teoría del drama

Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de España, 1994.

Baillet, Florence y Catherine Naugrette. “Material”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Barbolosi, Laurence y Muriel Plana. “Épico”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Danan, Joseph. “Acción (crisis de la)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Danan, Joseph. “La dislocación”. *Nuevos territorios del diálogo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Danan, Joseph. “Pieza paisaje”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Danan, Joseph. “Monodrama”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Hausbi, Kerstin y Genevieve Jolly. “Punto de vista”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Hausbi, Kerstin y Françoise Heulot. “Monólogo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Hersant, Celine y Genevieve Jolly. “Oralidad”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Heulot, Françoise y Mireille Losco. “Relato de vida”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

⁶ Obra que hasta la fecha permanece inédita, pero que ha sido amablemente facilitada por la dramaturga chilena Flavia Radrigán, hija de Juan Radrigán.

Heulot, Françoise y Catherine Naugrette. “Direccionalidad (del texto) / Interpelación (al público, a otro personaje)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Gaudé, Laurent et al. “Conflicto”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Gennette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989

Jolly, Geneviene y Alexandra Moreira da Silva. “Voz”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Jolly, Geneviene y Alexandra Moreira da Silva. “Poema dramático”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Jolly, Genevieve. “Ritmo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kuntz, Helen y Joseph Danan. “Drama absoluto”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kuntz, Helene y Mireille Losco. “Estatismo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kuntz, Helen y Arnaud Ryker. “Silencio”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kuntz, Helen et al. “Catástrofe”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kuntz, Helen. “Bello animal (muerte del)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kuntz, Helene. “Comentario”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kuntz, Helene. “Retrospección”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Kane, Leslie. *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. United States of America: Associated University presses, 1984.

Treilhou-Balaudé, Catherine. “Íntimo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Mégevand, Martin. “Coralidad”. *Nuevos territorios del diálogo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Leroux, Patrick y Catherine Naugrette. “Escena a deshacer”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Losco, Mireille y Martin Mégevand. “Coro”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Losco, Mireille. “Cuadro”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Losco, Mireille. “Estatismo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Lescot, David y J. P. Ryngaert. “Fragmento”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Lescot, David. “Proceso”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Losco, Mireille y Catherine Naugrette. “Mímesis (crisis de la)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Ryngaert, Jean Pierre. “Personaje (crisis del)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Ryngaert, Jean Pierre y Julie Sermon. “Imagen, imaginario, encarnación”. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. Ciudad de México: Pasodegato, 2016.

Sazarrac, Jean Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos*. Ciudad de México: Pasodegato, 2011.

Sarrazac, Jean Pierre. “Introducción. Crisis del drama”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. “Fábula (crisis de la)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. “Diálogo (crisis del)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. “Juego de sueño”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. “Metadrama”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. “Óptica”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. "Parábola". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. "Diálogo (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Pasodegato, 2013.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

Bibliografía crítica

Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos, 2008.

Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.

Agamben, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2016.

Barrales, Luis. "Hechos consumados, la tierna lucidez de todos los tiempos". *Antología. Un siglo de dramaturgia chilena, III. 1973-1990*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2010.

Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986.

Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. "Los niveles de marginalidad en Radrigán". *Hechos consumados. 11 obras*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

Hurtado, María de la Luz. "Prólogo". *Antología. Un siglo de dramaturgia chilena, II. 1950-1973*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2010.

Hurtado, María de la Luz. "Prólogo". *Antología. Un siglo de dramaturgia chilena, III. 1973-1990*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2010.

Letelier, Agustín. "'Los Borrachos de Luna' de Juan Radrigán". *El mercurio*, 1987.

Bibliografía referencial

Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998.

Corona Fernández, Javier y Georgana Petrova. *Samuel Beckett: La mostración de lo inefable*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2015.

Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1987.

