

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

¡Salgan como salieron del vientre de su madre! Exhortación y germinación cultural en *Hechos Consumados* y *El toro por las astas*

La cotidianeidad y el lenguaje como formuladores de una nueva identidad de clase en Radrigán

Informe final de Seminario de Grado: Teatro Chileno e Hispanoamericano Contemporáneo,
para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Autor:

Simón Ramos

Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé

Santiago de Chile 2009

INTRODUCCIÓN . .	4
1. LA COTIDIANEIDAD PERMEADA POR LA CONTINGENCIA: LOS CONTEXTOS DE LA OBRA RADRIGANEANA . .	6
1.1 La gestación de los discursos dictatoriales y los modos de burlar el autoritarismo . .	6
1.2 Muerte y renacimiento de la escena teatral . .	9
1.3 El teatro como práctica subversiva . .	15
2. ELEMENTOS PARA UN TEATRO POPULAR . .	17
2.1 La marginalidad . .	17
2.2 El diálogo con los discursos de izquierda . .	20
3. RADRIGAN Y LA COTIDIANEIDAD. EL PROBLEMA DE LO COTIDIANO Y LO CULTURAL EN EL TEATRO Y LA SOCIEDAD . .	23
3.1 El lenguaje como carga identitaria primordial . .	26
CONCLUSIONES . .	32
Bibliografía: . .	33
Documentos . .	34

INTRODUCCIÓN

Las circunstancias socio-históricas nos obligan a volver la mirada al pasado –no tan pasado– y cuestionar la forma en que se ha integrado éste al entendimiento social, en tanto procesos que condujeron hacia el Chile de hoy. Hay la creencia de que, a través del proceso que nos aleja de un primer punto histórico original, podemos gozar, a la medida del paso del tiempo, de una cada vez mejor visión con respecto a ese primer punto, y determinar a qué se le prestó atención de una forma adecuada y a qué no. Esto siempre dependerá de la perspectiva que se toma al momento de querer contar la historia, y en eso hoy se puede encontrar mucho eso de hacer la vista gorda, pero también ideas que se enclaustran y se convierten en una especie de persistencia del deslíz. En este sentido, la derrota política y en todo terreno que las izquierdas viven hoy en Chile también puede entenderse como parte de un error metodológico principal en la práctica del marxismo: el considerar que la conciencia de clase, su cultura e identidad derivan mecánicamente de las relaciones de producción.

La lectura que queremos proponer de la dramaturgia de Radrigán apunta a esto. Además de ser una respuesta urgente a una realidad inmediata, a una situación extrema, Radrigán, como ya se ha dicho y contradicho, trasciende esta realidad para instalarse en un ámbito humano. También trasciende en tanto trascienden las condiciones de los personajes que se están representando (se extiende en el tiempo como marginalidad). Pero Radrigán también hace un traspaso histórico en el sentido de ser un aporte para el pensamiento de las izquierdas a partir de una complejización de la relación de la cultura, el lenguaje, la cotidianeidad y la emancipación.

La lógica del teatro de Radrigán tiene que ver con un enfrentamiento directo y fuerte con la realidad, opuesto a un pasivismo que deja de lado el compromiso político y social del arte. La existencia de grandes discursos se ampara en una realidad que los sustenta, un contexto que los haga visibilizarse en la práctica. En este caso el discurso de los oprimidos, real y poderoso, permite a Radrigán afirmarse en un pensamiento utópico, escribir de y desde la miseria humana, concibiendo su posibilidad dignificadora y emancipatoria, a la vez que se toma esta opción de crítica y denuncia del sistema. Su obra nos llega hoy como un ladrado que aún resuena, y nos hace creer en la posibilidad de que el discurso artístico pueda constituirse como posibilidad de interpretación creativa y efectiva de la realidad. En última instancia, una interpretación novedosa del terreno social desde los planteamientos de la izquierda, lo que coincidirá con aquello que nos motiva en la elaboración de una investigación: obtener conclusiones aprovechables en nuestra propia realidad.

La tesis que buscamos formular es que Radrigán muestra el proceso de constitución de una identidad nueva para el sujeto oprimido en su contexto histórico determinado. Este proceso está ligado a la elevación del posicionamiento cultural, a la imposición de una dignidad y un nuevo universo valórico, a la constitución, a través de un espacio simbólico novedoso, de una cultura e identidad nacional de una clase afincada en relaciones sociales nuevas y necesarias para lograr la emancipación, desde el sujeto personal (me refiero a las jerarquías insertas en el pensamiento de estos sujetos) al colectivo y posible sujeto revolucionario. Desde este mismo espacio es que se piensa la posibilidad de un traspaso a la censura, ya no vista como una autocensura sino como el lugar compartido (y excluyente a la vez) desde el que Radrigán habla.

La decisión que se ha tomado es restringir el estudio a las obras “Hechos consumados” y “El toro por las astas” de los años '81 y '82, respectivamente. De estas obras, además, pretendemos un análisis con categorías que se relacionan pero no son exactamente las que ha acogido la crítica literaria para analizarlas. Es por esto que el marco conceptual y el análisis más formal se cruzan y expanden a través de este escrito.

1. LA COTIDIANEIDAD PERMEADA POR LA CONTINGENCIA: LOS CONTEXTOS DE LA OBRA RADRIGANEANA

Haremos una aproximación inicial a los discursos que rodean las obras o más bien estudiaremos cómo se instalan éstas en diferentes planos: político-social, artístico y teatral. Entendemos que la obra de Radrigán está en diálogo con estos elementos, y por ende es que una lectura específica en la obra del autor los requiere, pues de lleno hay un acercamiento y una propuesta estéticos en los modos en que ocurre este diálogo.

1.1 La gestación de los discursos dictatoriales y los modos de burlar el autoritarismo

“Las discusiones realizadas en encuentros y seminarios revelan que para los creadores teatrales su propia actividad, en el período enfocado, se presenta a sus ojos primordialmente como contingencia permeada por los requerimientos de una cotidianidad que no permite conclusiones totalizadoras de su experiencia”¹.

Es imprescindible, teniendo en cuenta un carácter de enfrentamiento y respuesta a la realidad del teatro de los '80 en Chile, y para bien comprender la obra de Juan Radrigán en este contexto artístico, aproximarse al discurso historiográfico y teórico de los espacios políticos y sociales. Este esbozo quiere dar cuenta de cómo surge y se caracteriza la obra de un dramaturgo que escribe desde un contexto de opresión y de una lógica discursiva profundamente hegemonizada, que prohíbe la voz disidente, pero en este acto, a la vez, reorienta el discurso creativo, que asume nuevas tácticas para burlar y evadir a la institución. El discurso de Radrigán quedaría concebido como la “palabra prohibida”, en términos de Foucault, enfrentada a la palabra autoritaria que quiere dejar sin voz, en el plano social, al pueblo, transformarlo en masa no pensante y elemento útil a los intereses de la autoridad².

Por otro lado, teniendo en cuenta el carácter de denuncia del teatro de Radrigán, estos elementos históricos están presentes a modo de alusión más bien evasiva en las obras, y por ende se convierten en elementos centrales para la correcta interpretación de aquello a lo que no se alude directamente.

Para analizar el contexto dictatorial, haremos una primera entrada hacia el discurso hegemónico en la dictadura y los modos de penetración de éste en la sociedad de los ochenta.

¹ Vidal, Hernán: “Cultura nacional y teatro profesional reciente”, en María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal (eds.), *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980 (antología crítica)*. Minneapolis-Santiago: University of Minnesota-Ceneca, 1982, p. 84.

² Esto tiene que ver mucho con las concepciones teóricas acerca del “otro”, que abordaremos más adelante.

Miguel Enríquez, apenas pasados unos días del comienzo de la dictadura, proclamaba: “El estado burgués se sacó la careta democrática y su garra de hierro golpea y reprime hoy al movimiento popular, intentando a través de su aparato represor resolver la crisis de la clase dominante, aplastar al movimiento de masas y así restaurar el sistema de dominación capitalista en crisis”³.

Este proceso se genera a partir de la necesidad de los grupos dominantes que ven peligrar sus intereses -principalmente económicos-, a partir de una serie de transformaciones sociales impulsadas por el gobierno de la vilipendiada Unidad Popular. “La UP llegó al gobierno en plena crisis del sistema de dominación, agudizándola y generando un período pre-revolucionario, caracterizado por la crisis de las clases dominantes, la división de la pequeña burguesía y el ascenso de las movilizaciones de la clase obrera y el pueblo”⁴.

El gobierno militar tuvo la misión principal de restablecer la hegemonía de las clases dominantes y devolver a estos grupos el poder en disputa. Para esto se encargó, primero, de eliminar cualquier vestigio de resistencia por parte de aquellos que participaron en el intento de reformular el Estado chileno a través de distintas vías: la implantación de un estado del terror fundado en el exilio, el genocidio y la desaparición forzada de personas; pero también, como un aspecto que queremos remarcar en tanto su significativo rol, por medio de la profunda represión en todas las áreas “problemáticas”: populares, artísticas, universitarias, etcétera, que son las que sostenían simbólicamente a la UP y al movimiento popular en alza.

Esto es lo que finalmente decantaría en, por un lado, un cambio profundo en la estructura de la sociedad en su totalidad, un cambio social a nivel cultural, y, por otro, la instauración de una renovada legalidad en pos de la economía neoliberal, puesta en boga en países como Inglaterra o Estados Unidos en esos años, que vendrá acompañada del posmodernismo como lógica cultural de este tipo de capitalismo. Se trata una legalidad además muy bien diseñada e inmutable, reacia al cambio desde su constitución en la que se auto legitima.

Siguiendo a Hernán Vidal⁵ y a Tomás Moulian⁶, podemos continuar caracterizando al Chile en el que Radrigán escribe como un estado de revolución capitalista que se constituye al mismo tiempo como contrarrevolución a un movimiento popular ascendente, un proceso revolucionario de fusión de los poderes del Estado y de fisión en tanto capacidad de destrucción total de “lo viejo” y producción acelerada de “lo nuevo”. Es importante destacar que esta revolución no es el ascenso directo de una clase en desmedro de otra -si pensamos en la revolución burguesa, por ejemplo- sino que se apoya también en los grupos “viejos” (latifundistas) y en los sectores netamente burgueses a la vez. En este sentido, sería un retroceso que va acompañado de un discurso ideológico de auto-legitimación, si consideramos los discursos masivos que entraron a imperar, como se verá más adelante.

Los sectores dominantes que propiciaban la salida radical (el golpe de estado) desde el principio del periodo de la UP fueron los que lograron atraer a sectores pequeño-burgueses

³ Documento Comisión Política, Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR), Diciembre 1973 en *Miguel en la mira III*. Santiago-Chile: Quimantú, 2006, p. 43.

⁴ *Ibíd.* pp. 14.

⁵ Vidal, Hernán: “Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo” en *Fascismo y experiencia literaria*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

⁶ Moulian, Tomás: *Chile actual, Anatomía de un mito*. Santiago-Chile: Lom, 1997.

(colegio médico, transportistas, cúpulas de la DC) que buscaban la salida parlamentaria. Es a partir de las elecciones de marzo del 73, que estos sectores, una vez vistos en desventaja en el terreno político electoral, optan finalmente por adherir a una salida golpista.

Todos ellos confían el aparato ejecutivo y legislador a las manos de las fuerzas armadas, una potencia hasta entonces supuestamente neutral entre las diferentes fracciones del capital, y los convierten en los principales detentores del poder para articular los discursos que atraviesan la sociedad. Estos discursos, para obtener la movilidad que requerían en su avance, se apoyaron de manera fundamental en los medios de comunicación de masa, y, dentro de estos, sobre todo la televisión, el medio que caló más profundamente.

Debemos hacer hincapié en el perfil impositivo del Estado en la dictadura, el que se puede especificar como –aquí estoy siguiendo a Hernán Vidal⁷- un Estado de terror elástico que dinamiza el poder legislativo y judicial en torno a la idea de “excepción”, y que lo posibilita y legitima para prácticamente cualquier causa. Principalmente pensemos en las violaciones a los Derechos Humanos a través de una violencia de Estado justificada en pos del orden. El sometimiento que actúa a través de la presión sobre los cuerpos por medio del terror, y sobre las mentes, atacando el poder del conocimiento y el saber. El primero con un rol más fundamental que el segundo, en tanto fundamenta el despotismo y acalla la soberbia del último, aunque no por eso se dejaron de quemar los libros. De aquí la autocensura como elemento característico del la creación artística.

Este estado necesita de una aceptación de la crueldad a nivel de psicología social, una complicidad tácita o explícita que requiere que la mayoría no haga preguntas. Esto es una necesidad primordial para una revolución que realiza intereses minoritarios o que se aísla de la masa o la teme. El costo humano que significa se justifica por medio de un discurso épico que está ligado a la fe religiosa, la cruzada contra el demonio: el marxismo, cáncer del cuerpo social chileno, un marxismo que fracasó en su “vía chilena al socialismo”, que a través de la UP se entiende como el gatillador de una crisis social (hasta el día de hoy perdura fuertemente esta idea tan promulgada a través de los medios de masas). El marxismo se presenta también en estos discursos como idea extranjera que mina lo auténticamente chileno y se lo niega y se rechaza a partir de la negación de una identidad de lo que representó la UP: el roto y sus ilusiones de poder. Este discurso épico se elabora a partir de la idea del jefe de hogar, como el héroe y líder dentro de los miembros de la familia, todos ellos vistos como combatientes que defienden a lo chileno de lo extranjero.

Los personajes de Radrigán están imbuidos de este discurso, lo atraviesan y desarticulan de distintas maneras. Miguel, en “Hechos consumados” representa al sujeto totalmente sometido a esta discursividad, mientras que Marta y Emilio se encargan de enfrentar la incoherencia de este con la realidad que los rodea:

“EMILIO : ¿A quién le está obedeciendo? ¿Pa’ quién está cuidando todo esto como perro?... Va a morir bota’o igual que su mujer, ñor. MIGUEL : ¡Me paga... Me paga!... Uno..., uno tiene que tener un patrón ... Yo soy como todos, soy como todos... EMILIO : ¿Pero quién es su patrón? MIGUEL : (Acosado) ¡No sé, no sé: déjeme tranquilo! ¡No me huevée más, no me huevée más! ¡Yo sé lo que hago, tengo que obedecerle; la vieja está enferma, se está muriendo, si él se enoja y me

⁷ Op. Cit.

echa no tenemos, pa' donde ir! ¡Déjeme tranquilo, déjeme tranquilo, ñor por la cresta!⁸ .

Cuando el terror supera los límites de justificación que le ofrece el dogmatismo, es decir, cuando ya es imposible generar un discurso que de cuenta de tal excepcionalidad, se comienzan a generar nuevos espacios, ahora ocultos, subterráneos, en donde se mata, se tortura, persigue y reprime sin necesidad de un discurso que lo autorice. El clandestinaje político es el lugar de los antagonistas en el espacio subterráneo. Ambos bandos son invisibles para la ciudadanía, a la que se confunde y engaña a través de la prensa. Por eso es que en Radrigán estos espacios son lejanos (“Intempestivo ruido de balazos, ayes, carreras; disparos en ráfagas y tiro a tiro”⁹), los personajes no entran en él (pero no por eso no existe ni sufren sus consecuencias últimas al acercarse a este espacio, como Marta). Radrigán se ocupa de desarticular o bien desarrollar también estos discursos a través del propio. Si bien sus personajes apenas captan tanto el discurso masivo como el subterráneo, que se hacen inaudibles o están fuera del escenario e interrumpen de manera diluida y distorsionada, éstos hacen el gesto necesario para existir por sobre el resto de lo dicho, afectando con esto la acción.

Los personajes se encargarán de resquebrajar estas ideas apenas obtienen su capacidad de participación dentro del diálogo, apenas obtengan su voz, criticando, o bien aceptando sin comprender, como Miguel: “No me venga na' con cuestiones raras, ya lo cache que's gueno pal chamullo; pero a mí no me va embolar la perdiz. El patrón siempre me ha manda'o a decir que no le aguante leseras a nadie, porque yo'stoy en mi puesto.”¹⁰

Entendiendo a una sociedad sana como una en permanente diálogo (ficticio o real) entre sus actores, es que este silencio interlocutor del Estado fascista es el que lo hace frágil, situación que lo obliga a estar alerta y a mantener sus niveles de represión. Si Emilio o Antonio son capaces de cuestionarse estas ideas e inclusive enfrentarse a ellas, a pesar del terror que alcanza al resto de los personajes, el Estado debe tener la manera de enfrentarlos.

El saber teórico, en tanto se destruye y la ruina se la ciñe al espacio de la academia, se diluye y cae en un dogmatismo que hace gala de un saber arcaico. Esto pasa también en la esfera del teatro, si pensamos en la representación de obras del teatro clásico español una vez terminado el exterminio de la anterior tradición teatral chilena. Ahora los técnicos son los indicados para dar voz. Se trata, en términos bajtinianos, de la imposición de un discurso monológico propio las ciencias exactas en las humanidades, cuestión que tiene su base teórica en un discurso kantiano que presupone la existencia de una objetividad, además de una justificación metafísica de la realidad. Este discurso intelectual ha sido fuertemente quebrado a partir del ejercicio del terror y de la censura. El exilio de intelectuales de izquierda es la pauta que marca el camino.

1.2 Muerte y renacimiento de la escena teatral

⁸ Radrigán, Juan. “Hechos consumados” en *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Santiago: Ceneca, 1984, p. 313. * De ahora en más, HC: “Hechos consumados”, ETPLA: *El toro por las astas de esta edición*.

⁹ ETPLA (319).

¹⁰ HC (299).

El teatro antes de la dictadura vivía un momento de proliferación que venía proyectándose desde un proceso continuo de ascenso en la cantidad de grupos teatrales y obras representadas, así como en su calidad y sinnúmero de diferentes propuestas estéticas. El tema social, la búsqueda por una poética del teatro y una perfección en su estructura, el irrealismo, son parte de las propuestas de autores como I. Aguirre, E. Wolff, Vodanovic, L. Heiremans o Jorge Díaz, y por otro lado estaba también un teatro de bajo público que comienza a problematizar el teatro como creación grupal, en donde el ICTUS venía innovando, también a partir de la colaboración o coautoría de dramaturgos como los nombrados.

El método que utilizaban estos grupos “parte de la premisa teórica de la existencia de un inconsciente colectivo de la nacionalidad diferencialmente chilena. Puesto que todo individuo es órgano de ese inconsciente, las reacciones de su subjetividad ante los estímulos sociales son una vía para inquirir en las formas culturales que esa sensibilidad crea en su desarrollo histórico. El área en que se manifiestan y surgen estas nuevas formas es la contingencia de la vida cotidiana”¹¹.

De aquí sus especies de terapias grupales de donde provenían los guiones de sus obras, en una búsqueda de autenticidad cuyo único público fiel terminó siendo un sector acomodado. Algo similar pasaba con el grupo “La Feria”, con textos de Nicanor Parra u obras de Vadell – Salcedo, quienes buscaban un teatro situacional en donde la cotidianidad también marcaba la pauta, pero cuyo público, en cambio, era popular. En este sentido, a este grupo hay que sumar El Telón, el Taller de Investigación Teatral, el Teatro Universitario Independiente y el Teatro de Comediantes (aquí se estrena la primera obra de Radrigán), todos ellos representando obras en poblaciones.

Con la llegada de la dictadura, una vez aplastada la escena teatral -a partir de la censura, el amedrentamiento, inclusive de la quema de galpones- algunos grupos universitarios comienzan a representar obras clásicas para no presentar ningún problema de contraposición ideológica al nuevo orden. También en estos años se estrenan obras con remarcado tono internacional, como “Casino Las Vegas” o “Teatro Hollywood”, u obras de zarzuela, que perduran hasta el día de hoy con un gran éxito y gran cantidad de público.

Sin embargo, “entre 1976 y 1981 se estrenan casi 50 obras teatrales, relacionadas de una u otra manera con la situación que vivía el país. Los autores son dramaturgos tanto de la generación anterior (del 50) como nuevos, que generalmente actúan en colaboración con un grupo”¹². Comienza así un proceso de reconstrucción del teatro intentando escapar a la censura total del contenido, donde los principios estéticos van ligados a la denuncia de los hechos que azotaban al país.

“Las temáticas y los estilos en estas compañías y en estos dramaturgos son muy variados, no obstante, la mayoría converge en el tópico nacional: hablando en la ficción teatral de los temas vedados en la realidad, como la cesantía y su terrible enfoque psicológico y humano, o la pérdida de referentes culturales, materias ignoradas por los medios de comunicación controlados por el estado. El asunto más recurrente era el laboral, que tocaba la sensibilidad de los espectadores, ya

¹¹ Vidal, Hernán: “Cultura nacional y teatro profesional reciente”, en María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal (eds.), *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980 (antología crítica)*. Minneapolis-Santiago: University of Minnesota-Ceneca, 1982, p. 64.

¹² Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno contemporáneo: Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral: Sociedad Estatal Quinto Centenario: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 45.

que en Chile en esos años había un gran índice de desocupación. Las obras que tratan el tema del trabajo lo enfocan desde distintas perspectivas, como la falta de empleo, o el desplazamiento de trabajos (de un trabajo digno a uno de empleo mínimo), o el temor a perderlo, como los feriantes de Testimonios de la muerte de Sabina”¹³.

Dentro de este realismo de denuncia, que también estaba marcado por esta creación grupal de los textos en muchos casos, destacan el ICTUS y el TIT. Sus obras cada vez van asumiendo una mayor profundidad estética que, conservando el realismo social, va haciendo intromisiones cada vez mayores en cuanto a proyecto dramático en el teatro de Marco Antonio de la Parra o Radrigán, que comienzan un proceso de complejización a través de la intromisión de las estéticas del absurdo, el grotesco, el mito, etcétera.

Estas obras, tienen en común su esfera crítica, pero a la cual sólo se accede a través del no mostrar, del rodear el asunto del que se está hablando para esclarecerlo, metaforizarlo, ironizando o a través del elemento humorístico, pero nunca mostrarlo directamente y así no exponerse a los riesgos que conllevaba la crítica en la dictadura. Así es que se puede mostrar y hacer recurrente la temática de las violaciones a los derechos humanos, ya sea la tortura o los detenidos desaparecidos, en donde es el público el que logra captar estas ideas, pero se logra escapar a la censura en tanto no se está aludiendo al hecho explícitamente:

“EMILIO : ¿Qué cree usted que son? ¿Cesantes? ¿Sin casa? ¿Gente que tiene miedo que le pase algo? (Silencio) En una d’esas pueden ser muertos también, total... MIGUEL : ¿Muertos? ¿Usted cree que yo soy huevón? Los muertos tan enterraos. EMILIO : ¿Dónde? ¿Dónde están enterraos?”¹⁴.

El teatro de Radrigán aparece en la escena teatral, entonces, unos años más tarde de que, con el golpe de Estado, gran parte de las compañías fueran disueltas, muchos intelectuales y artistas fueran exiliados o asesinados, contando (con especial énfasis debido a su rol social) a los dramaturgos dentro de éstos¹⁵. En este sentido, su teatro es parte de una reapropiación subversiva del terreno artístico entendido como espacio de disputa en un sentido Gramsciano. Si consideramos por un lado el arte impuesto hegemonícamente, desde donde se hacía un rescate del teatro clásico español, Radrigán está subvirtiendo este espacio artístico con su teatro, cuestión que se puede pensar en prácticamente todo el terreno artístico, y que sólo se generaría en mayor profundidad a partir de los años '80, periodo de mínima apertura para la expresión dentro de los parámetros dictatoriales y límite exacto en el que empieza a poder desarrollarse el arte contestatario. Este proceso está ligado a un lento resquebrajamiento en la estabilidad de la dictadura y su supuesta

¹³ Rodríguez, Claudia: *Notas para una historia del teatro en Chile (II) en Documentos Lingüísticos y Literarios 24-25, 2002, pp. 51-58. Disponible en línea en: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=145 (Dirección Electrónica)*

¹⁴ HC (312).

¹⁵ Este tema está tratado en Vidal, Hernán: "Cultura nacional y teatro profesional reciente", en María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal (eds.), *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980 (antología crítica)*. Minneapolis-Santiago: University of Minnesota-Ceneca, 1982.

legitimidad, que podemos atribuir a una fragilidad innata ante la falta de interlocución¹⁶ (real o ficticia) necesaria en toda sociedad, y dentro de cuyas múltiples posibilidades de espacio podemos incluir el teatro de denuncia, reclamo o queja dentro de un proceso de reactivación del arte del que Radrigán es parte.

Este problema puede ser invertido. Tomando ahora como raíz la cultura se puede pensar en esta manifestación artística como el paso que propicia una acción de resistencia o rebeldía. En otras palabras, Radrigán y sus compañeros están escribiendo obras donde reflejan lo que pasa, lo critican, y gracias a esto es que podemos prefigurar un momento de resistencia. Esta inversión es la misma que haremos cuando pensemos en el elemento cotidiano como forjador de una nueva modalidad de lucha.

El nuevo quehacer artístico del que queremos dar cuenta, además de estar del lado marginal de la sociedad, desde sus bordes y también desvinculado en su mayoría de la academia y las instituciones, va acompañado, si lo consideramos sólo dentro del terreno artístico, de un escape desde el abismo en que se hacían comunes prácticas estéticas más vinculadas a una concepción como la del “arte por el arte”, o el arte que justificaba su producción en la idea de ser una voz de escape y subsanación del “trauma” que provocó el golpe de estado y sus consecuencias. Dentro de esto podemos considerar también la literatura testimonial escrita dentro de Chile hasta la del desarraigo provocado por el exilio. Ambas prácticas, además, muy por debajo de los decibeles de un arte de masas que se alzaba fuertemente e imponía como política de estado. Radrigán ha mantenido desde entonces un repudio frente a los discursos que no afrontaban la realidad inmediata:

“Algo tiene que quedar, por eso yo le cargo la mano a los novelistas, que escriben como si aquí no hubiera pasado nada”¹⁷. “Haría con todos los artistas un enorme acto de confesión y preguntaría si los degollados y los desaparecidos nos afectan en la creación artística, si podemos escribir como si nada hubiera sucedido, como ocurre actualmente. O declarar que esta situación nos importa un pito y nos sumamos a este carnaval en función del bien del país, de la tranquilidad y el orden, que le llaman. Todavía hay tiempo, pero si pasan otros veinte años Chile será un país de borregos”¹⁸.

Sin embargo, el planteamiento de las temáticas y personajes marginados en conjunto con la narración son los que hacen este llamamiento a la visión crítica de la realidad más cercana característica del teatro del oprimido, una crítica que se configura desde un microcosmos y se eleva hacia valores humanos o “trascendentes” a través de diferentes modalidades. El diálogo de los personajes en las obras de teatro de Radrigán generalmente pasa desde la realidad inmediata hacia la crítica o el cuestionamiento del orden impuesto en un par de líneas. El que esto ocurra nos va dando las pautas para prefigurar lo cotidiano como elemento que otorga la trascendencia al discurso.

“Marta: ¿Conocís algún futre que tenga casa con jardín? Emilio : Jardín? No, ¿Por qué? Marta : Pa’ que me hubierai da’o la nombrá. Yo arreglaba jardines; en eso trabajábamos con el Mario. Emilio: ¿Jardines?... ¿Quedan? Marta : Casi na’.

¹⁶ Hernán Vidal se apoya en esta tesis cuando intenta dar con los motivos de la decadencia progresiva del régimen dictatorial en “Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo”, *Fascismo y experiencia literaria*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

¹⁷ *Entrevista a Juan Radrigán en El Llanquihue. Puerto Montt: Impr. de El Llanquihue, 1885- v., 2 de Agosto de 1996.*

¹⁸ *Entrevista a Juan Radrigán en La Tercera, 6 de Agosto del 2000.*

(Pausa) Esa es la rabia más grande que tengo contra la gente: s'encerraron en las casas y dejaron morir los jardines¹⁹.

Este teatro decae hacia finales de los años '80. Se puede profundizar el por qué de este decaimiento. Por un lado está la idea de la trascendencia del tema social, la pobreza, la exclusión y marginación, a las que el arte no ha respondido de la misma manera. El carácter de enfrentamiento directo al que estaba respondiendo el arte hasta la caída de la dictadura se pierde a partir de la transición. Hay un agotamiento estético en este sentido, que a la vez está ligado a una profunda intromisión del nuevo estado burgués y un gran control de los medios de producción cultural, y su correspondiente negación de la identidad, que se va a generar a partir de estos años en el seno de la que Joaquín Lavín llama "La revolución silenciosa", en pro de un estado fuertemente neoliberal que privilegia culturalmente modos de comportamiento artísticos asociados a su valor de mercancía, lo que Jameson ha achacado a la posmodernidad²⁰. Así nos encontraremos con un nuevo escenario en que el teatro en general se vuelve un artículo de compra, la continuación de las zarzuelas ahora a través de la televisión y nuevas obras que ahora serán nuevamente recepcionadas sólo por una élite intelectual, en donde, en líneas muy generales, nos encontramos con una gran cantidad de obras de estéticas muy heterogéneas, pero que toman sus formas a partir de lo que se ha llamado la neovanguardia posmoderna. Nos encontramos con obras que privilegiarán la actividad gestual en el escenario por sobre la temática, obras decadentistas, sociales y de poéticas complejas, obras que se basan en sketches, y un largo etcétera, cuyo problema principal puede vincularse al fracaso de la modernidad en su ideal educativo y el cierre de la academia y sus constructos simbólicos y filosóficos a la sociedad, como confirmaría Habermas²¹.

Es importante dilucidar el tema de los discursos masivos para ver cómo operarán en las obras de Radrigán, pensando el rol fundamental que ocuparían estos en la dictadura y la facultad que tienen de modificar la mentalidad e identidad de toda una clase.

La gestación y utilización de los medios masivos como forma de intervenir la sociedad, tomando a Barbero²², se da a partir de la una dinámica de fragmentación-dispersión en América Latina, gestada en las luchas independentistas. La consolidación de las naciones en Latinoamérica se dará a partir de la constitución de mercados nacionales que están por debajo y dependiendo del mercado internacional, lo que genera una discontinuidad en el proceso de modernización con respecto a tres planos: el destiempo en que se generan estados y naciones, el modo desviado en que las clases populares se incorporan al sistema político y el papel político y no sólo ideológico que los medios de comunicación desempeñan en la nacionalización (la carga identitaria nacional) de las masas populares.

El destiempo entre estado y nación se generaría a partir de la década del '20. Los países comienzan a reorganizar su economía y sus estructuras políticas influenciados por las nuevas burguesías que buscan "europeizar" América e industrializarla, como dos puntos de una misma vertiente. De aquí surge una controversia a partir del concepto de nacionalismo: por un lado, se le identifica con el progreso nacional en vías de

¹⁹ HC (287).

²⁰ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Paidós, 2002.

²¹ Habermas, Jürgen, "Modernidad, un proyecto incompleto" en "El debate modernidad / posmodernidad". Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.

²² Barbero, Jesús Martín: *De los medios a las mediaciones en Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

industrialización y, por otro, desde la especificidad y unicidad de la nación, reconociendo la heterogeneidad cultural para producir integración. Esto se queda finalmente en un movimiento de adaptación para buscar la modernización, en donde se produce una política que busca centralismo y un apego hacia el Estado, lo que a nivel cultural se traduce en funcionalización de la cultura, es decir, se proyecta una cultura, heterogénea o no, sobre un centro.

La constitución de lo masivo en Latinoamérica se da a partir de la capacidad del estado para constituir nación a través de la representación de la masa, convertida ésta en pueblo a través de un cambio conceptual que opera incluyendo demandas básicas de las masas dentro de lo masivo. Esto se refleja en el hecho de que se represente a la masa dentro de los medios en una búsqueda de parte del grupo hegemónico por constituir una identidad en esta masa para afectarla y dominarla ideológicamente. Este proceso finalmente decantará, hacia nuestros días, en un desplazamiento de este discurso, en donde la masa tendrá como fin último el consumo. Barbero ejemplifica lo primero con el cine mexicano, de corte nacionalista y popular, en donde se representa a la masa con un conjunto de atributos en los que la gente se reconoce y se identifica a través de una serie de técnicas, como el reivindicar a una serie de particularidades lingüísticas, gestos o sentimientos propios de las clases populares, algo totalmente presente aún en el discurso televisivo, fundamentalmente. En el teatro, *Corona de Luz*²³ es una gran muestra de la afirmación de una identidad mestiza a través de una figura religiosa, en una búsqueda por instalar la religiosidad y a través de eso homogeneizar la cultura, obteniendo una identidad nacional como resultado.

Resulta interesante contrastar esta forma de utilización de lo popular dentro del arte con la del teatro de los '80 y Juan Radrigán, quien, más que una serie de particularidades lingüísticas, nos ofrece una muy elaborada representación del lenguaje popular, que proviene de su experiencia propia (Radrigán es de extracción popular, y prácticamente el único dramaturgo chileno que lo es), y no un estudio desde afuera hacia un objeto lingüístico. Una conciencia popular que se autoestudia logra una cercanía que evita ese gustillo a estereotipo que han tenido históricamente las obras de arte que representan al marginal. Desde esta óptica, supera la simplificación fácil que es posible ver en las teleseries o en el teatro liviano.

El objetivo de Radrigán también es otro a aquel con el que ha operado la representación de la clase popular en el arte: busca legitimar al marginal, que se vea a él mismo a partir también de unas particularidades lingüísticas, legitimando su voz para hacer un discurso trascendente. A la vez, pensando en el carácter de respuesta inmediata del teatro, el recurso lingüístico funciona como forma de enrostrar, a partir de una carga emotiva e identitaria, un estado miserable del humano. Nosotros interpretaremos esto como exhortación, que será además uno de los puntos del análisis formal.

“MILAGRERO: No hay nadie en el cielo ni en la tierra que pue’a ayudarlos; porque la vía está a’entro de ustedes. VICTOR: ¡Eso ya los dijo! MILAGRERO: ¡Pero entiendan po’, entiendan lo que les quiero decir: no hay milagros! ¡Eso es lo que vengo a decirles: no hay milagros!”²⁴.

²³ Usigli, Rodolfo: *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México: Porrúa, 1991.

²⁴ *ETPLA (360)*.

1.3 El teatro como práctica subversiva

Hay que considerar que el drama como género alcanza su mayor expresión en la representación, y en esto involucra la participación de un grupo social en un espacio compartido, que lo hace cómplice de una narración que ocurre frente a sus narices. Es posible considerar al teatro intrínsecamente como una eficaz herramienta –y de las más radicales- dentro del terreno artístico cuando se busca generar una respuesta en la realidad inmediata, ya sea ésta generar una crítica, una exhortación o convocar a un diálogo a nivel de sujetos o de clases. El teatro es el género que en su recepción es lo más cercano a la “realidad” que se puede encontrar dentro de todo el ámbito del arte. Podemos ver, e inclusive probar, que quienes desarrollan la acción están realmente ahí, frente a nosotros, desarrollando los sucesos prácticamente como se presentarían si de verdad estuviesen ocurriendo.

El teatro, además, se inserta en la cotidianidad de quienes participan -a modo de espectadores o actores- y los remece directamente. En nuestro caso particular esto es una característica esencial, en tanto proponemos que la dramaturgia de Radrigán es una búsqueda de representación crítica de una realidad inmediata, y si pensamos en la recepción popular de su obra, el impacto es aún mayor.

Esta última idea tiene consonancias múltiples en lo que se ha escrito y hecho en el terreno del teatro, desde Bertolt Brecht, y toda la problemática de la teatralidad, hasta las variedades más novedosas y populares de lo que se ha llamado por Augusto Boal “Teatro del oprimido”²⁵, y donde podemos apreciar que el autor fomenta un teatro que con diversas técnicas hace posible un diálogo permanente entre el público y los actores, con el fin de generar nuevas opiniones a partir de una discusión y, en última instancia, lo que podríamos llamar una conciencia emancipadora o liberadora, si se está plenamente imbuido en la idea del teatro como un medio de un cambio social. El teatro de Radrigán puede ser incluido en esta categoría de Boal en tanto teatro que va en dirección hacia la emancipación y dignificación del ser humano, pero teniendo en cuenta su carácter más tradicional si consideramos las variantes de teatro del oprimido que plantea Boal, quien hace énfasis en un teatro con un fin meramente práctico y que está al límite de perder todo aspecto estético. Esto, sin embargo, sin llegar a desdibujarse la línea entre teatro y realidad, base de cualquier intento de arte, en tanto no lo permiten la idea de actores que se separan del público (el que se dedica al teatro versus quien lo recepciona), la presencia de espacios discursivos delimitados para la improvisación, etc. Marcuse²⁶ ha insistido en la idea del fracaso de la posmodernidad en su “living art” por hacer del arte una continuación de lo real, a lo que Radrigán asentaría, separándose de la dinámica teatral que se generaba en el contexto inmediato en el que escribía, así como de la idea de Boal.

Sin embargo, el teatro de Radrigán, dependiendo del lugar donde se realizase la representación, sí tenía como característica este rompimiento con la cuarta pared para dirigirse directamente al público e interpelarlo. Se piensa el arte como un medio de hacer una praxis política directa, para apelar directamente al receptor y hacerlo partícipe, una práctica plenamente justificada en su contexto, pero que no puede en ningún caso interpretarse como una constante de su teatro. De hecho, Radrigán está más bien

²⁵ Boal, Augusto: *Teatro del oprimido*. México, D.F.: Nueva Imagen, 1985.

²⁶ Marcuse, Herbert: “El arte como forma de la realidad”, Traducción de “Art as Form of Reality” en *New Left Review* 74(July-August 1972), 51-58, por José Fernández Vega. Buenos Aires: Universidad of Buenos Aires. Disponible en línea en: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>

haciendo fuerza por una vuelta hacia un teatro con un afincamiento total en el guión, una concentración en el diálogo como propiciador de la acción, y la presencia del dramaturgo como figura clave dentro del teatro. Todos estos, a su vez, elementos que se venían dejando de lado en el teatro de su contexto inmediato, un teatro que abría las posibilidades al elenco a ser parte de la producción del guión teatral, que incorporaba la improvisación y hacía una utilización fácil del humor. "...el teatro había caído en una especie de divertimento, se escribían obras con mucho humor para entretener y en ese tiempo nosotros no estábamos de acuerdo, era la autocensura"²⁷.

A la vez, Radrigán también se pone en oposición al teatro de su contexto en cuanto a la profundidad, pues, como se ha criticado bastante, el teatro de denuncia en la dictadura hace una sobrevaloración del elemento de contingencia en la elaboración de la obra, dejando de lado lo estético y lo trascendental. Radrigán estaría escapando de estas prácticas enmarcadas en un proceso de desgaste.

²⁷ Entrevista a Juan Radrigán en *El Diario austral*. Temuco: Sociedad Periodística La Frontera, 1916, 25 abril 1993.

2. ELEMENTOS PARA UN TEATRO POPULAR

2.1 La marginalidad

Otro aspecto esencial de la obra de Radrigán, además de la recuperación del texto literario frente al teatro que privilegia lo escénico, es el tratamiento de los marginados. Todos sus personajes están alejados de cualquier tipo de centro de poder. Son, además, personajes malogrados (prostitutas, cesantes) y en permanente desintegración. Estos viven una condición de marginación doble en el caso de las mujeres o triple en el caso de las mujeres prostitutas²⁸.

La cotidianeidad de estos personajes ha sido fuertemente violada por situaciones traumáticas ligadas a un antes-después de la dictadura, que en muchos casos lleva a la mutilación y a una condición de bajeza absoluta (¿Por qué somos putas, por qué estamos podri'as?²⁹). Todos los personajes han perdido un pasado que recuerdan con nostalgia. En “El toro por las astas” todos quieren recomenzar su vida desde un punto: “LUCIA: - (Amarga) Empezar de nuevo... Ustedes siempre ‘tan pensando en empezar de nuevo’³⁰”.

La falta de trabajo es otro aspecto que marca a la opresión sobre los personajes, “negando a los personajes la posibilidad de crearse una identidad digna a través del medio más importante con que los individuos y los grupos forjan y enriquecen su personalidad: un empleo estable”³¹. Las opciones que les quedan son la vagancia (que implica el abandono de los hijos) y la muerte (en donde el alcoholismo es una de sus facetas). Andrés Piña se refiere en estos términos a la categoría de trabajo en las obras de los 80:

“son crónicas de una realidad evidente, aunque van más allá del puro registro: se introducen en los sueños y anhelos de los protagonistas, para quienes el trabajo es fuente de realización, raíz cultural, conexión de un pasado, forma de crecimiento y dignidad. Ni su concepción es economicista ni el trabajo es pura mercancía (...). En estas obras, en suma, hay un redescubrimiento del mundo del trabajo y sus potenciales significaciones para la colectividad. El conflicto propiamente obedece también a la situación nacional: un ente mayor y desconocido es quien mueve los hilos de esta madeja y, por lo tanto, los

²⁸ Vidal advierte que Radrigán, en su contexto, marca un punto importante al tratar la problemática del género en sus obras. Así, los personajes femeninos frecuentemente son menoscabados o abandonados por sus parejas hombre, generalmente mujeriegos o preocupados de “quedar bien con los amigos”, y haciendo a la mujer un subordinado. Rosa Díaz Echavarría añade que estos personajes representan la esperanza, frente al escepticismo de los personajes masculinos.

²⁹ ETPLA (354).

³⁰ ETPLA (342).

³¹ Vidal, Hernán: “Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica” en *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Santiago: Ceneqa, 1984, p. 45.

personajes no se pueden enfrentar a nadie para preguntar por su situación o solicitar salidas³².

Sin embargo, el trabajo, cuando aparece, es un trabajo enajenado en las obras de Radrigán. El trabajo de prostitución de Jaque y Made y el de Miguel son todos trabajos que no se desea realizar. En el primer caso implica una mercantilización de la sexualidad femenina, en el segundo responde a la sobreexplotación en tanto Miguel a la vez de realizar el trabajo de guardia de la propiedad privada, es un trabajador textil³³. El trabajo enajenado además está cruzado por la forma en que se entendía desde el discurso masivo, en el caso de Miguel:

“EMILIO : Pero es cabrona la pega, ¿ah? MIGUEL : No, si todo está en que cada uno se ponga en su lugar nomás, si habiendo orden no hay problema. Y también que nosotros no tenemos a nadie a la fuerza: al que no le guste el trabajo se va nomás po, pa que se va estar haciendo mala sangre.”³⁴

La marginalidad también se puede ver a través de la utilización de escenografías básicas, dándole mayor importancia al texto como consecuencia. Así se logra un espacio válido para la representación de la pobreza en una situación que además apunta a lo cotidiano. Como experiencia de la realidad, se presenta también en el teatro como forma sensible a los ojos del espectador.

“Un elemento original de esta dramaturgia fue el cambio espacial en las obras, ya no se desarrollaban en habitaciones o salas usuales, sino que la acción transcurría en sitios como pasillos, patios, terrenos fuera de la ciudad, salas de espera. En este sentido la importancia en la representación no sólo radica en la palabra sino en la “gestualidad física del trabajo”³⁵.

Este cambio en la escenografía tiene una interpretación social en tanto las habitaciones o salas son espacios eminentemente burgueses para la concepción de un diálogo. Si en el teatro de Wolff el personaje marginal se instalaba en un espacio burgués para transgredirlo, en obras como Los invasores o Flores de papel, en Hechos consumados los personajes se instalan en un potrero (al que se alude por Marta como “hogar”) y en ETPLA en medio de un burdel. Ni el espacio, ni la clase, ni el personaje burgués aparecen en el teatro de Radrigán, haciendo imposible cualquier enfrentamiento directo al eje de poder. Sin embargo, estos espacios a la vez se convierten en problemáticos, así como el enfrentamiento se dará a nivel discursivo, a partir de temáticas como la propiedad privada en el caso de HC:

“MARTA : Porque no es casa de nosotros, si ya los dijo. (A Miguel) Pero nosotros no estábamos a la mala, ¿ah? No sabíamos que era propiedad privada. EMILIO : La verdad es que no sabíamos que el mundo era propiedad privada, por eso nacimos. (Se sienta) Si alguien se hubiera tomao la molestia de avi...”³⁶.

Los personajes están en permanente desintegración a través de un proceso que no entienden, que viene de un sistema de poder, en el que podemos incluir a dios -gran ausente de las obras de Radrigán también-, que no se manifiesta directamente sino en sus causas

³² Piña, Juan Andrés: “Dramaturgia, Teatro e Historia en Chile” (11-56), en *Teatro Chileno Contemporáneo. Antología*.

Madrid: Fondo de Cultura Económica; Quinto Centenario; Ministerio de Cultura, 1992, p. 47.

³³ Este último elemento es una respuesta biográfica en cuanto a que Radrigán también fue, precisamente, un trabajador textil.

³⁴ HC (301).

³⁵ Rodríguez, Claudia: *Op. Cit.*

³⁶ HC (297).

últimas, que serán las que el personaje vivirá (Marta, que es tirada al río sin entender bien la razón de esto, por ejemplo) sin tener la capacidad de explicar. Desde ya se puede interpretar esto también como parte del cómo se hace el traspaso a la censura, a través de mecanismos que se pueden entender como una técnica eufemística, en donde el contexto, cuando aparece, es a través de aproximaciones simbólicas. Queda ver cómo este tipo de aproximación resultará en una elevación del personaje marginal a través del proceso de dignificación y trascendencia, del personaje (que apela a cualquier discurso utópico) y de la obra. Este proceso estará fundamentalmente ligado en nuestra interpretación al lenguaje oral y la cotidianeidad, como elementos poderosos de gestación de la identidad y la cultura.

El tema de la religiosidad también se liga, en los personajes, a un “más allá” edénico. Se trata de una lectura de Radrigán en función de las añoranzas de los personajes, sus sueños ligados a un ideal cristiano, pero que también tiene su anverso:

“Para Radrigán, la redención humana está en los propios actos liberadores que los hombres realicen por sí y para sí. Por ello es que, ante un lamento por la injusticia de Dios demostrada en los sufrimientos humanos, (...) se sugiere una concepción de Dios que ve en El un ser que se ha distanciado una vez iniciada la creación, dejando a sus criaturas el desafío de luchar materialmente en el mundo por un orden social afín a los atributos divinos de amor y justicia.”³⁷

Dios es totalmente inaccesible para cualquier personaje radriganeano. Los personajes están ávidos de la creencia. En “El toro por las astas” toda la acción gira en torno a la búsqueda por reencontrarse con la fe, y en general podemos decir que todos ellos están faltos de un discurso que les haga entender aquello a lo que no tienen acceso y que los tiene sumidos en la miseria. Todos están de alguna manera buscando un discurso que les haga sentido. Los personajes de Radrigán corren tras estos sueños que resultan sin resultado material, frustración que obliga la persistencia del sin sentido. No se trata de un sin sentido o absurdo esencialista para concebir lo humano, sino como incapacidad humana de encontrar sentido vital en un contexto opresor y marginador. Los personajes generalmente no encuentran respuesta a sus problemáticas, haciendo que los desenlaces sean la culminación de este estado de absurdo en ambas obras. Sin embargo, interpretamos esta característica como parte de la técnica de rodear lo dicho y como demostración de la falta de un discurso que entregue herramientas de comprensión a la clase popular, que está imbuida en los discursos masivos, y necesita “despertar”, como lo demuestra, además, la dignificación del personaje en la consumación del absurdo. No se trata de la imposibilidad inherente del sujeto popular por aprehender correctamente la realidad a través de su contexto cotidiano, pues subyace la esencia del teatro de Radrigán como exhortación, en donde esta impotencia es mostrada para generar una respuesta en el espectador.

Radrigán, a la vez, estaría criticando la creencia sobrenatural que hace de los personajes unos perseguidores de un ideal falso. El Milagrero, en “El toro por las astas”, es despojado de su vida en el momento en que se rebela en contra de su padre (El Milagrero es la reencarnación de Cristo), cuando denuncia que la realidad sobrepasa a la fe, y así a la vez denuncia un poder que acalla a través del asesinato:

MILAGRERO: ¡Salgan, salgan! Lleven la vía por las calles, como lleva el padre al hijo, váyanse por las tremendas, por las anchas alameas! ¡No hay na escondio: el Árbol del bien y del mal, el árbol de la vía: es la vía! ¡Corran, corran d'ella!

³⁷ Vidal, Hernán: “Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica” en *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*.

Santiago: Ceneca, 1984, p. 49.

*¡Corran, co... (Queda inmóvil, perplejo) (El Milagrero siente que se le acaba la vida; pero no experimenta dolor, sólo ira y estupefacción.) (...) No, no, compadre, no me haga esto!... Usted es el rey de los reyes, no puee echar su fuerza contra mi, yo soy un pobre gallo, no es justo... ¡Pa que me echo al medio de los afligíos entonces!, ¡tenia que contarles! (...) ¡la firme! No me pare el corazón, ñor, no sea así... Puta, ¡pero si jue usted el que me hizo decirles eso!... ¡No sea así, no sea así, ñor!*³⁸

2.2 El diálogo con los discursos de izquierda

Radrigán, como hemos ya señalado, hace un teatro de exhortación, desde la izquierda (podemos reafirmar este punto desde el aspecto biográfico), un teatro del oprimido desde el punto de vista de los marginales. Como se podría esperar, sin embargo, con este ser de izquierda no podemos ligar a Radrigán a una estética de realismo socialista. La intelectualidad de izquierda ligada a un marxismo-leninismo ortodoxo no sería la piedra angular del pensamiento que se puede desprender de las obras de Radrigán, el que nosotros caracterizaremos como búsqueda dentro de esta necesidad de un proyecto unificador de la izquierda, que aún no encuentra salida a nivel mundial. Si en Florencio Sanchez o Antonio Acevedo encontrábamos un discurso programático, con personajes fieles a un ideal utópico con principio y fin, en Radrigán en cambio se nos plantea una situación de fracaso, de agobio e impotencia, que nos presenta más preguntas que respuestas, y de ahí también el carácter de avance para el pensamiento de izquierda que se mantiene anquilosado en una postura prácticamente positivista.

Esta izquierda, proveniente del fracaso (aún no bien concebido) de la Unidad Popular, ligada al stalinismo en algunos casos, aún no enfrentada a la caída del muro de Berlín y de los socialismos reales, piensa en el sujeto popular en sus carencias. En el artículo de Hernán Vidal "La noción de otredad en el marco de las culturas nacionales en América Latina"³⁹ se trata muy bien este tema, ligándolo al pensamiento de Gramsci y Bordieu que toma a su vez Canclini, y la crítica a éste de Brunner. Según el escrito, mirar al otro dentro de lo nacional es ponerse en una altura del intelectual o imperialista diferente al otro al que no pertenece. Se trata de una especie de distancia sólo retórica, en tanto se forma parte de una comunidad pero se aleja de ella en el discurso. Los intelectuales liberales, de hecho, se habrían llegado a convencer de que habría problemas endémicos en la sociedad bárbara que afectarían la economía capitalista. Por eso ahora se optaría por un concepto de noción que olvida por completo el ideal de nación popular.

Dentro de la intelectualidad marxista, a pesar de haber incluido dentro de la concepción leninista de partido a las clases en su totalidad y al indígena, subsiste una noción de vanguardia –intelectual, artística, obrera...- en donde el pueblo no figura exactamente como el sujeto cognoscente y expresivo válido. De alguna manera se cosifica y se queda sin voz. La noción de vanguardia, que está presente en prácticamente toda la configuración de las orgánicas izquierdistas, hace una separación tajante y que no se abre al diálogo en el momento en que se enfrenta a esta masa: la vuelve a marginar frente a quienes la estudian

³⁸ ETPLA (362).

³⁹ Vidal, Hernán: " La noción de otredad en el marco de las culturas nacionales en América Latina ", en *Hermenéuticas de lo popular*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

y la dirigen, tal como lo hace históricamente aquel que se pone por sobre el otro, y en este momento lo crea discursivamente. El otro no existe de no ser porque está siendo visto por “el uno”, que puede ser el español colonialista o el intelectual de izquierda. De esta concepción es de la que Radrigán se separaría absolutamente según la lectura que estamos haciendo, lo que también da cuenta de una fisura del pensamiento clásico partidista⁴⁰.

Para una lectura que critica estas ideas, entonces, nos podemos remontar a Gramsci, a quien ya en sus cuadernos de la cárcel⁴¹ le molestaba la idea de la intelectualidad como casta separada y desconfiada del pueblo. Esta idea del intelectual situado arriba de “los demás” es una idea muy propia de la modernidad. En este sentido, el concepto de nación ha buscado reconciliar el antagonismo de clases promoviendo un aparataje discursivo que tienda hacia una unidad, hacia una manera de ser del pueblo funcional a sus intereses. Siguiendo esta vez a Barbero⁴² nuevamente, podemos encontrarla en la historia desde la época de la ilustración. Barbero describe en ella una utilización del pueblo, al que se lo dota de poder político y se lo considera parte activa de la historia en el discurso que buscaba legitimarse en contra de un poder anterior (monárquico), pero se lo excluye en la práctica política, en donde los intelectuales eran quienes tendrían el poder en sus manos. Esto también se vincula con el hecho de que culturalmente se le considerara como irracional y peligroso. De aquí es donde se pueden entender las categorías de “culto” y “popular”. Esta idea tiene su correlato en una idea de educación la que el pueblo ocupa el lugar de abajo de la jerarquía, que se ilumina gracias a la educación intelectual y olvida que, como decía ya Marx en 1845, “son los hombres, precisamente, los que hacen que cambien las circunstancias y que el propio educador necesita ser educado.”⁴³ La concepción romántica consideraría más al pueblo como agente cultural y social a partir de las ideas de éste como generador de fuerza y colectividad revolucionaria. Acá el pueblo tendría una cabida en la noción de cultura, pero abriendo el concepto de cultura hacia el plural, como constelación de diversas culturas que, sin embargo, tienden a estar enmarcadas y mistificadas, pensando ahora al pueblo como un espacio ya formado y arraigado a un pasado específico del que se desprende una determinada producción con cierta cantidad de obras.

Esta concepción es cercana además al arte que propuso la dictadura, en donde el arte culto que se rescató, en el teatro por ejemplo, fue el clásico, las obras españolas, y el arte popular ligado a un pasado fundacional lo podemos ver representado en “Los huasos quincheros”, representantes de una cultura tradicional-folclórica proveniente de las clases dirigentes de la época colonial, al patrón del latifundio a fin de cuentas. Se elimina de hecho el arte auténticamente popular.

El pueblo no tiene voz, así que necesita abastecerse de cultura de masas, una cultura que primero busca instalar el concepto de “nación” -pensando en el poder político que arranca desde los burgueses en la revolución francesa- y luego, cuando ya se ha instalado una identidad nacional o, en este caso, como veíamos, la de la identidad nacional versus el marxismo, la cultura se vuelve hacia la entretención (Don Francisco) y a la total mercantilización. No se trata de una separación tajante. Siempre coexisten ambas visiones culturales, pero la segunda comienza a ganar terreno sobre la primera a partir de los años ‘80, periodo en el que Radrigán comienza a ser representado.

⁴⁰ Cuestión contradictoria si consideramos que Radrigán fue militante del MIR.

⁴¹ Gramsci, Antonio: *Los intelectuales y la organización de la cultura*, 6ª edición. Argentina: Nueva Visión, Marzo 2000.

⁴² Barbero, Jesus Martin, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

⁴³ Marx, Karl: “Tesis sobre [Feuerbach](http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm)”. Disponible en línea en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>

Hay toda una constitución de lo popular hasta antes del golpe y sobretodo en la efervescencia de los años de la UP. Con la dictadura termina este proceso, la participación política, las discursividades populares masivas, etc. Es entonces que la experiencia de la realidad queda absolutamente limitada a la experiencia inmediata, se fragmenta, se individualiza a través de los discursos masivos que vimos anteriormente, pero subsiste en la cotidianidad una búsqueda por la vuelta a la constitución de un entero individual o social, modulada a través de la censura en los medios de masa, la interiorización síquica de los mecanismos de represión y la atomización exagerada por la privatización de las instituciones hasta entonces públicas. Teniendo esto en cuenta, el golpe de Estado marca el rompimiento con un Estado de compromiso fundado en los años '30, un Estado capitalista industrializado que pensaba sustituir las importaciones, y que fracasaría posteriormente, junto con su constructo identitario. La búsqueda por la constitución de una nueva identidad a partir de una resquebrajada cotidianeidad es la que puede bien caracterizar el teatro de los '80, incluyendo a Radrigán, y lo que los dotaría de una estética que apunta hacia un mismo lugar.

En este sentido es que intentaremos llegar a la última consecuencia de este planteamiento, inquiriendo el por qué de este apego directo al otro, esta búsqueda que se da en la escena teatral por representar una identidad popular "real", basándose, como veremos adelante, mayoritariamente en la experiencia concreta de la cotidianidad, y evitando una mirada desde arriba y haciendo una compenetración profunda con el sujeto popular y un rescate hacia su cotidianidad, antes no considerada.

3. RADRIGAN Y LA COTIDIANEIDAD. EL PROBLEMA DE LO COTIDIANO Y LO CULTURAL EN EL TEATRO Y LA SOCIEDAD

El texto de Hernán Vidal "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente" y "Notas para una historia del teatro en Chile (II)"⁴⁴ de Claudia Rodríguez nos sirven para adentrarnos en esta problemática. Entendiendo que un texto literario es "una representación imaginaria de la situación contemporánea de una cultura y la literatura es una elaboración analógico metonímica del modo en que grupos humanos crean y usan cultura, es decir, herramientas, objetos, ideas, conceptos, discursos, símbolos, valores, instituciones, jerarquías y normas de conducta para transformar aspectos discursivamente definidos en la realidad natural y social"⁴⁵ y tomando en cuenta el rol fundamental que dieron los dramaturgos de la época, en forma homogénea, al problema de la "cultura nacional", es que Vidal retoma el concepto histórico de nación para alcanzar una análisis del teatro.

Con el avance del capitalismo se fomentó la aparición de este nuevo Estado-nación, que en su fallida construcción daba paso a la posibilidad de una interpretación que minara el capitalismo, dando inclusive el pase para la proliferación del socialismo, a partir de la idea del pueblo como fundador de este Estado, y la utopía de la amplia participación de los sectores populares. Lastarria sería el ilustrador de esta utopía anti-imperialista y de la idea de "una literatura nacional y representativa de todos los sectores sociales, étnicos..."⁴⁶, donde, finalmente la representación se hacía desde la perspectiva de la burguesía.

Los mediadores entre la cotidianidad del sujeto popular y la abstracción estatal en este contexto son los partidos políticos, los sindicatos, los gremios, colegios y los medios de comunicación masiva. A través de éstos, según Hernán Vidal, el individuo accede a lo social, superando la conciencia limitada de la cotidianidad.

La cotidianidad, para efectos de nuestro análisis, se revalorizará como instancia germinadora de un poder alternativo que está basado en la cultura popular. En el contexto de la dictadura se pierde la ligazón entre el sujeto y el colectivo social a partir de la erradicación de los partidos e instancias similares que pudieran ser parte de una existencia cotidiana. Sin embargo, a partir de esta separación tajante del poder, una hegemonía totalmente diferenciadora, se abre el paso hacia una cotidianidad en que emerja una nueva cultura y conciencia de clase, si es que hemos definido la conciencia humana en consonancia con el paso desde lo totalizador hacia lo cotidiano, desde lo total a la

⁴⁴ Disponible en línea en: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=145

⁴⁵ Vidal, Hernán: "Cultura nacional y teatro profesional reciente", en María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal (eds.), *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980 (antología crítica)*. Minneapolis-Santiago: University of Minnesota-Ceneca, 1982, p. 84.

⁴⁶ *Ibíd.*

experiencia real. Con esto queremos dejar de lado la idea mecanicista de que la cultura se derive mecánicamente de los medios de producción, con lo que se desconoce la importancia de la cultura en la formación de una clase social con una identidad específica, pues a partir de esto es que se accede a la posibilidad de figurar un colectivo.

Aquí entendemos que al representar la cotidianidad bajo el autoritarismo los dramaturgos, y quienes participan en la creación teatral quieren verla como “forma cultural de adaptación y contra reacción para la acción futura”, un proyecto unificador del discurso con una estética común (el realismo crítico) y un objetivo emancipador.

El discurso hegemónico que elaboran los poderes fácticos desde el palacio de gobierno y que envían hacia la comunidad nacional a través de los medios de comunicación masivos es el único posible gestador de una identidad social generalizada, pero cuyo rechazo justamente, genera la posibilidad de una voz disidente capaz de determinar su propia identidad, en este caso desde el teatro de los marginales. El cotidiano como discurso dramático de los desposeídos opera a la vez como recodificación del lenguaje del drama. Se alza desde los márgenes de la sociedad, en donde el discurso hegemónico, desgastado, se vuelve poco audible, fragmentario, incomprensible (no por ello menos eficaz en muchos casos), y en este alzamiento resultará el choque que propiciará la acción dramática. Es por esto que plantearemos al discurso de la cotidianidad como arma principal del discurso Radrigáneo, configurado a partir de los espacios, los personajes marginales y su lenguaje. Se trata de un discurso que reivindica lo propio y lo popular, que se propone como categoría nueva desde donde emerge el conocimiento del mundo, desde donde emerge una cultura, y además proporciona un lugar compartido-excluyente que permite el traspaso de la censura. Si los personajes logran hacerse dignos en las obras de Radrigán es a partir de su afincamiento en esta cotidianeidad y en su lenguaje, desde donde se puede elaborar el nuevo sentido común entendido a la manera de Gramsci:

“En Marx se encuentran a menudo alusiones al sentido común y a la solidez de sus creencias. [...] En las referencias se afirma implícitamente la necesidad de nuevas creencias populares, es decir, de un nuevo sentido común y, por consiguiente, de una nueva cultura y de una nueva filosofía que se enraícen en la conciencia popular con la misma fuerza y con el mismo imperativo que las creencias tradicionales”⁴⁷.

Pensamos esta cotidianeidad, además, en primera instancia a partir del ejercicio del diálogo discursivo entre pares, los momentos de reunión entre quienes comparten el día a día una taza de té como Miguel, Emilio y Marta de “Hechos consumados” o un espacio de trabajo, en el caso de “El toro por las astas”, hasta como el lugar desde donde puede emerger una nueva sensibilidad que contrarreste el discurso hegemónico y desde donde pueda nacer la resistencia a éste a partir del plano simbólico. Este espacio está marcado por la solidaridad hacia aquel con el que se comparte, el lenguaje que los hace identificarse como parte de un algo y las problemáticas de sus pares, en las que se reconocen como sujetos.

“EMILIO : Creía qu’era persona, ¿Por qué me preguntai tanto? ¿Desconfiai de mí? MARTA : Es que ahora... (Se acerca a él, lo mira) No, voh no soy malo, tenís ojos de animal botao. EMILIO : ¿Cómo es eso? MARTA : O sea dos veces desgraciao po, animal y botao. EMILIO : Ah, muchas gracias. MARTA : No, si no

es una ofensa, es una verdá”⁴⁸.

⁴⁷ Gramsci, Antonio: Cuadernos de la cárcel. México, Era, 1999-2000, tomo 4, p. 250.

⁴⁸ HC (279).

Podemos pensar en el rumor o el secreto a voces como ejemplos del ejercicio de estos discursos de corte popular ya antes estudiados. Esta cotidianidad en nuestro contexto ha sido vista, por un lado, como expresión de un trauma por la pérdida, trizada y vaciada por el recuerdo de una cotidianidad otra. En Radrigán se puede leer esto como una crítica hacia el vacío de un pasado que se recuerda muy bien, pero como algo perdido. Ante el recuerdo de la utopía desideologizada de la posmodernidad, Radrigán propone un recuerdo con nostalgia. Se la enfrenta y se la anhela:

“Victor – [...] Yo iba pa ser otro, mi’ acuerdo por las cosas que inventaba cuando era chico, por lo que me daba por soñar; si loscabros iban a nadar, no nadaba, si jugaban, no jugaba: soñaba no mas. Claro, soy lo que no soy... Pucha, jue una injusticia re grande”⁴⁹.

Por otro lado, dentro de esta forma de entender la cotidianidad que venimos estructurando, ahora en este nuevo entorno dictatorial es intervenida y penetrada ideológicamente desde los medios de comunicación de masa, que se insertan en pequeños espacios: desde la privacidad hasta las juntas de vecinos. Esto generará conflictos discursivos, y en consonancia, una posibilidad creativa que puede emerger desde el extremo de una estructura de poder, “una cultura de supervivencia y de resistencia a los avasallamientos del poder ejercido dentro y fuera de sus núcleos de clase, familia y género”⁵⁰, que nosotros vemos que Radrigán mismo representa y que quiere hacer ver en su obra, y por ende resulta buen complemento para nuestra lectura y tal vez, en última instancia, como crítica y propuesta hacia la izquierda. En Radrigán, además, esta cotidianidad es la única existente y posible. El único espacio desde el que el hablante puede erigir su voz es el desarraigo, la no pertenencia a un eje social. La cotidianidad, en este sentido, resulta fragmentada y enajenada. Al ser subvertida a partir del discurso de los personajes, al enfrentarla con la búsqueda de esta cotidianidad otra, se produce el absurdo en la acción, acompañado por la muerte en ambas obras⁵¹:

***“Miguel - ¿Te vai a ir o no, infelíz? ... ¿Te vai a ir o no?. .. (Lo apalea hasta matarlo. Consumado el hecho, se produce la constatación del absurdo; frente al cual solo emerge un remoto, un patético balbuceo de hablantes deshabitados.)
Marta - Desgraciao... desgraciao... No teniai que haberle hecho na, quien iba a saber qu’estabamos dos pasos mas p’aca... quién ia a saber... Miguel - (Mecánicamente) Tenia que defender mi pega... Tenía que defender mi pega...
Marta - ...Tamos locos... tamos toos locos... Miguel - ...No soy na basura... No soy na basura
Marta - ¿Que hicieron con nosotros?... ¿Que recrestas hicieron con nosotros?”⁵².***

Podemos interpretar esta misma escena como una crítica hacia un afán errado por parte de Emilio de intentar luchar contra el sistema de forma individual, lo que crearía la situación absurda. La lucha de Emilio es una lucha por vivir su vida de acuerdo a principios éticos populares afincados en una identidad popular, que chocan contra los modelos valóricos de masa que están imperando en Miguel.

⁴⁹ ETPLA (341).

⁵⁰ De la Luz Hurtado, María: “La tragedia popular en Juan Radrigán” en *Radrigán, colección de ensayos críticos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008, pp. 17-18.

⁵¹ Miguel en Hechos consumados, El milagrero en El toro por las astas.

⁵² HC (315).

3.1 El lenguaje como carga identitaria primordial

Para entender el problema del lenguaje en Radrigán tenemos que tomar en cuenta dos factores: Primero, que, como lectores “Asumimos aquello que no está explícito, tenemos una capacidad cocreativa (...) De este modo, nos hacemos cargo tanto de las voces del texto como de las del contexto en que se originan las fuentes de conflicto y tensión dramática. Las referencias vagas y generales a la crisis sociopolítica del país y el mundo contenido en lo no dicho, potencian el carácter metafórico y simbólico que van adquiriendo las obras en la medida en que el poder que origina la crisis no aparece como antagonista identificable”⁵³. Pero también debemos tener en cuenta el rol fundamental que juega en este sentido el tipo de lenguaje que opera en los diálogos de los personajes.

El desplazamiento de significación en Radrigán opera como un conjunto de relaciones de significado que se mueven no sólo a partir del enmascaramiento o el ocultamiento, sino también como parte de un nuevo código que es elaborado desde la cotidianidad del marginado, y que resultará un nuevo eje de poder, un saber para iniciados y, a la vez, una constelación de significaciones que otorgan al discurso la posibilidad de trascender a la opresión y la censura.

“...es un lenguaje que busca reproducir sistemas lingüísticos difíciles de aprehender, cuya meta, en realidad, es vedar el acceso a los de afuera, a los que no pertenecen a su mundo; a través de este código crea un espacio de autonomía, control y comunicación abierto exclusivamente a los que hablan el mismo idioma, con todo lo que esto conlleva”⁵⁴.

Con esto queremos fijar el problema del paso de la censura como un problema que tiene su germen en el lenguaje. Desde este lugar es que Radrigán construirá su narración y bajo esta perspectiva es que los marginados del discurso resultan ser aquellos que detentan el poder, quienes, por esta razón también, y como ya dijimos, nunca son nombrados ni tienen rostro en las obras de Radrigán, a pesar de ser los antagonistas de la construcción dramática y, de hecho, se les busque y encare simbólicamente.

“¿Conoce usted a alguien que sea enemigo de nosotros? Yo no. Todos los quieren cien o doscientas veces más que a su madre y a su abuelita juntas; todos se han pasado la vida peñando por nosotros: escriben libros, hablan por la radio, por la tele; sacan leyes que los favorecen en esto, en lo otro y en lo de más allá. Palabra, nunca he sabido de alguien que ocupe un cargo que no sea pa servirlos a nosotros las veinticuatro horas del día; pucha, si todos están de acuerdo, si⁵⁵ están en lo mismo, ¿quién cretas es el enemigo entonces?”

Podemos pensar, en este sentido, en la concepción teórica de la literatura que liga lo popular a lo cómico. Aquella concepción que se puede encontrar en la teoría desde Aristóteles hasta Frye, en donde se configura la literatura desde un arriba, o desde un mito, hacia un abajo o un hombre peor. El personaje peor en Radrigán es el poseedor último y primero de

⁵³ Díaz Echavarría, Rosa: “Los modos místico-poéticos de representación de la realidad en la estética radriganeana”. Disponible en línea en: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D11322%2526SCID%253D11331%2526SID%253D486,00.html

⁵⁴ Boyle, Catherine: “Lecturas lejanas, lecturas cercanas: Entrar a la selva lingüística de Juan Radrigán” en Radrigán, colección de ensayos críticos. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008, p.52.

⁵⁵ HC (304).

la verdad y el conocimiento⁵⁶, y en este sentido, más allá de la concepción de la entrada de la parodia y la ironía como elementos novedosos dentro del arte, la intromisión de la cotidianeidad y el lenguaje popular en Radrigán son la constitución misma de una esfera del arte y el pensamiento.

Según Rosa Díaz, los personajes de Radrigán están caracterizados por esta búsqueda desesperada de una humanidad digna y por una búsqueda de estabilidad de las relaciones humanas según Vidal. Ambos elementos, en nuestra interpretación, tienen una contrapartida. La dignidad de la humanidad y la estabilidad de las relaciones humanas puede ser subsanada entendiendo al lenguaje como posibilidad de elevación hacia lo humano, una característica fundamental del lenguaje, pero por sobre todo como acceso hacia una humanidad que además los pone en posición de superioridad, un habla para, por y desde los marginados, los iniciados, quienes poseen las claves para decodificar el mensaje cifrado. Todo esto recae en una elevación de la autoestima y una posibilidad de interpretación y, si bien no “positiva” de su teatro, como la presentación de la raíz del problema de la emancipación.

El lenguaje coloquial, también llamado “de los desposeídos”, es un lenguaje dinámico, altamente eficaz e informativo en cuanto a referencias y metáforas para el diálogo que, entendemos, se distiende entre los personajes, entre los actores y el público, y entre el público y la sociedad. El opuesto del lenguaje marginal es el lenguaje formalizado, normalizado. El lenguaje en Radrigán es el espacio para la renovación, para la originalidad y la metáfora. En este sentido, encontramos consonancias con la concepción utópica del arte en Marcuse, para quien el arte como forma de la realidad es parte de una utopía en donde el arte se separa del control productivo, para pasar a ser parte de la cotidianeidad.

“El arte como forma de la realidad significa, no el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad opuesta, enteramente diferente. La visión estética es parte de la revolución; según la visión de Marx: “el animal construye sólo de acuerdo con su necesidad; el hombre produce formas en concordancia con las leyes de la belleza”. [...] Se trataría más bien de creatividad, una creación en el material al mismo tiempo que un significado intelectual, del cruce entre la técnica y las artes en la reconstrucción total del entorno [...] luego de que todo eso haya sido liberado de los horrores de la explotación industrial y del embellecimiento, de manera tal que el Arte ya no sea utilizado como estímulo para los negocios”⁵⁷

En este sentido, el momento de la utopía del arte como forma de la realidad sería el ahora en Radrigán, pues el lenguaje como herramienta artística nos permite acceder al placer y a la eroticidad del arte de forma cotidiana, escapando de la subordinación a la lógica mercantil.

“MADE - Cuando le dije al Antonio que ahora vamos a nacer de nuevo, me dijo “No son las personas las que tienen que nacer de nuevo, son los caminos” “Pero los caminos los hacen las personas”, le dije yo. “Si, pero los hicieron pa un solo lao” dijo él, “por eso es que tiene que parirlos de nuevo” (Pausa breve) ¡Raro el Antonio, ah? (Pausa breve) Giieno, me’estai oyendo? JAQUE- (Casi molesta) Si

⁵⁶ Northrop Frye en su libro *Anatomía de la crítica* plantea una división que continúa la idea que gestara Aristóteles en su poética.

⁵⁷ Marcuse, Herbert: “El arte como forma de la realidad”, Traducción de “Art as Form of Reality” en *New Left Review* 74(July-August 1972), 51-58, por José Fernández Vega. Buenos Aires: Universidad of Buenos Aires. Disponible en línea en: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>

ho. MADE - ¿Y entonces por qué no contestai? JAQUE - Porque estoy pensando po. Y también que voh hablai con respuesta paga: te contestai sola.⁵⁸

Personaje y lenguaje, a su vez, forman un nuevo eje de comprensión desde lo cotidiano hacia lo humano y lo plantearemos en última instancia como capacidad de construcción social desde abajo hacia arriba, y como, a través de una especie de apropiación estratégica del eufemismo, una posibilidad de hablar del oprimido al oprimido abiertamente sin sufrir la opresión. El elemento que une a los personajes, que los hace capaces de dialogar y comenzar un diálogo comunitario:

“EMILIO : El debe pensar lo mismo de nosotros... Pensar distinto... a eso le llamamos locura. (A Aurelio) ¿En qué anda, amigo? AURELIO : Hambre. MARTA : (Solidaria. A Emilio) ¿Tenís pan? AURELIO : No, no de pan. (Se acerca) ¿Puedo?

MARTA : Claro, siéntese donde quiera no más...”⁵⁹

La crítica ha tendido a pensar que el elemento de metaforización de Radrigán y de muchas piezas de esta época haría que, de alguna manera, pertenecieran al canon de lo literario a partir de este punto. De ahí su valoración que, si bien genera en algunas lecturas diferentes hechas sin la censura como elemento tangible (en el contexto quiero decir), en nuestra opinión resulta un poco más complejo en la obra de Radrigán, y desborda también la lectura que podamos hacer a través del tema de este desplazamiento. Se trata más bien de una compleja articulación de elementos significativos ligados a la propuesta del cotidiano que pasa por una concepción de un sujeto ya no tan subalterno, que tiene su voz y habla a su propia especie, a su propia clase y en su propio lenguaje, pero que de cualquier manera se erige hacia el resto de la sociedad. Esto condice de cierta manera lo afirmado por John Beverly en su artículo “¿Post literatura? Sujeto subalterno e impase de las humanidades”⁶⁰, en donde la literatura, concebida dentro del canon académico, produciría la subalternidad, y como consecuencia de esto, la reflejaría ya distorsionada. La subalternidad en Radrigán sería la contrapartida: el público burgués es el exiliado dentro de la comprensión cabal de las obras, un reflejo más pulido de una identidad popular. Un lenguaje marginal que no se acerca a la institución, pero la considera y la viola, es perfectamente una producción lingüística y artística que desarticula la hegemonía.

A partir de esto existe en última instancia una integración y contradicción de los discursos hegemónico e intelectual, dos polos opuestos que en Radrigán pueden de alguna manera adherirse. El discurso hegemónico ataca la sociedad y la penetra hasta la última recóndita sensibilidad de quienes la habitan. De ahí Radrigán toma la cultura de masas y la inserta en su discurso, generando una contraposición a lo que se estipula desde la academia, en la que, si el arte se transforma en popular, es porque las lógicas del capitalismo lo proponen como arte subordinado. A la vez, Radrigán está generando un discurso que desde lo popular hace la apropiación del desecho del medio masivo, revitalizándolo. Por ende, las obras de Radrigán son, además, un reflejo de una mentalidad, que se gana su capacidad crítica al presentarse como elemento nuevo de entendimiento cifrado y para “iniciados” a partir de la codificación, el coloquialismo y aquello de lo que

⁵⁸ *ETPLA (318)*.

⁵⁹ *HC (280)*.

⁶⁰ Beverly, John: “¿Post literatura? Sujeto subalterno e impase de las humanidades” en *Hermenéuticas de lo popular*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

se habla: "Made: ¡Él no es así! No es como la Yamilé o las viejas que ven la suerte: El es de verdad"⁶¹.

Con esta noción de la cotidianidad apuntamos en contra de lo dicho por Vidal en "Los límites de la imaginación dialógica". Según Vidal, "en Radrigán este uso del lenguaje es elemento integral de un cuadro de alienación que expone la infrahumanidad de los personajes"⁶². Vidal está pensando en una concepción del lenguaje del absurdo, incapaz de comunicar. Nosotros, en cambio, planteamos aquí que la única forma desalienante en los personajes es a través de la cotidianidad y su lenguaje, la degradación del lenguaje sería a la vez una revitalización del mismo. El problema principal reside en la convicción de que Radrigán está funcionando en pos de este diálogo de clase restituyente de la democracia del que ya hablamos. Los personajes pueden ser considerados infrahumanos como clase social, como personajes denigrados, pero no en su incapacidad comunicativa si consideramos que el personaje está dentro de la misma categoría del sujeto que decodifica la obra.

"... su materia prima esta en la vida cotidiana de una subcultura fundamentalmente oral o con fuertes residuos de oralidad en sus formas de pensamiento. Al contrario de las culturas que han interiorizado los procesos mentales de avance lógico-lineal y de abstracción asociados con la escritura y la decodificación de la palabra impresa, los integrantes de una cultura oral tienden a relacionar su lenguaje con situaciones cotidianas de gran inmediatez"⁶³.

Esta característica del lenguaje oral es la que tiene como resultado el establecimiento de un código que, según Vidal, se convierte en obstáculo para los personajes, en su búsqueda de humanidad:

"Con ello se da la posibilidad de una cohesión de grupo, lo cual se traduce en un conservadurismo lingüístico por el que el uso repetitivo de frases, dichos y expresiones se convierte en clichés. Estos, por otra parte, toman un carácter conflictivo al usárselos en duelos verbales a raíz de la emotividad de la comunicación oral. En este conjunto de características encontramos las claves de los obstáculos encontrados por los personajes de Radrigán para explicar su propio ser social, a través de un lenguaje no apto para tales abstracciones, lleno, además, de antagonismos muchas veces denigrantes"⁶⁴.

Radrigán no estaría buscando una explicación a través de los personajes de su ser social. Una búsqueda de este tipo no podría tener otro fin que el de criticar directamente a la dictadura, cuestión de la que Radrigán está escapando en su búsqueda estética. Los personajes de Radrigán problematizan su existencia sin encontrar una solución, lo que se traduce en una señal hacia lo que podría ser la raíz del problema, además de la disolución de creencias y crítica hacia lo que estos mismos personajes hacen en su aspecto enajenante, siempre luchando con el matiz humano. Si el lenguaje popular no sirve para abstraer, sino que sirve para ver las últimas consecuencias de la estructura social, entonces existe una posibilidad de traspasar el cerco de censura a través del criticar esta consecuencia sin

⁶¹ ETPLA (328).

⁶² Vidal, Hernán: "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica" en *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Santiago: Ceneca, 1984, p. 47.

⁶³ *Ibid*, p. 50.

⁶⁴ *Ibid*, p. 51.

criticar el sistema directamente, y existe la posibilidad de entablar esta problemática con una dirección. Un ejemplo de esto es la crítica hacia la economía neoliberal, la opresión o la temática de los derechos humanos:

“EMILIO : Y yo era tejedor, pero como están trayendo hasta las hilachas de afuera, no hay pega ni para tejer a palillo”⁶⁵ . “MARTA : ¿Hiciste algo malo voh? EMILIO : No creo. Pero eso no se sabe... ¿Y voh? MARTA : No sé. Hablo, me río. ¿Es malo eso? EMILIO : Puede ser. MARTA : ¿Por qué no los dicen lo que podemos hacer y lo que no? EMILIO : No pueden”⁶⁶ .

Según Vidal, y para finalizar el diálogo, habría mucha distancia entre el público y lo que muestra Radrigán, una sensibilidad muy lejana en cuanto a valores y lenguaje al que sólo se solidariza en función de la moral cristiana, cuestión que se desfigura totalmente si consideramos las obras representadas en teatros poblacionales. Considerar al público receptor popular, en donde no se ve como un otro al que está enfrente, sino como aquel derrotado con el que no se solidariza, sino que se identifica, hace posible emerger una interpretación diferente en donde surja esperanza de la obra de Radrigán. A la vez, el lenguaje marginal se configura como elemento iniciático de rebeldía y de no aceptación del lenguaje establecido, instalándose creativamente sobre éste. La creación de un código siempre implica una separación. Se da naturalmente en los comienzos de una cultura, y por lo mismo puede generarse artificialmente para crear una línea divisoria de cualquier tipo.

Entendiendo que desde la cotidianidad reivindicada de la que se vive se plantea la negación absoluta de cualquier humanidad, la aparición de un personaje que se rebela (El milagrero y Antonio en ETPLA, Emilio en HC), creemos que existe el proceso necesario de identificación del sujeto popular con éste (entendiendo que al aprehender la obra se entienden las problemáticas de los personajes que son una representación del ego y se da por sentado la razón que tienen personajes como Emilio o Antonio) y, por ende, el sujeto se siente llamado a recuperar su dignidad, exhortado a hacer algo.

“MARTA : No te pasis po, si son dos pasos nomás. EMILIO : ¿Dos pasos pa dónde? No, muchas gracias, se los agradezco en el alma. Palabra, si pudiera me pondría a llorar a moco tendío de puro emocionao, pero entiéndanme: son muchas veces las que me han obligao a dar dos pasos, muchas veces que he tenía que decir sí, cuando quiero decir no; son muchas veces ya las que he tenía que elegir no ser ná... No, compadre: de aquí no me muevo”⁶⁷ .

El hecho de que Radrigán estrene sus obras en teatros de clase media, se puede interpretar, además, como una medida de supervivencia de los artistas teatrales en un contexto tan desfavorable. Sin embargo, esta posibilidad se muestra como de extender sus obras hacia estas clases como un diálogo necesario, sin entender esto como una tarea política, a las élites culturales. De ahí que las inquietudes del oprimido sirvan como modo de hablar del sistema y no desde sus consecuencias y como un modo de que el discurso avance en un plano vertical, hacia arriba. Sin embargo, el discurso de Radrigán tampoco se agotaría en estos posibles receptores, pues aun a partir de sus personajes, y su lenguaje vemos representada una realidad latente.

⁶⁵ HC (299).

⁶⁶ HC (285).

⁶⁷ HC (314).

Según el artículo de Rosa Díaz, el lenguaje que predomina en las obras es el apelativo. De aquí también el carácter último de exhortación que queremos interpretar como motivación de la obra de Radrigán. A través de mostrar el verdadero carácter humano en la cotidianidad, Radrigán plantea una posibilidad de trascender el problema de la marginación presentando a sus mismos personajes con la capacidad de cuestionarse.

“MILAGRERO: ¡Yo no pue’o decirle a nadie lo que tiene que hacer, señora; too lo que se hace pa vivir es gueno, pero lo que se hace pa vivir! El que tiene una heria llora una vez, y después aprieta los dientes, porque si llora dos veces se convierte en muerto. Escondi’os aquí como ratas asustas, no tienen salvación, podrían tar llorando y esperando cien años, doscientos, pero no sacarían ná; porque la via’sta aentro de ustedes, así que sino la viven ustedes, ¿Quién puee vivirla? (...) No hay nadie en el cielo ni en la tierra que puea ayudarlos; porque la via está aentro de ustedes (...) Dios no es de los muertos, es de los vivos, señora, ¡de los vivos! Mientras a ustedes les crece l’hambre, mientras se les pudre la via encerraos aquí. .’⁶⁸ .

⁶⁸ ETPLA (360).

CONCLUSIONES

Situados en el Chile de hoy, el teatro de Radrigán se nos hace un elemento artístico tremendamente poderoso y, sobretodo, vigente.

Principalmente en tanto recuperación del sector oprimido de la sociedad, Radrigán se hace actual entendiendo que la opresión trasciende al contexto político de la dictadura e inclusive se supera en múltiples aspectos, si consideramos que esta revolución neoliberalista aún sigue cada día sorprendiendo con su capacidad de hacer diferencias económicas y de hacernos cada vez más pobres a los pobres, más ricos a los ricos.

Como planteamos en la introducción, el rescate de “lo viejo”, para su rediscusión y valorización es un proceso que aún no termina. En este contexto, la discusión sobre las obras de Radrigán tampoco ha culminado. Creemos que existe la posibilidad de dilucidación de problemáticas que afectan mucho el panorama social, si pensamos en el estado actual de las izquierdas en Chile, la dispersión y atomización. Radrigán bien puede ser un aporte a esta discusión a través de los elementos que hemos problematizado. En este mismo sentido, creemos firmemente que la generación de un movimiento cultural de izquierda es parte fundamental de un proceso revolucionario. El arte totalmente mercantilizado ha dejado atrás por kilómetros a cualquier otro tipo de arte, mientras el resto del arte cada vez replica más las lógicas de la era posmoderna, dentro de artistas que incluso fueron militantes o simpatizantes de izquierda, como es el caso del mismo Radrigán, cuyo arte fue cada vez alejándose de la problemática social desde un punto de vista totalizador, para, al mismo tiempo, acercarse a la institución. La misma crítica de arte se ha encerrado en la academia, haciendo de su rol cada vez más una producción que se queda en manos de unos pocos, y menoscabando el aspecto educativo de ésta, el ideal moderno del arte que habría sido un fracaso.

El lenguaje sigue siendo parte fundamental de la identidad de un gran sector de las clases pobres de nuestro país. Hay una evidente carga de insubordinación en este elemento que no se ha tomado suficientemente en cuenta para el afincamiento de una identidad colectiva subversiva.

Las obras de Radrigán que hemos estudiado son parte de lo que muchos críticos han visto como su primera etapa. Son estas obras las que hoy deben ser rescatadas, representadas y estudiadas si se espera una refundación cultural ligada a lo social, como lo fue en su momento el gran auge cultural que acompañó al proceso histórico de la Unidad Popular. Las obras de Radrigán además están vigentes en nuestra realidad inmediata. Aún hay pordioseros en las calles, todavía la miseria es la misma en las poblaciones tomadas, la mujer pobre sigue en su rol subordinado al hombre y su rol secundario en el trabajo, el cristianismo y otras religiones siguen alejando de las verdaderas problemáticas a los oprimidos de este sistema, la cesantía siempre mantiene a un porcentaje con las manos atadas, el resto sigue trabajando bajo pésimas condiciones y con sueldos cada día más miserables. En este sentido, se hace fundamental la inconclusa tarea radriganeana: mostrar la realidad al igual, mostrarlo en su enajenación y exhortarlo. La respuesta al cómo es también tarea fundamental a replantear en nuestra época.

Bibliografía:

- Barbero, Jesus Martin: De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Beverly, John: "¿Post literatura? Sujeto subalterno e impase de las humanidades" en *Hermenéuticas de lo popular*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985. Boal, Augusto: *Teatro del oprimido*. México, D.F.: Nueva Imagen, 1985.
- Boyle, Catherine: "Lecturas lejanas, lecturas cercanas: Entrar a la selva lingüística de Juan Radrigán" en Radrigán, colección de ensayos críticos. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.
- Díaz Echavarría, Rosa: "Los modos místico-poéticos de representación de la realidad en la estética radriganeana". Disponible en línea en: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D11322%2526SCID%253D11331%2526ISID%253D486,00.html
- De la Luz Hurtado, María: "La tragedia popular en Juan Radrigán" en Radrigán, colección de ensayos críticos. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.
- Frye, Northrop: [A natomi# de la crittica,](#) [traducido por Edison Simons.](#) Caracas : Monte Avila, 1991.
- Gramsci, Antonio: Cuadernos de la cárcel. México, Era, 1999-2000, tomo 4.
- Gramsci, Antonio: Los intelectuales y la organización de la cultura, 6ª edición. Argentina: Nueva Visión, Marzo 2000.
- Habermas, Jürgen: "Modernidad, un proyecto incompleto" en "El debate modernidad / posmodernidad". Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.
- Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Paidós, 2002.
- Marcuse, Herbert: "El arte como forma de la realidad", Traducción de "Art as Form of Reality" en *New Left Review* 74(July-August 1972), 51-58, por José Fernández Vega. Buenos Aires: Universidad of Buenos Aires. Disponible en línea en: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>
- Marx, Karl: "Tesis sobre [Feuerbach](#)". Disponible en línea en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>
- Moulian, Tomás: *Chile actual, Anatomía de un mito*. Santiago-Chile: Lom, 1997.
- Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno contemporáneo: Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral: Sociedad Estatal Quinto Centenario: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 45.
- Radrigán, Juan. "Hechos consumados" en *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Santiago: Ceneca, 1984.

Rodríguez, Claudia: Notas para una historia del teatro en Chile (II) en Documentos Lingüísticos y Literarios 24-25, 2002, pp. 51-58. Disponible en línea en: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=145 (Dirección Electrónica).

Usigli, Rodolfo: Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz. México: Porrúa, 1991.

Vidal, Hernán: "Cultura nacional y teatro profesional reciente", en María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal (eds.), Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980 (antología crítica). Minneapolis-Santiago: University of Minnesota-Ceneca, 1982.

Vidal, Hernán: "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica" en Teatro de Juan Radrigán: 11 obras. Santiago: Ceneca, 1984.

Vidal, Hernán: " *La noción de otredad en el marco de las culturas nacionales en América Latina* ", en Hermenéuticas de lo popular. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

Vidal, Hernán: "Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo" en *Fascismo y experiencia literaria* , Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985b.

Documentos

Documento comisión política, movimiento izquierda revolucionaria (MIR), Diciembre 1973 en *Miguel en la mira III*. Santiago-Chile: Quimantú, 2006.

El Diario austral. Temuco: Sociedad Periodística La Frontera, 1916, 25 abril 1993.

El Llanquihue. Puerto Montt: Impr. de El Llanquihue, 2 de Agosto de 1996.

La Tercera, 6 de Agosto del 2000.