



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Catástrofe y abismo en *El invitado*
de Juan Radrigán

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, con mención en Literatura.

Seminario de grado: Teatro chileno y latinoamericano

Alumna: Carla Carrasco

Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé

Santiago, 2017

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------|----|
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| CAPÍTULO I..... | 7 |
| 1.1 Terror y Mercado | 7 |
| 1.2 El espectáculo televisivo | 9 |
| 1.3 El ambiente literario | 12 |
| 1.3.1 Decreto ley 827, de 1974..... | 14 |
| CAPÍTULO II | 18 |
| 2.1 Al borde de la locura | 18 |
| 2.2 Puesta en abismo | 24 |
| CAPÍTULO III: ANALISIS..... | 32 |
| CONCLUSIÓN | 45 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 47 |

INTRODUCCIÓN

En el presente escrito, se abordará una lectura de la obra *El invitado* de Juan Radrigán, -la cual se estrena junto a otras dos piezas *Isabel desterrada en Isabel* y *Sin motivo aparente*, formando parte las tres de *Redoble fúnebre para lobos y corderos*- estrenada en Valparaíso, el día 6 de febrero de 1981 por la compañía de teatro El Telón, bajo la dirección de Nelson Brodt. Teatro popular El Telón (1980-1994), forma parte del teatro independiente que surge luego de la “muerte” del teatro después del golpe de estado. Es este tipo de teatro, -junto a ICTUS, el TIT e IMAGEN- principalmente, el que empieza a reactivar la escena social del teatro nacional y a darle frente al contexto socio-político que está imperando en ese entonces. Esta compañía es la que mayoritariamente da vida a las obras de Radrigán, quien denuncia la desgracia en la que están los sujetos marginales. No está demás decir, entonces, que estas obras eran representadas en espacios populares como sindicatos, barrios, etc, y a un público igualmente popular.

Juan Radrigán nace en Antofagasta el año 1937 y muere en Santiago el año 2016. Durante unos años incursionó primero en la poesía y los cuentos, pero fue el teatro el que le dio más éxitos. Durante el periodo dictatorial se desempeñó en trabajos diversos sobreviviendo a la época, lo cual no detuvo sus ansias y talento de escritor. Su producción artística teatral, tiene dos momentos importantes, el primero de ellos comienza en el año 1979, donde aparece con su primera obra titulada *Testimonios de las muertes de Sabina*, estrenada en Santiago el 24 de marzo. El momento más representativo es en el año 1981, cuando se publica y estrena *Hechos Consumados*, siendo esta obra elegida como la mejor del año. En 1983, recibe el Premio municipal de literatura Santiago con su obra *El toro por las astas* (1982). Un segundo momento de Radrigán, puede reconocerse cuando reaparece en el año 1995 con *El encuentramiento*, bajo un contexto socio-político diferente -la vuelta a la democracia-, pero del cual aún queda mucho que decir.

Este ambiente teatral de escritura y representación que expone Radrigán, es compartido por una serie de personajes, que fueron importantes para la reactivación del teatro y su posterior desarrollo. Luis Pradenas en *Teatro en Chile* coincide en decir que en los 80', los grupos teatrales independientes se logran adaptar a las condiciones de producción de un espectáculo teatral bajo el régimen dictatorial. Los 80' llevan a cabo un “fenómeno cultural de quiebre”.

Bajo este marco, encontramos a Ramón Griffero -dramaturgo, director y sociólogo-, que aparece en la escena teatral chilena el 83', quien, habiendo vuelto del exilio, trajo consigo nuevas formas de concebir la escena y la representación. Superando los clichés en que el teatro chileno se había anclado, comparte rasgos y formas de expresión con estas compañías de quiebre, tales como: “utilización de textos no inicialmente concebidos para la representación teatral¹ (...) [y] exploración hermenéutica de la memoria colectiva e individual, adormecida por la historia oficial y/o la traumática experiencia de la violencia terrorista del Estado” (463). Cualidades que ya Radrigán se encontraba trabajando, presentándose así una coherencia de época, abriendo un “nuevo horizonte de expectativas”. En palabras de Griffero -citado por Pradenas-: “era necesario reelaborar una poética política, que pudiera volver a remecer a los espectadores en una realidad estremecedora” (463).

La crítica, si bien es extensa con respecto a las obras de Radrigán, frecuentemente abordan diversos temas, como por ejemplo, el espacio en el que se desarrollan los personajes, el testimonio a partir del lenguaje, la denuncia a un sistema opresor, etc.. María de la Luz Hurtado, teórica que ha trabajado el tema de la marginalidad junto a Juan Andrés Piña en *Los niveles de marginalidad en Radrigán y La tragedia popular en Juan Radrigán*; Catherine Boyle, quien trabaja el lenguaje de este autor como resistencia y denuncia en *Lecturas lejanas, lecturas cercanas: entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán*; Paola Hernández en *Economía y cultura neoliberal en Esperpentos rabiosamente inmortales de Juan Radrigán* donde presenta un estudio con respecto a la forma de hacer teatro que tiene Radrigán -teatro socio-político-. Estos trabajos forman parte de un compilado hecho por Carola Oyarzún: *Colección ensayos críticos*, dedicado a Radrigán. Siendo estas las principales vertientes del estudio de sus obras, quisiera abrir una nueva perspectiva coherente con lo que ya se ha trabajado. Permítaseme, antes de exponer mi tesis, un pequeño resumen de la obra que aquí estudio.

¹ Si bien esto se refiere principalmente a la adaptación de textos narrativos para la representación teatral, podemos extrapolar esta práctica a la hibridación genérica en general.

Me parece interesante trabajar con este dramaturgo porque dedicó gran parte de sus años a escribir teatro que representaba una realidad olvidada o escondida por los sistemas de poder que existieron en Chile durante el periodo dictatorial. Es por esto que, en la mayoría de sus obras, los protagonistas son sujetos marginados socialmente como vagos, obreros, prostitutas, dueños de puestos en el mercado, etc. Así mismo, el lugar que habitan estos sujetos son igual de marginales que ellos mismos, igual de desamparados y olvidados como los sitios eriazos, casas de míseros materiales en poblaciones que se encuentran ubicadas en los rincones más escondidos de las grandes ciudades, donde viven desamparados hasta los últimos años de su vida. Sujetos que añoran un pasado que fue mejor, que les traía mejores soluciones en comparación a este presente que ni los recuerda. De ahí que haya tomado la decisión de trabajar a este gran dramaturgo, porque habla de lo vivido, de su experiencia misma como obrero textil y dirigente de sindicatos. Si bien, no hace referencia de manera directa a la catástrofe mayor que ha llevado a sus personajes a esta desolación, podemos entender que su escritura es una clara muestra de denuncia, resistencia, testimonio y memoria de los periodos que abarcan 1973-1990; sin embargo, en la medida de que las referencias son indirectas, el sentido de su obra se universaliza y sus temáticas no se agotan.

Esta obra comienza con la entrada de Sara y Pedro, quienes necesitan hacerle una pregunta al público, pero antes deben contar su propia historia. Así la obra hace un recuento de este matrimonio, dos sujetos que desde hace un tiempo viven en la miseria. Recuerdan con nostalgia un pasado en la pobreza, pero en el que eran felices, un pasado en el cual, aun siendo pobres, tenían la oportunidad y la dicha de disfrutar los espacios comunes como el teatro, fuentes de soda, etc y de trabajar decentemente, ser personas útiles para ellos mismos. Ahora, son seres que se volvieron miserables, no solo en cuanto a lo material, sino que también como sujetos. Esta miseria se ve aumentada con la llegada del invitado -que por cierto nadie lo invitó- que se ha introducido en sus vidas hasta tal punto de quitarles la intimidad y su ser. El invitado está en todas partes y tienen que acostumbrarse a vivir con él para seguir viviendo. Este matrimonio forma parte de la gran lista de cesantes que luchan por sobrevivir a esta adversidad que es la vida, antes de que esta se los lleve consigo. La escena se transforma en ciertos momentos en un espectáculo, donde Sara y Pedro son los protagonistas de concursos televisivos y del boxeo, siendo ellos y su dignidad un show para quienes tienen el poder monetario. Construyen la historia de cada uno a través de recuerdos

que abundan en sus memorias, y vuelven cada cierto tiempo a preguntarse el porqué de su presente, que es lo que los llevó ahí y cómo ha sido posible para la mayoría, acostumbrarse al invitado, que llegó y se instaló en la vida de todos para siempre. Le hablan al público, presentándose como seres distintos, como sujetos marginales, haciendo notar la indiferencia de quienes los ven, asumiendo que ellos -quienes los miran- ya se acostumbraron al invitado y por eso están ahí sentados. La obra finaliza con un punto suspensivo, con este matrimonio esperando una respuesta.

De aquí que mi investigación abra dos ejes de lectura. Uno referido al espectáculo y otro al lazo social. El primer término, lo veremos desde la historia misma en cuanto al espectáculo televisivo, principalmente siguiendo a Sergio Durán en *Ríe cuando todos estén tristes*, como también desde la mise en abyme, que propone Lucien Dällenbach en *El relato especular*, en relación a lo escritural. El lazo social lo estudiaremos desde el psicoanálisis con los autores Davoine y Gaudilliere en el texto *Historia y trauma. La locura de las guerras*. Apoyándonos en esto, diremos que, en *El invitado*, Radrigán no solo muestra un estilo realista, sino que lo extrema al punto de apropiarse del lugar que ocupa la realidad misma, delatándola como ficción e invirtiendo sus posiciones. Respecto al lazo social, diremos que los sujetos de la obra no son solo marginales, sino que más bien, radicalmente expulsados del lazo social, lo que del psicoanálisis podríamos llamar “forcluidos”².

² Revisaremos el concepto de forcluido en el marco teórico. Ver página 17

CAPÍTULO I

1.1 Terror y Mercado

Para comprender mi propuesta de lectura respecto de *El invitado* de Radrigán, es necesario atender a ciertos factores históricos que de una u otra forma se harán presentes en la obra. Es por esto que trabajaré aquí con lo escrito por Antonia Torres en *Las trampas de la Nación*, por Tomás Moulian en *Chile actual: anatomía de un mito*, con *Campos minados* de Eugenia Brito y el prólogo de *Diecinueve* de Francisca Lange. Tomaremos en cuenta tres factores, trabajando con Torres y Moulian, que se encuentran imbricados: la violencia (el *terror*) y el modelo económico capitalista que se instaura. Ambos factores presentados a un pueblo público a través de un tercer factor que consideraremos: la televisión, como se verá siguiendo a Torres y Lange. Mientras que a través de Brito daremos cuenta, brevemente, de cómo esto afecta a la escena literaria.

Entrando directamente a nuestro tema, Torres nos indica:

Hasta antes del golpe, todas las tesis progresistas consideraban inviable el modelo capitalista como fórmula de desarrollo, al menos para países ‘atrasados’ y periféricos como el Chile de los 60 y 70 –escribe la autora siguiendo a Moulian-. El pinochetismo demostró lo contrario por medio de la fuerza. Tras las reformas económicas llevadas a cabo por los ministros y economistas de Pinochet que transformaron el modelo social estatista en uno de mercado, se produjo un cambio en el discurso público sobre el desarrollo: “Por primera vez en décadas se oyó decir con convicción comunicativa, sin vacilaciones ni eufemismos, que fuera del capitalismo no había posibilidad de crecimiento” –cita a Moulian-. El predominio del mercado respecto del estado fue la idea central del “dispositivo saber emergente”, a saber, ciertas ideas fuerza que debían operar como sistema cognitivo-ideológico que reformulara el proyecto país. Proyecto que debería ser, en otras palabras, “un plan de acción destinado a modificar las estructuras socio-económicas, a cambiar el curso de una sociedad, a dotarla de una nueva historicidad” –continúa citando- (...). La versión neoliberal de esta revolución comienza a materializarse el año 1975, con la puesta en práctica del ‘programa económico de shock’ (86-87).

De esta cita, rápidamente comprendemos que Chile sufre una transformación completa, un violento antes y después, con momentos clave. La violencia, el terror del que nos habla Moulian, el cual ya explicaremos, fue el recurso que permitió con seguridad instaurar este nuevo modelo socio-económico, el cual hizo entrada no sin crisis. Cita Torres a Luis Esteban Manrique, según el cual, para el 75

los Chicago boys habían alcanzado la cúspide del poder de decisión económica, aunque eran conscientes de que su triunfo sería sólo parcial si no obtenían pronto resultados tangibles. Sus primeras medidas fueron de choque: devaluaron el peso, redujeron el gasto corriente del gobierno con una disminución del 30 por ciento del empleo en el sector público y lanzaron una segunda etapa del proceso de privatizaciones (87).

Por su parte, Moulian nos extraña respecto del hecho de que la crisis económica no produjera rebotes en el terreno político, como sí lo haría en el 82, ¿cómo se explica esto?

En realidad, en este caso la ausencia de efectos políticos se relaciona con el momento de la dictadura revolucionaria. Los dispositivos de la fase terrorista aislaron con facilidad la posibilidad de efectos políticos. La oposición había sido hecha desaparecer del escenario o destruida. Además las características recesivas de la propia política económica hicieron que los trabajadores no solo cargaran sobre sus hombros la caída de los salarios, sino también la saturación del mercado laboral. Este fenómeno los transformaba –por el debilitamiento de los sindicatos- en moléculas reemplazables (196).

De esta manera, comprendemos que la precarización de los sectores populares opera sobre el cuerpo en diferentes niveles: el cuerpo físico de hombres y mujeres, el cuerpo social, el cuerpo económico, etc. Efectivamente, es el terror lo que predomina: “el orden se afirma sobre el terror (...). [Lo] más importante es que haya emergido una capacidad subjetiva, la de actuar con crueldad, la de sentirse por encima de la moral convencional” (165-166), indica Moulian. Y agrega: “Dije que una dictadura revolucionaria de corte terrorista es aquella donde el instrumento central es el poder-terror, poder para reprimir y para inmovilizar, pero también poder para conformar las mentes a través del saber, de un saber.” (166). Todo lo hasta ahora dicho lo veremos operando en la obra que aquí se trabaja: la transformación de hombres y mujeres, del cuerpo socio-económico. Mas ¿qué sucede con la violencia? ¿Dónde la encontramos en la obra? Para responder a esto, primero atendamos al fenómeno que representa la televisión, desde el momento mismo del Golpe a los años posteriores. Veamos en una cita extensa lo que nos indica Torres, siguiendo a Moulian y, también, a Benedict Anderson:

Resulta interesante reparar aquí en el rol crucial que vuelven a jugar los medios de comunicación y, en particular, la televisión ya a partir del instante mismo del golpe. Las imágenes que se repetirían esos días dan cuenta de la nueva narrativa sobre la coyuntura histórica nacional que quisieron imponer en lo inmediato los militares y los civiles golpistas: una que habla de la necesidad de destruir y limpiar por medio de la violencia para luego, sobre ése mismo lugar, levantar un ‘nuevo’ proyecto nación. La Moneda o palacio presidencial, sede del gobierno y símbolo de la institucionalidad nacional, era bombardeada

por la Fuerza Aérea chilena con el presidente Allende y parte de sus colaboradores dentro. El centro de Santiago en llamas, el sonido de bombas y el tiroteo de armas son los elementos que más se verían y escucharían por la radio y la televisión en los relatos periodísticos de aquellos días. De lo que en realidad daban cuenta las imágenes era de los “restos destruidos del Estado”, como dirá Moulian (...). Las imágenes y los sucesos de la jornada del 11 de septiembre de 1973 son para muchos parte de una memoria traumática, una que precisamente por su carácter traumático, *devino en olvido*. Una de las características de este tipo de experiencias es la dificultad para nombrarlas y narrarlas. Así la desmemoria funciona como mecanismo de defensa *con el consecuente riesgo de transformarse en la negación de ese pasado* (...). Resulta interesante rescatar aquí una observación de Anderson sobre la importancia del vínculo entre memoria y nación: “la esencia de la nación está en que todos los individuos tengan muchas cosas en común y también que todos hayan olvidado muchas cosas” (...). Es decir, aquello que se conoce como historia, identidad, tradición; es decir, en suma el ‘imaginario’ de una nación constituye no sólo un discurso que incorpora elementos, sino uno que además deja de lado premeditadamente otros³ (76-77).

Así, la televisión juega un rol crucial en los procesos de memoria y olvido de la nación y su pueblo. Colabora a sentar el trauma, pone en peligro la identidad de los sujetos llegando a negar su propia experiencia. Y por otra parte, paradójicamente “medios como la prensa y, los más actuales, radio y televisión permiten y facilitan las formas de *autorreconocimiento*” (68). Tesis que podemos secundar con lo dicho por Francisca Lange en el prólogo a la antología *Diecinueve*: “la televisión juega un rol importante ya que, como principal medio de comunicación, configura lo que *debiera* ser un mundo normal mediante una serie de referentes cotidianos” (14).

1.2 El espectáculo televisivo

Lo dicho anteriormente no es menor, puesto que la obra que trabajamos se encuentra en un punto de bisagra entre una dictadura terrorista y su fase constitucional. Las preguntas que trazan los personajes de ésta serán las que, sabremos, respondió, de una u otra forma, la televisión:

Después de 1980 (...) entra precisamente la adopción paulatina de los ideales de una sociedad de consumo, que se limita aparentemente sólo a este proyecto y que recibe como una opción de vida *normal* la entrada por la puerta ancha al mercado y sus bendiciones (...). [Respecto a la televisión], si pensamos, además, que la señal de más alcance es la de Televisión Nacional, propiedad del Estado que cubre casi todo el territorio, lo que se exhibe como uno de los tantos logros del régimen, podemos apreciar entonces que lo recreacional es precisamente una estrategia que no sólo buscaba apaciguar cualquier arranque particular en su tiempo

³ Las cursivas son mías.

inmediato, sino que también cimentaba el camino para perpetuarse incluso, a pesar de y por ella misma, en la disposición y recepción de los ciudadanos, ya no sólo ante un determinado sistema económico y político, sino que también ante sus propias vidas (...)

Esa extraña mezcla indica cierto esfuerzo por articular una cultura arraigada en la televisión, que buscó sublimar la dialéctica del terror sobre la que se construyó, indicando una espectacularización inmediata –así como también la formación de una lógica perversa, que se asienta en la medida que se despolitizan los sujetos y se politiza el consumo⁴- y el registro de un espacio idealizado para la primera generación de niños chilenos propiamente televisiva.

Serán precisamente los personajes de Radrigán aquellos que aparecerán televisados en estos códigos del deber ser, consumo, y precariedad del público-participante. Por esto, y motivos que veremos más adelante, profundizaremos en el espectáculo televisivo.

Si leemos a Sergio Durán, en *Rie cuando todos estén tristes*, nos enteramos de que la participación del público se vuelve crucial tanto en el sentido mercantil, pues las empresas se favorecen en cuanto a publicidad, pero también, y nos interesa esto particularmente, para el público mismo. El espectador encuentra un lugar que lo puede proveer de lo que carece tanto en términos materiales como pseudo políticos, ya que encuentra un espacio de participación denegado en la sociedad. Sin embargo, la inserción del sujeto popular en la televisión se da de manera atomizada, sin un contexto que dé cuenta de las problemáticas de clase que expliquen en profundidad la situación de éstos. Efectivamente, Durán cita las palabras del periodista Fernando Reyes Matta para decir que “[la televisión] no niega lo popular, lo busca (...); lleva al pueblo a los estudios y lo hace partícipe del espectáculo, pero aborda solo la mitad de su discurso” (59).

⁴ -No renunciemos a considerar la nota de Lange-: Como señala Bisama al referirse al Festival de Viña del Mar, en tanto era en ese espectáculo donde “(...) el régimen propone un modelo de internacionalización de sus logros; contraponiendo el *glamour* del *showbusiness* con la violencia diaria, intentando redefinir lo popular desde la perspectiva del espectáculo televisado. En dicha estética estaban explicitados los conceptos de participación ciudadana del régimen. Por un lado el público podía sacar del escenario a un artista sobre la base de las pifias. Por otro, cuando deseaba la confirmación del mismo con ese extraño premio de «la antorcha» era la autoridad edilicia la que daba el visto bueno. El público de las graderías, que recibió con los años el apelativo de «monstruo» estaba sometido por ende a las veleidades individuales del alcalde. [...] El escenario de la «Quinta» y su retransmisión satelital con un *peak* de *rating* en ese contexto no sólo desfiguraba las posibilidades del espectáculo en vivo sino que replanteaba el papel del artista. La masa era distorsionada en su gusto impresionista mientras el artista quedaba obligado a desdibujar su propia apelación al dividirse entre el público *in situ*, el espectador televisivo y la confirmación de su legitimidad estética por parte de los productores, organizadores y la autoridad edilicia.

Debemos detenernos particularmente, para efectos de nuestra obra, en los mecanismos de los programas de concursos. Respecto a estos, Durán⁵ insiste en lo que hemos dicho ya. Tanto para los canales como para los auspiciadores estos concursos son un buen negocio, pero debe hacerse hincapié en que para el público y los telespectadores, estos concursos representan una “instancia de beneficencia y participación privilegiada”. Tal como anunciábamos: “para la masa de potenciales participantes los concursos satisfacían demandas populares de acceso al consumo de larga data, acaso particularmente urgentes dada la precaria situación económica en que vivían muchos chilenos” (67). Durán, siguiendo a Augusto Góngora, nos indica que gran parte del público percibía con buenos ojos estos concursos, incluso como “necesarios”, tanto por la entretención como por los premios que recibe la gente pobre. Así “algunas opiniones reflejaban la convicción de que el concurso podía eventualmente hacer realidad el sueño imposible” (68). Pero además de esto, satisfacerían necesidades político-espirituales. Durán sigue a Altamirano para decir que la televisión entrega un placebo de la democracia arrebatada: “la posibilidad que ofrecían al público para que este entregara su opinión, decidiera de manera autónoma y triunfara por su iniciativa, llevaron a Altamirano a señalar que los concursos reflejaban "la voluntad y el deseo democrático" insatisfecho en el contexto autoritario” (68). La contraparte de estas cualidades, las podemos ver en el programa *Sábados Gigantes*, en donde la sección en que aparecía el “Chacal de la trompeta” no tenía la mejor recepción. La sección, al recibir su nombre de su juez enmascarado que con una trompeta eliminaba a los concursantes que le parecían menos calificados fue considerada por muchos como “humillante”. La parodia que realiza la obra es evidente; además, nos muestra otra condición de estos programas, en lo que respecta al público: la emergencia de los llamados “profesionales de los concursos”. Recibieron este nombre un segmento del público que asistía con regularidad a estos programas, haciendo de ellos una suerte de oficio del que podrían participar y conseguir algún premio. La situación de los concursantes varía entre personas que “asistían para entretenerse un rato o por "unos pesitos más", [y] otros [que] lo hacían con la esperanza de cambiar de vida gracias a "la magia de la televisión”” (73). Se presenta un participante completamente precarizado, que sin siquiera tener para la

⁵ No está de más decir que para el capítulo 3 de su obra, titulado “Los concursos: "Platita poca, pero segura””, el autor utiliza a modo de epígrafe la obra que aquí trabajamos.

movilización, espera conseguir algún mueble o dinero que solucionara sus problemas, aunque fuera momentáneamente.

Otra particularidad de estos programas refiere a la relación que establece el animador con su público. Duran, siguiendo a Juan Carlos Altamirano dice que se “definió la interacción entre el "benefactor" y su público como una "relación imaginaria", donde una operación netamente comercial como era el auspicio de concursos se transformaba en un acto de desprendimiento por parte del animador hacia "los más necesitados" (77), situación que no se excluye de la parodia, sino que se lleva hasta a un extremo en que no puede sino volverse incómodo, sospechoso y lamentable.

Por último, y esto es de particular importancia para nuestra lectura:

El espectador se identificaba preferentemente con el concursante que cumple su sueño imposible. No así con aquel al que el premio le es más o menos indiferente: aquel, por ejemplo, que habiendo ganado un auto piensa venderlo o regalarlo. Desde el punto de vista de lo que podríamos llamar "puesta en escena", este último personaje resulta menos apropiado que el primero para la realización de la "intención dramática" del programa, que dice relación, según Altamirano, con "la creación de un mundo simbólico que apela a los sentimientos, a la religiosidad popular, en fin, a la estética de la cultura de masas" (79).

Esto no puede pasarse por alto por ningún motivo, puesto que será crucial para comprender nuestra aplicación del concepto de mise en abyme, que usaremos más adelante, el cuál refiere al abismo en que se pone una obra al insertar en ella un pasaje que funciona como reflejo de sí misma.

1.3 El ambiente literario

Muy consecuente con lo hasta aquí expresado, Eugenia Brito nos ayudará a complementarlo atendiendo a cómo se vivió el fenómeno en el ámbito literario:

La violencia ejercida por el Gobierno militar en forma sistemática bajo los múltiples modos de la represión y la censura genera en Chile un clima trágico y desesperanzado. Incomunicados, enmudecidos, aterrados, los habitantes de Chile se ven enfrentados a un desplazamiento en la cadena signifiante, la que alojaba significados tales como los ya mencionados dentro del campo semántico de patria, hogar, país, etc. Dicho campo semántico que tenía su referente en un contexto social relativamente afín a estos significados, va a ser desplazado, permaneciendo como una zona nemónica virtual, latente, sistemáticamente amenazada por otro campo de conceptos, provenientes del neo-liberalismo, ideología que apoyará el sistema dictatorial chileno. Dicha ideología ocupará, como dije, los lexemas

sustanciales de la vida cultural chilena, pero con otro significado, obligando a los precedentes a permanecer incrustados en la memoria, como recuerdo, por lo tanto, trauma.

Hasta aquí no es muy distinto de lo que ya hemos dicho; la violencia, la represión y la censura llevan a los sujetos a desaparecer como lo que solían ser. Despojados de sí mismos, se les impone un nuevo campo conceptual y simbólico con tal de estrechar nuevos lazos que les son ajenos: desde el neo-liberalismo se encargarán de borrar la cultura que hasta entonces Chile había levantado desde hacía años, no sólo en los últimos años con la UP. Sin embargo, el pasado no puede simplemente olvidarse, se instala como trauma, es decir, como aquello que nunca deja de volver. Nos aporta además que

la escena que ha denominado como Resistencia Chilena, padece pues este drama: cómo sobrevivir en un sistema opuesto conceptualmente al suyo; cómo reconquistar esa memoria y su lenguaje; cómo responder a la demanda cada vez más creciente del país por restaurar su Historia. Dentro de esta resistencia literaria, la ficción –la creación mimética de objetos de arte- responderá reconstituyendo el Otro acallado y silenciado por el lenguaje oficial.

Se habla aquí de reconstituir lazos sociales que han sido destruidos, el Otro con el que me identificara ha sido borrado, o al menos se eliminaron los medios que existían para establecer la comunicación entre las personas. Cómo, entonces, recuperar el lenguaje, ese lenguaje que les era común y que ahora resiste como ruina, luchando por reinstalarse en la Historia. Y lo que es para nosotros más importante:

El Otro, siempre presente en la literatura y el pensamiento latinoamericano, se encarnará en una sombra, errática y móvil (...). Ese Otro es ahora múltiple (...). Este Otro tendrá un perfil nítido, definido y odiado: el Dictador, cuerpo que encarna el uso y abuso del oficialismo. Se caracterizará como una sombra vengativa y terrible, grandiosa por hallarse más allá del bien y del mal (...). Oscura, por sus múltiples caras: el campesino, el caudillo, el patrón de fundo, el papá, etc. (...). Es quien dicta la ley. A quien debe obedecerse, sin derecho a discusión. Este Otro, es a quien se dirigen los escritores; por este Otro, contra este Otro de ellos (19-20).

Así se establece la relación con un Otro radicalmente distinto, quien ejerce el poder de manera abusiva sobre los sujetos: el Invitado es uno más que podemos agregar a la lista.

Teniendo esto en cuenta, quiero ahora hablar particularmente de la situación que vive el teatro durante estos años, por lo que haré una somera revisión histórica, siguiendo siempre a Grinor Rojo, quien lleva a cabo este trabajo en el texto *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*, para llegar finalmente a la figura de Radrigán y su agencia en el terreno escénico, frente a las consecuencias nefastas que el golpe tuvo respecto a la cultura y el teatro.

1.3.1 Decreto ley 827, de 1974

El teatro cayó bajo la mirada y la represión dictatorial rápidamente. La esencia de éste, del quehacer escénico, su “socialismo necesario” fue la razón principal, pues efectivamente “no hay ni puede haber teatro sin interacción comunitaria, sin el contacto personal, históricamente localizado, entre comediantes y público” (28). Siendo así, se prohibió que individuos que aparecieran en las listas negras de la dictadura lograran conseguir trabajo, todo con tal de “castigar, amedrentar, pero también borrar de la conciencia del público voces y rostros que se asociaban a la historia proscrita” (28). Efectivamente, el cumplimiento de estos mandatos significó una forma de realización más del ataque contra la memoria. Debía eliminarse de la conciencia colectiva el pasado que gozaron, en donde fuera accesible no sólo la libertad, sino que también la creatividad. Cuestión expuesta por Radrigán de manera expresiva y efectiva, incomodando y estremeciendo. Sin adelantarnos, Grinor Rojo da cuenta de aquello que aqueja, en parte, a los personajes de la obra *El invitado*, siendo la desaparición de los espacios comunitarios, entre ellos el teatro:

convertidos los colegios y las universidades en cuarteles, el teatro estudiantil se inhibe y repliega (...). Los teatros poblacional, obrero y campesino por su parte, habiéndose desarrollado vigorosamente entre 1970 y 1973 (...) después del golpe retroceden correlativamente al retroceso de las clases y los grupos de clases en los cuales se apoyan y de los cuales dependen (39).

Dentro de los mecanismos que se aplicaron para censurar y reprimir el teatro, se tuvo no sólo la violencia física, sino económica y moral. La abolición de la Ley de Protección del Artista, del 10 de enero de 1935, fue un golpe crucial, ya que ésta liberaba de impuestos a los grupos de teatro. No conforme, la dictadura impuso “un impuesto del veintidós por ciento sobre el ingreso bruto por taquilla a todos los espectáculos que abren sus puertas en el país *con excepción de aquellos a los que una comisión del gobierno juzga provistos de valor cultural*” (41). Es fácil imaginar qué clase de espectáculos fueron favorecidos, y evidente los que, al contrario, tuvieron que acomodarse o desaparecer. Sin embargo, indica Grinor Rojo que, ya hacia 1976 el tiempo del miedo, la persecución y de interrupciones del decir, comienza a cambiar. “Los teatristas chilenos deben encontrar primero una fórmula que les permita sobrevivir. Después aprenderán a hablar de nuevo, a recobrar paulatinamente la voz sofocada por los desbordes del odio” (42). Es más, “el teatro es una de las artes que primero y con más energía responden al nuevo clima de cuestionamiento y reactivación y (...) recuperación

cultural” (43). La palabra vuelve al cuerpo social, aunque evidentemente no será más lo que alguna vez fue. De hecho, en los años 1978, 1979 y 1980 se amplifica esta tendencia, llegando incluso a posicionarse frente a lo que estaba sucediendo en el país. Sin embargo, antes de sacar conclusiones apresuradas, nos detiene Grinor Rojo: “podemos suscribir efectivamente la tesis de que este es un nuevo teatro, pero un nuevo teatro cuyo distanciamiento con respecto a las prácticas previas no debe ser magnificado con rapidez sensacionalista” (44).

Nos parece interesante destacar, respecto de las nuevas experiencias teatrales, el hecho de que se estrecha el vínculo entre escritor y actor: “y con mayor razón cuando ambas funciones se reúnen en un solo individuo, la frontera entre la literatura dramática y el arte de la representación tiende a borrarse” (47). Durante estos años, dicen que el teatro será menos “literatura” y más “teatro” que nunca. Lo cual será coherente con lo que plantearemos más adelante, y es que la obra de Radrigán, ante la crisis, no tiende a hacerse autónoma respecto de la realidad, sino que extrema la cercanía entre el escenario y el público, diluye las distancias:

lo que pasa es que los directores independientes de esta nueva etapa no le hablan al público como le hablaban los directores universitarios de la etapa anterior, como si el mismo fuera una entidad abstracta, a la que es posible dar por de contada (...), sino que le hablan a *su* público, un público concreto e identificable con bastante exactitud (47-8).

La palabra, en el teatro de la época, consigue aquello que planteábamos siguiendo a Brito, es decir, reconstituye, aunque a pequeña escala, el espacio simbólico compartido con el Otro, logra establecer lazos que se habían desmoronado:

nunca como ahora el público respectivo había llegado a ser un interlocutor tan “personal” del elenco (...) quienes asisten a tales funciones son individuos que saben muy bien lo que quieren; que entienden que el teatro les suministra un lugar y una voz y que por eso y para eso están ahí (48).

Lo que los escritores llevan a cabo para realizar esto tiene que ver directamente con el ejercicio de la autocensura que se levanta al lado a la censura oficial, “pero que al contrario de esa otra se resuelve o *puede* resolverse positivamente, a través de la presentación de un espectáculo en el que las palabras, la práctica de la escritura, y los gestos, la práctica escénica, dicen sin decir” (48). Desde allí, desde ese decir sin decir, desde los silencios que comunican, surge un lenguaje “rebelde, desalienado y en pugna con el lenguaje del fascismo” (48).

Según Grinor Rojo, el teatro de la época tiene por función, no tanto el abrir una perspectiva de clase unitaria, como la negación de la dictadura militar. “El desenmascaramiento de las iniquidades de la vida social bajo la dictadura, la voluntad de desenredar la red de sus mentiras y de descubrir las causas verdaderas de sus actos y todo ello en un marco de represión continuada” (50). Siguiendo su línea argumentativa, este teatro no sería expresión de un “realismo crítico”, sino de un paradigma propio de la historia, del contexto que padecen: “se conjugan el impulso realista y el repliegue alegórico, el imperativo de nombrar y la obligación no de callarse, pero sí de hacer uso de un lenguaje doble y de triple sentido” (50), y cita a Marco Antonio de la Parra para dar cuenta de lo que llama “retórica del alegorismo”. Nosotros nos quedaremos con el siguiente fragmento: “si pones la realidad en el teatro no te la creen, porque no pueden creerlo. La realidad es tan atroz frente a este sueño que estamos viviendo que el que la dice aparece como loco o mentiroso” (50). Ahora bien, esta situación más o menos compartida por distintas compañías (ICTUS el TIT, Imagen y La Feria),

no les ocurre a otros grupos del teatro independiente chileno (...). No les pasa desde luego al Teatro Popular El Telón, el que pese a ser un teatro del mismo circuito y a estar sometido también al acoso de la represión externa, *del que no puede menos que cubrirse recurriendo a su modo a la coartada alegórica*, está libre de las circunspecciones de clase que embridan el trabajo de sus otros colegas. Podemos concluir entonces que para el Teatro Popular El Telón *la normalidad estética* es un realismo en el que la individualidad y la historia no están divorciadas (51).

Y es precisamente allí donde surge el teatro de Juan Radrigán, para Grinor Rojo, plenamente realista, frente a otras formas que se jactaban de un realismo que no era tal, al menos no a cabalidad. La coartada alegórica que aquí será tan particular, como hemos dicho, estará relacionada con la mise en abyme, es decir, poniendo un espejo en la obra que la refleje a ella misma, no sólo delatándola como literatura, sino que, estando diluidas las fronteras respecto al público, poniendo en cuestión la realidad misma. Así, nos enfrentamos a una obra en que el realismo no es sólo una cuestión de estilo escritural, sino que, efectivamente, intenta inmiscuirse en la realidad.

Por todo esto es que Grinor Rojo nos entrega las siguientes palabras, con las que concluiremos este capítulo:

no encontramos a ningún dramaturgo que pusiera como Radrigán sobre las tablas la situación límite hacia la que están siendo arrojados un porcentaje cada vez más alto de los trabajadores de Chile. Para nosotros, lo que define tal situación es el concepto de prescindibilidad. Con excepción de unos cuantos, creemos que la terrible certeza que se debe tener es que *el programa económico de la dictadura no necesita a esa gente*; que en el marco de ese programa, *están demás*. El poder fascista empieza así por convertirlos en ex-trabajadores para acabar haciendo de ellos ex-hombres (129-130).

CAPÍTULO II

2.1 Al borde de la locura

Ya habiendo establecido el contexto histórico, comenzaré a exponer los conceptos teóricos que me permitirán hacer un análisis de la obra seleccionada. Primero, voy a trabajar el texto “*Historia y Trauma. La locura de las guerras*” de Françoise Davoine y Jean-Max Gaudillière, en donde estudian la ‘locura’ de manera tal que les permite imbricar la relación del individuo y su historia social. De esta manera, los autores proponen el término de locura aclarando que “nunca designamos la estructura de un individuo sino una forma de lazo social en una situación extrema” (29). En consideración a lo ya dicho en el marco histórico y lo que leeremos en la obra, podemos entender que el ambiente psicológico-social será precisamente de esta índole, haciendo disponible la locura a los personajes. Con esto no me refiero a que los personajes padezcan la locura, sino, insisto, que la locura está disponible para ellos, ya que como indican los autores “Esa gente a la que llamamos locos, en el sentido trivial del término, antes que nada nos dan la medida de lo que ha debido hacerse para sobrevivir” (29).

Lo que los autores nos transmiten es que la locura es un esfuerzo por inscribir historias que la Historia ha expulsado de sí. Habrá una insistencia, entonces, por reconstituir estas historias, imbricarlas en un lazo social:

Nuestro trabajo hace existir zonas de no existencia, suprimidas por un golpe de fuerza que efectivamente tuvo lugar. Pero cualesquiera sean las medidas que se tomen para borrar hechos y gente de la memoria, las erradicaciones, aun las perfectamente programadas, no hacen más que poner en marcha “una memoria que no olvida” y que quiere inscribirse” (36-7).

Como veremos, los personajes de Radrigán presentarán un problema en el decir. No sólo entran en escena a contar su historia, sino que esta historia no puede ser totalmente dicha, sufre ciertos desplazamientos que serán fundamentales pues no sólo tendrán relación con el terror y el trauma, sino también con los medios de comunicación, principalmente la televisión, como ya hemos visto previamente. Ahora, será bueno entender que el lazo social perdido es aquello que limitará la palabra y a los sujetos. La destrucción de los vínculos no será meramente una separación de hombres y mujeres, sino que, en profundidad, significará que se desmoronan los medios que permitieran la intercomunicación, habiendo que reaprender unos nuevos: “la deconstrucción de todas las referencias dejan al sujeto que se ve confrontado con ellas en un estado de *extrañamiento* y de soledad absoluta respecto de todo el resto de

los lazos que hasta entonces le eran familiares” (38). La posibilidad de subsanar esta problemática se encuentra en el Otro, pues es necesario, para que emerja la voz del sujeto, que cuente con un Otro dispuesto a escuchar. Es necesario “encontrar a alguien a quien le ha sido dado dejarse llevar hasta esos lugares que ya nadie quiere ver ni oír” (38). La cuestión misma de la obra se instala allí, en la necesidad de contar la propia historia, ser escuchado y, sobre todo, recibir respuesta que confirme la escucha y enseñe los nuevos lazos.

Siguiendo la línea de los psicoanalistas, podemos desarrollar la idea de que la historia que intentan decir estos sujetos no se inscribe tanto desde el orden de lo reprimido, es decir, desde lo que sus cuerpos han sufrido, sino que, principalmente es un intento de “inscribir pedazos de historia cercenados” (49), puesto que el relato que elaboran ha sido expulsado por el oficialismo, radicalmente no contado. La potencia de esta obra será su capacidad de indicar a los espectadores que esa historia sin contar puede ser, y es, su propia historia: “durante todo el espectáculo, un loco pudo pasearse con un espejo por entre el público, para que Alguno pueda reconocerse y comprobar que el límite entre el escenario y el público no es tan estanco” (54), dirán los analistas franceses recordando el teatro medieval y sus locos, lo cual no es distinto de la puesta en escena de Radrigán. La ruptura entre el escenario, los personajes y los espectadores será uno de los recursos de mayor efecto en cuanto a la inscripción de lo indecible: cuando el público, quiéralo o no, recuerde como propia la historia que los personajes cuentan.

Debemos hacer hincapié en que no es el contexto histórico lo que determina nuestra lectura. Aun si no supiéramos de la dictadura, la obra misma nos da las claves para comprender el desmoronamiento global: la sintomatología de los personajes, los lazos sociales debilitados o destruidos. Tal como podemos leer en *Historia y Trauma*, “los indicios, los detalles sintomáticos sobre los cuales insisten las crisis de locura develan así áreas de catástrofe, donde el tejido comunitario se frunce o se desgarran. Aquí se revelan contextos en los cuales es normal estar loco” (59). Lo que estoy diciendo, efectivamente, es que la propia obra puede develar la catástrofe que significa la dictadura, para lo cual, incluso el humor será una cuestión crucial: “como lo indican los supervivientes de situaciones extremas, lo trágico y lo cómico dibujan una línea divisoria imprevisible. De la risa a la desesperación hay un paso pequeño” (59-60).

Ahora, ¿por qué la palabra de estos sujetos no se alcanza a decir del todo?, ¿por qué apenas podemos afirmar que se realice efectivamente una escucha de su palabra? Esto puede comprenderse en cuanto notemos su cercanía con lo Real, para lo cual será primordial comprender la siguiente cita. Siguiendo a Jacques Lacan, los autores franceses nos explican que lo Real es

lo que no conoce nombre ni imagen y “siempre retorna al mismo lugar”, por fuera de la simbolización, “lo que no cesa de no escribirse”. Más crudamente, “lo Real es lo imposible”. (...)

La irrupción de esta instancia de lo Real torna así imposible, por definición, cualquier alteridad. Ya se trate del otro, “mi semejante, mi hermano” con el cual nos identificamos, y con quien rivalizamos –en el registro que Lacan llama lo Imaginario-, ya se trate del Otro invocado para garantizar la alianza, la promesa y la buena fe, en el registro de lo Simbólico. Así pues, se define el registro de lo Real por un cercenamiento, una forclusión⁶ del orden de la simbolización: “lo que no ha llegado a la luz de lo Simbólico aparece en lo Real” (61).

Con esto podemos entender la caída de la alteridad, se ha imposibilitado la inserción tanto en lo Imaginario como en lo Simbólico. Los sujetos buscan reconstituir dichos vínculos, sin embargo, será un intento vano en tanto su palabra se halla demasiado cerca del orden de lo Real: aquello que para nadie es accesible, que no quiere ser visto ni oído, a pesar de su insistencia por emerger. Efectivamente, aquello respecto a lo cual lo Real se instala cerca en exceso, será forcluido, cercenado junto a lo Real mismo.

“Es evidente, dirán Davoine y Gaudilliere, que volver a ubicarse en la historia no se reduce a una cuestión de adaptación o conformismo social: es la condición de la emergencia del sujeto del deseo” (103), con lo cual nos están diciendo que, en última instancia, es una cuestión realmente de vida o muerte. Surgir en la Historia, reconstituir los lazos sociales, permite al sujeto las pulsiones, la energía que lo hace saber vivo. Donde se acaba el deseo, donde llegan a cero las energías, no hay manera de reconocer la propia vida como tal. “Estos casos de traumatismos o de locura son un desafío (...) pues el análisis tropieza con un pedazo de Real: a falta de una palabra significativa, nada, en este punto, ha podido inscribirse en el

⁶ El concepto de forclusión fue elaborado por Jacques Lacan en 1956, tomado de la terminología del sistema legal francés, con tal de designar un mecanismo por medio del cual un significante queda expulsado de la estructura de un sujeto, es decir, que no logra inscribirse en el aparato simbólico de este. De ahí que difiera de la represión, en cuanto esta última refiere a un elemento enterrado en el inconsciente, mientras que la forclusión refiere a un elemento expulsado de él. Para más detalle revisar: Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2007. pp.96-98

inconsciente” (103). Es precisamente contra esto con lo que se lucha en nuestra obra, que la historia contada no quede relegada a este inconsciente: “la apuesta es, pues, la génesis del sujeto. El sujeto de una historia menos censurada que borrada, reducida a la nada, y que sin embargo no deja de existir. Llamamos *inconsciente cercenado* al inconsciente que opera en esos momentos” (103). El esfuerzo es precisamente por no ser expulsados a este grado. Como no hallen respuesta, podríamos, sin dudar, decir que la locura ocupará sus cuerpos.

El Invitado, en la obra, será la alegoría perfecta de la catástrofe: “toda catástrofe del orden social, doméstico u orgánico, corresponde a una pérdida de confianza, puntual o radical, en la seguridad de las leyes que rigen a los hombres, el universo o el cuerpo. Así, la alteridad cambia brutalmente de estatus” (127). Hemos dicho que, respecto a esto, será necesario hacer emerger al sujeto, hacerlo a través de la escucha del espectador. Quiero ahora recalcar que dicha escucha no puede ser superficial, sino que, con el uso del espejo y la ruptura de las distancias entre el escenario y el público, en esta escucha debe producirse “un pequeño fragmento de confianza (...), creando entre ellos la posibilidad de un *sujeto*, un “sujeto transicional” en palabras que los autores franceses toman de Gaetano Benedetti, “constituido con elementos del paciente y del analista” (130) –del espectador, diremos nosotros-. Entonces, no es sólo que estos personajes inscriban su historia, sino que para hacerlo debe surgir un tercer sujeto, entre el espectador y los personajes, que alcance, al menos parcialmente, a decir aquello que la palabra de los personajes no alcanza a decir. Paradójicamente, la cercanía con lo Real debe agravarse para que los vínculos de lo Imaginario y lo Simbólico puedan reconstituirse, para volver a anudar las tres instancias.

Será útil agregar, en cuanto al comportamiento de los personajes, que “es preferible imputarse una causa de un hecho inexplicable o pasarle la carga a otro que afrontar un hecho sin causa” (137). No basta, por lo demás, culpar al Invitado, el problema de fondo es cómo y por qué se encuentra éste allí. Este Invitado, demasiado parecido a lo Real, aparece como un ‘hecho sin causa’, razón de los reproches que se darán los personajes.

Por otro lado, hay que decir que, mientras los personajes pugnan por inscribir su palabra y su historia, los medios hacen también su parte en la vertiente contraria:

la dimensión de la palabra puede pervertirse deliberadamente en técnicas de manipulación de masas –eslóganes, mensajes subliminales- que impiden pensar. Ahí se apoya la eficacia del

universo ficticio (...) de los totalitarismos (...): “llamamos a los movimientos totalitarios sociedades secretas a plena luz del día [...]; en un mundo completamente ficticio, los fracasos no deben registrarse, admitirse ni recordarse” (140).

Así, por una parte, los personajes delatarán esta situación. Indicarán aquellos fragmentos que la historia del oficialismo no quiere hacer saber. Mientras que su propia historia representa un fracaso que no debe registrarse. La historia de los pobres, de los empobrecidos, de los miserables. Es importante destacar que, a la vez que esta historia intenta registrarse, también muestra su contraparte: sujetos impedidos de pensar. Gravemente, se nos indica que

los pacientes que provienen de esos entornos totalitarios tienen dificultades para interpretar “marcadores somáticos” que ven en los demás, incluso en sí mismos. Una confusión que se les inyectó deliberadamente los mantiene en un estado de duda constante sobre lo que sienten (...); los discursos que pesan sobre ellos desmienten constantemente sus sensaciones (142).

Cuando esta situación es llevada a las tablas con un espejo, cuando el espectador se mira a sí mismo, se invierte el lugar del paciente y del terapeuta, de los personajes y del público, entonces cuando se dice que “aquí el terapeuta se enfrenta a una situación en la que debe confiar en sus propias impresiones, que detectan la violencia y el terror que su paciente carga sin sentirlos” (143), comprenderemos que en las preguntas de los personajes no sólo está el esfuerzo por reconstituir un lazo social, sino que hacen aparecer la violencia y el terror que afecta a un público anestesiado. Enajenado, me permito la interrupción, pues una de las posibilidades que abre la obra, es que asumamos que la situación existencial de los espectadores les impide reconocer la distancia entre lo que dicen del mundo y lo que ocurre verdaderamente en él. Efectivamente, seguimos a Carlos Pérez Soto, quien indica, en *Sobre un concepto histórico de Ciencia*, que la enajenación no es consciente, sino inconsciente en términos freudianos, es decir que, no sólo no es consciente sino que no puede hacerse consciente:

Alguien que está en una situación de enajenación no sólo no sabe que está en esa situación sino que, además, no puede saberlo. No puede saberlo porque hay un fuerte compromiso existencial que se lo impide. Porque hay una situación en el mundo que le impide ver la diferencia que hay entre lo que dice y lo que hace (157).

Entiéndase aquí que no hablamos del espectador real, sino de aquél que convoca la obra misma, habiendo dejado en claro anteriormente, en cuanto a la situación del teatro de la época, que la cercanía con el público es bastante precisa, el escritor-actor sabe bien a quién le habla. No obstante, si el público no responde en la obra misma, enajenado o no, la situación de éste,

no es cuestión de conformismo ni de mero olvido -volvemos a Davoine y Gaudilliere-: “en realidad, aun cuando tenemos la guerra frente a nuestras narices, no la vemos (...) porque más allá de los discursos de conveniencia, la proximidad de las catástrofes está marcada por un efecto de repulsión” (210).

Cabe preguntarnos, por lo demás, cómo es que el Invitado tiene una agencia tan fuerte, aun cuando nunca se le muestra en acción, “¿de dónde obtiene, pues, el poder? Lo que sucede es que el cuerpo del pueblo se volvió el cuerpo mismo del tirano” (227). Davoine y Gaudilliere citan a É. de La Boétie, para desarrollar esta idea:

Este poderoso que os avasalla tanto sólo tiene dos ojos, dos manos, un cuerpo. ¿De dónde ha sacado tantos ojos para espiaros si no de vosotros mismos? Los pies con los que pisa vuestras ciudades, ¿acaso no son también los vuestros? ¿Cómo se atrevería a atacaros si no contara con vuestra complicidad? ¿Qué mal podría causaros si no contara con vuestro acuerdo? ¿Qué daño podría hacerlos si vosotros mismos no encubrierais al ladrón que os roba, cómplices del asesino que os extermina y traidores de vosotros mismos? (227).

Allí donde el cuerpo del tirano se ha identificado con el del pueblo no hay lugar para lealtad ninguna. Ni siquiera de sí mismos. No queremos que se preste a mal entendido, la primera fase de la dictadura, sabemos, se apoya en el terror. En la fuerza militar abusiva en exceso, llevada al paroxismo. No obstante, para efectos de la obra, y podríamos pensar que en la fase constitucional de la dictadura, lo que ocurre no es muy lejano de esto, el pueblo ha asumido en sus ojos los ojos del dictador.

Insistamos, para cerrar esta idea, en que la locura está definida no desde una estructura del individuo, sino de un desmoronamiento social. “De hecho, la locura puede definirse como la ausencia de otro para responder” (331), de aquí la importancia capital de las preguntas de los personajes. Incorporemos el concepto de ‘expectancy’ y no quedará duda alguna: “*Expectancy* es la esperanza de que otro tome la posta cuando ya no se puede más, alguien con quien uno cuenta como consigo mismo –y más aún- para que lo alimente, para que lo calme” (332-3). Si estos sujetos no cuentan con respuesta, si no hay quien los alimente, espiritual y físicamente, quien los calme, la muerte o la locura son todo lo que puede quedarles, pues –diremos junto a los psicoanalistas- “hemos hablado de acercamientos de lo Real y de formas encontradas en sus bordes. De lo que se trata es del nacimiento de un sujeto del decir, el sujeto de una historia cercenada de la Historia” (390).

Finalmente, cabe reparar en que “cuando la urgencia de una crisis de locura nos hace sentir que no tenemos tiempo, efectivamente lo que ocurre es que *no tenemos* tiempo, que acabamos de penetrar con alguien en un mundo que no conoce nuestra dimensión cotidiana” (270). Destaco esto puesto que prestaremos atención al desorden del tiempo que se expresa en escena: todo presente; el pasado es presente-ausente. “El peligro surge del oxímoron. ¿Cómo detener una precipitación inmóvil?” (271). Hay en esto lo que Maurice Blanchot, en *La escritura del desastre*, expone. A saber: “cuando sobreviene el desastre, no viene. El desastre es su propia inminencia” (9) que no termina de llegar. “El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba” (9). Es de ese lugar, el lugar del desastre, del cual se espera salir o al cual se quiere evitar entrar. Entrar significa caer en el juego de la dictadura; volviendo al problema del tiempo que plantean los psicoanalistas: “los totalitarismos (...) explotan la erosión del pasado para mantener la mentira de un mundo de cartón pintado, fundado sobre lo arbitrario y la traición” (296). El tiempo del desastre, el que detiene el tiempo, funda la crisis del sujeto al que lo quieren olvidar de sí mismo y de la historia. Problema que deviene ante los intentos hipócritas de olvidar y negar el trauma en la sociedad:

el reconocimiento del saber de lo Real. “una sociedad que pide a esos sobrevivientes sacrificar ese saber como precio de su integración es una sociedad moral y espiritualmente disminuida por la negación y la falsedad [...] ¿Cómo pasar del (...) conocimiento terrible al reconocimiento? (321-2)

Reconocimiento, éste último, que viene a ser un desconocer lo Real para volver a conocerse a sí mismo, conocer a este nuevo Otro de sí mismo.

Con todo esto dicho, podemos comprender el ambiente psicológico en que se desarrolla la obra, lo que ahora complementaremos reflexionando sobre la escritura misma.

2.2 Puesta en abismo

La obra de Radrigán se para al lado de la prensa y el oficialismo, con un realismo que expone y levanta sospechas sobre la ‘realidad’ que entregan la televisión y los medios. Como indica Theodor Adorno, hablando de la novela en *Notas de literatura*, “cuanto más rigurosamente se mantiene el realismo de la exterioridad, el gesto del “así fue”, tanto más se convierte esa palabra en un mero “como si”, tanto más crece la contradicción entre su pretensión y el hecho de que no fue así” (48). Y es precisamente a esa forma del realismo a la que el dramaturgo le

hace frente, mostrando la contraparte de la realidad de los medios; la realidad del pueblo proletario.

Ahora, ¿cómo se lleva a cabo esta labor? Para responderlo, debemos reconocer cierta cualidad de la literatura -su capacidad de autotelismo y de realizar la mise en abyme- que será fundamental comprender para analizar la obra. Si leemos a Bernard Pingaud, en *La antinovela*, sabremos que la función de la palabra literaria no se comporta como la palabra del día a día. La palabra literaria no sólo designa, pues “el novelista no se propone informar, o sólo se lo propone secundariamente. Pretende seducirme, obligándome a considerar como real un espectáculo puramente ficticio” (45). La obra de Radrigán, a la vez que se instala en esta dimensión, ya hemos dicho, pondrá en cuestión el espectáculo del oficialismo. Es una decisión política creer en la ficción, pues

la seducción supone un **interés**. La cosa vista se impone, es verdad, por ella misma, sin que tenga necesidad de sentirme su cómplice; pero la cosa ficticia, sólo puedo verla si creo en ella, es decir, si de una manera u otra tomo a mi cargo el mundo imaginario que así se me presenta (45-6).

Así, Radrigán hace notar, con su realismo, que la realidad misma es una ficción. A diferencia del teatro burgués y del totalitarismo, la realidad de Radrigán hace accesible al espectador un espacio de libertad, en cuanto el sujeto se reconoce a sí mismo frente al olvido generalizado: “pues una mirada que se deja absorber por el mundo al punto de olvidar el tiempo y de borrar al mismo espectador no es una mirada libre, es una mirada **fascinada**” (49). Así, la mirada frente al espectáculo televisivo se instalaría en dicha fascinación, pues, sujetos que creen reconocerse en los participantes no se enteran cuánto se olvidan de sí mismos, de lo que fueron y fue la sociedad en que se desarrollaran.

Si somos conscientes, siguiendo a Félix Martínez Bonati, en *La ficción narrativa*, de que en la literatura “las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran” (69), podemos problematizar la acción de Radrigán, pues su obra, antes que gozar de autotelismo, intenta romper su límite ficcional. No es poco inquietante que seres de carne y hueso hablen a sus espectadores, que los interpielen directamente, poniendo en cuestión, precisamente, su lugar como espectador, desmoronando la ficción que éste haya asumido como realidad. Con

ciertos detalles, podemos seguir a Lukács; ante la desintegración del mundo, la obra de Radrigán no lucha por autonomizarse, sino que es sintomático su intento por reintegrarse al mundo. Lukács indica que “los problemas de la forma de la novela son aquí el reflejo de un mundo que se ha desintegrado (...); la realidad ya no constituye un suelo favorable para el arte” (14), lo cual no es menos cierto en Radrigán. Además, dicha desintegración provoca que el arte no pueda más asir ‘la realidad’. Existe la “necesidad de que el arte abandone las formas cerradas que nacen de una totalidad de ser completa” (15). El hecho de que el arte no pueda más relacionarse de manera directa con un mundo ‘completo en sí mismo’, nos dice el autor, no tiene tanto que ver con razones artísticas tales, sino histórico-filosóficas, pues “ya no existe una totalidad espontánea del ser” (15). No nos quedan dudas de que estas palabras son plenamente ciertas en cuanto al contexto que trabajamos, gravemente certeras. Pero, insistimos, la obra de Radrigán no gana en autonomía por no poder representar la realidad como una totalidad espontánea, sino que intenta romper el pacto de ficción: insertarse en la realidad y, simultáneamente, mostrar la realidad como ficción. Abre las puertas de lo que Lukács llama el “Gran Hotel Abismo”, mira de frente (pero de costado) a lo Real, lo imposible.

A pesar de que Jacques Ranciere, en *La palabra muda*, nos diga que

no hay soledad en el lenguaje. Existen dos ejes privilegiados según los cuales este puede ser pensado: el eje horizontal del mensaje transmitido a un auditorio determinado al que se muestra un objeto, o el eje vertical en el cual el lenguaje habla en primer lugar manifestando su propia procedencia (61).

Y que “el lenguaje solo es autosuficiente porque las leyes de un mundo se reflejan en él” (61). En la obra de Radrigán, quiero ser recalcitrante en esto, a pesar de manifestar su procedencia, exponerse como representación, y reflejar las leyes de un mundo, el suyo propio, la situación de crisis en que se instala radicalmente la expulsa del medio social, obligándola a la autocensura, limitándola, conduciéndola a la soledad. Con esto, la obra no se autonomiza, sino que busca reinstalar un lazo social cercenado.

Habiendo dejado en claro cómo se comporta el lenguaje en la obra de Radrigán ante la crisis: no autotélicamente, sino que poniendo en crisis la realidad misma. Vamos ahora a reflexionar en torno a la autotextualidad en la obra: a la mise en abyme. Pues, efectivamente, no sólo abisma la realidad extraliteraria siendo su reflejo demasiado cerca de lo Real, sino que en la

obra hay reflejos de sí misma que la abisman. Nos dice Lucien Dällenbach, en *El relato especular*, que

todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica” –y nos aclara- “funciona en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema (59).

El relato, cuando se toma a sí mismo por tema, a la vez que se transparenta se vuelve opaco; el reflejo es “una *doble alianza* cuya identificación y desciframiento presuponen el conocimiento del relato” (60), si se desconoce el relato el reflejo es ilegible ya que no está allí verdaderamente. De hecho,

un enunciado reflectante no *llega a ser tal* más que merced a la relación de desdoblamiento que reconoce tener con uno y otro aspecto del relato –lo cual, en concreto, viene a querer decir que la emergencia de esta relación depende, por una parte, de la apropiación progresiva de la totalidad del relato, y, por otra, de la capacidad del descodificador para llevar a cabo las sustituciones necesarias para pasar de un registro al otro (60).

Hay cinco pasajes de la obra que deberemos analizar: 1) el poema inicial; 2) los personajes actuando su paso por la televisión; 3) la escena del boxeo; 4) la escena del sueño; 5) su propia historia de amor. Escenas que leeremos como espejos del relato en que se enmarcan. Ahora, tal como lo hace Dällenbach, las pensaremos según su lugar en la obra. El poema inicial viene a ser lo que el autor llama una “*mise en abyme transcendental*” puesto que refleja “al inicio del relato, lo que, al mismo tiempo, lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija a priori las condiciones de posibilidad” (123). Indica que esta capacidad para desvelar con anterioridad o posterioridad el significado último del relato, nos puede tentar a pensar que esta literatura espejo tendría la facultad de ‘*documentar el ser*’, por lo que hace algunos reparos ante lo que llama una ‘ontología *masiva*’. Son cuatro particularidades, de las que expondré dos por su funcionalidad en cuanto a nuestra tesis: el punto dos, dice que “esta ficción [originaria] sustitutiva es siempre *causa* y, a la vez, *efecto* de la escritura que pone (que la pone) en juego” (123). Es decir que, el poema inicial da el puntapié al relato, lo hace emerger, al mismo tiempo que el relato hace emerger el poema en su máxima comunicabilidad. Recordemos que sin el relato el poema inicial no sería reflejo de nada, estaría en sí mismo abierto y claro para ser legible, sin complejizarse mayormente. Por otro lado, el punto cuatro indica que

una y otra [-escritura reflejo y reflejada-] se incluyen necesariamente en una problemática de orden histórico-filosófico, en cuanto ambas dependen, en última instancia, de la manera en que una obra determinada, en determinado momento, piense su relación con la verdad y se comporte con respecto a la *mimesis* (123).

Como dijimos con Lukács, la situación histórico-filosófica dice relación con un mundo fracturado en su totalidad, lo cual es llevado al extremo en el contexto dictatorial y en la ruptura del lazo social. Así, hemos dicho ya, la relación con la verdad, la mimesis que adopta Radrigán en *El invitado*, tiene que ver con la disolución de las distancias entre el escenario y el público, la mimesis se invierte: ficción que es realidad, realidad que es ficción.

En *Intertexto y autotexto*, Dällenbach, también nos habla de la posición de la mise en abyme respecto del relato. Nos interesa la idea de su posibilidad ‘retro-prospectiva’, puesto que reúne características de la inicial, que acabamos de ver, y de la retrospectiva. Puesta en medio, la mise en abyme se explica así: “obligada a conservar el estado de equilibrio entre el *ya* de la garantía y el *todavía no* de la especulación, ella está predestinada a ocupar en el relato una posición no sólo intermedia, sino *media*” (96). Entre la potencia inicial y el desenlace final: *media*, expandiendo, abriendo la significación, a la vez que autorregulándola. Puesto que ya hablamos de su aparición en posición inicial, digamos algo de su posición final, por cuanto la retro-prospectiva recoge características de ambas. Mientras que ‘la coda’, parece sólo repetir lo ya sabido, ‘universalizando’ el sentido del relato,

en el momento en que ésta aspira a un reposo, parece más oportuno pactar temáticamente con el *símbolo* o con la *música* cuando el relato lo permite. Mientras que esta última confina con lo indecible y se presta por sí misma a los finales suspensivos, aquél parece predestinado a terminar sin concluir (94).

Así, respecto a la escena intermedia en que los personajes actúan su paso por la televisión, el espectáculo, el concurso televisivo, lo leeremos como símbolo: sugiere la realidad, aunque con cierta opacidad. Sin terminar de concluir (como el desastre sin terminar de llegar). No está de más recordar ahora las palabras de Durán, con quien dijimos que los concursos televisivos abrían, para el espectador, la posibilidad de identificarse con un concursante, puesto que tenían la cualidad de crear un mundo simbólico para su público. No podemos evitar dar cuenta de dos situaciones más: 1) la televisión servirá para reconstituir, de manera parcialmente fáctica, los lazos sociales destruidos; 2) la televisión, a diferencia del teatro, tiene una ventaja manifiesta: el público no establece un pacto de ficción, la asume como

verdad. Debemos estar atentos a esto último, puesto que la mise en abyme presenta aún otra particularidad. En *El relato especular*, en cuanto a la mostración del código, se dice que la mise en abyme “resulta ser una auténtica poética ficcionalizada (...), vueltos a traducir a los respectivos léxicos de una y otro, consiguen aquí, otra vez, borrar la distinción entre comparante y comparado, entre superficie reflectante y superficie reflejada” (121). Para efectos de la obra, el funcionamiento de la televisión, aún expresado en la parodia y la denuncia, será una suerte de poética a seguir, precisamente por cuanto diluye las distancias entre la escena y el público. Funciona a modo de “*instrucciones de uso*, aprestando la lectura para que cumpla su tarea con menos dificultad: rehacer, como en un espejo, lo que su revés simétrico hizo antes que él; tomar la obra por lo que desea ser tomada” (122).

Por otra parte, la mise en abyme, dice Dällenbach en *Intertexto y autotexto*, funciona como una “cita de contenido o un resumen intratextual (...) [que] en la medida en que es parte integrante de la ficción que ella resume, se vuelve en ésta el instrumento de un retorno y da lugar, por consiguiente, a una repetición interna” (89) y esto en función de “hacerla dialogar consigo misma y de proveerla de un aparato de autointerpretación” (89), con lo que, a la vez que el reflejo exija la perspicacia del espectador, en sí mismo contiene la interpretación del relato que lo enmarca, con tal de que este se haga legible en lo que quiere decir y no solamente en lo que dice. No sin complejidad:

la mise en abyme no pone solamente de relieve las intenciones significantes del *primero* (el relato que la incluye); ella manifiesta que también éste (no) es (sino) un signo y proclama signo cualquier tropo –pero con una fuerza decuplicada por su talla: *Soy literatura, yo y el relato que me enmarca* (90).

Si se me permite, consideremos la obra completa como mise en abyme de la historiografía, y repitamos: *soy literatura, yo y el relato que me enmarca*.

Ahora, previamente hablamos de la relación entre la locura y el tiempo, dijimos que el pasado se presentiza-ausente. No es distinto en términos escriturales, pues con la mise en abyme sucede que se interrumpe el tiempo del relato, lo sucesivo de éste se refrena: “impedida (...) de marchar al mismo ritmo que el relato (...); incapaz de decir la misma cosa *al mismo tiempo* que la ficción, el *analogon* de ésta, diciéndolo *en otra parte*, lo dice *a contratiempo* y sabotea así el avance sucesivo del relato (93). Hay, entonces, una interrupción del tiempo, una

irrupción del pasado en el presente. Pasado como espejo de la situación misma del tiempo presente.

Además, quiero destacar que el poema inicial pone en marcha otra forma de abismo, ‘embrague genérico’, dice Dällenbach, donde se inserta un género dentro de otro, “la novela es conducida necesariamente a *se mettre en abyme* en una obra no novelística y a dotarse así de una estructura bigenérica” (99). En nuestro caso, teatro y poesía conviven, se contaminan, se enriquecen: “cuando las semejanzas se difuminan y desaparece el fondo común que acusa las particularidades, la puesta de relieve por oposición cede su lugar a la concertación y el intercambio” (99). De la misma forma, escenario y público, personajes y espectadores, ficción y realidad, aparecen intercambiando lugares, complejizándose.

Podemos decir que Radrigán se pone al lado (se opone) del espectáculo vigente y oficial, del ‘teatro nacional’ y la televisión y su espectáculo preceptivo. Como dice Dällenbach, siguiendo a T. Todorov,

la obra maestra de la literatura de masa es la que coincide con su género y se propone como puro estereotipo al consumidor, de manera diametralmente opuesta, el gran libro transforma "el horizonte de expectativa" del lector y, con su advenimiento, "establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que él transgrede, que dominaba la literatura precedente, y la del género que él crea" (103).

Por último, quiero aclarar que elaborar este marco teórico desde teoría narrativa se justifica plenamente, en cuanto no difiere del concepto de “teatro en el teatro”. Efectivamente Patrice Pavis en *Diccionario del teatro*, nos dice que, para que una obra reciba esta caracterización, “basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro (...)” (289), y completamente coherente con nuestra propuesta, continúa diciendo: “así definido, el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida” (289). Es más, si aún tuviera que convencer, hagamos hincapié en que el autor define *mise en abyme*, al igual que nosotros, desde Dällenbach, y la actualiza al teatro desde Forestier, a quien cita para indicar que “la *mise en abyme* teatral se caracteriza por un desdoblamiento estructural-temático, "es decir, una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra encastante y el contenido de la obra encastada"” (295). Y, aún más en detalle, indica que “el teatro en el teatro es la forma dramática más corriente de *mise en abyme*. La obra interna reproduce el tema del juego

teatral, de modo que el vínculo entre las dos estructuras acabe siendo analógico o paródico” (295), y, con tal de citar un último pasaje que calza con nuestro análisis de manera idónea, nos dice: “juego interpretativo del actor que juega a ser un actor que «juega» su papel” (295).

Con esto dicho, se comprende que trabajemos sin reparos desde el concepto de mise en abyme. Sin más que decir, en las siguientes páginas expondré mi análisis e interpretación de *El invitado*.

CAPÍTULO III: ANALISIS

Seguiremos el orden de la obra para este análisis. En el inicio nos encontramos con un poema que, como vimos en relación con la mise en abyme, podemos comprenderlo como un resumen del relato, en cuanto presenta las temáticas que aquejaron a los personajes. Además de ser una hibridación genérica, coherente con toda la disposición de la obra para borrar los márgenes de la realidad y la ficción. Veamos, entonces, de qué manera este poema determina la obra, para luego ver cómo, de alguna forma, lo completa.

“El invitado o la tranquilidad no se paga con nada”, es el subtítulo de la obra, o título del poema. Ya nos instala en una problemática central, la expresión “la tranquilidad no se paga con nada” es anfibológica, pues por una parte nos indica una situación de confort, pero simultáneamente su contracara: la tranquilidad no puede pagarse, es decir, no es posible acceder a ella. Y es esta precisamente la grave situación que aquejará a los protagonistas.

Sin indicar quién recita este poema, comienza así: “Después que la tranquila noche / da paso al tranquilo día, / tranquilo me levanto.” Hasta aquí no parece haber ningún desorden. Las formas de decir “tranquila noche” o “tranquilo día” son de uso habitual, por lo que nada extraño parecen revelarnos. No obstante, los siguientes versos dan cuenta de una sintomatología, una sobrecompensación. En la personificación se produce el extrañamiento y la sospecha: “me pongo los tranquilos pantalones”, continúa, además, “miro de reojo tu tranquila tristeza / y tranquilo voy a lavarme.” Notamos de inmediato que la mirada no puede ser directa, hay cosas que prefieren no verse. En este caso, esa “tranquila tristeza” que todavía no sabemos quién la lleva, pero ya nos predispone la situación emocional de los personajes. El hablante actúa con lo que parece total normalidad de un día a día cualquiera. Pero la “tranquilidad” como cualidad sigue afectando las cosas, sigue estando en todas partes de manera obsesiva, lo que nos hace sospechar, creer casi con certeza que hay un fondo no dicho, imposible de decirse. “Después me dirijo a la tranquila cocina; / tranquila me decís lo mismo que ayer”, y aquí la precariedad emerge: “-no busquéis, no hay ná.” Así, la casa, el lugar de estos hablantes, aparece como superficie de tranquilidad sospechosa, tristeza y pobreza aquejándolos. Luego la ciudad, lugar en que habitan los Otros, se hace lugar: “tranquilo salgo y me hundo / en la tranquila ciudá.” Esta tranquilidad comienza a ser agobiante, no se puede escapar de ella. “Tranquilos perros mean tranquilos árboles / bajo un cielo con ritmo de

ternura”. De alguna manera, esta ternura nos parece irónica, pues la tranquilidad obsesiva nos aqueja. Y, efectivamente, ese cielo tierno es como una burla de la tierra: “mientras tranquilos cesantes, como yo, / envidian a los tranquilos pordioseros / que escarban en los tranquilos tarros.” Los Otros de la ciudad, con quien el sujeto se identifica, son cesantes. No obstante esta identificación, no hay comunicación con ellos. Además, aparecen también pordioseros con su precariedad máxima, con los que se rivaliza, en una envidia malsana que raya en el absurdo. Recordemos que la identificación y la rivalidad con el Otro, son lo que Lacan llama el orden de lo Imaginario. Aquí aparece no destruido, como se vería frente a lo Real, que borra la alteridad, pero la situación es a todas luces grave. El Otro no aparece diferenciado realmente de perros y árboles meados. Cualquiera puede ocupar ese lugar, pues el hablante manifiesta una situación de crisis velada por la “tranquilidad”. “Tranquila pasa la mañana, / tranquila la hermosa tarde”, como los tres primeros versos, no parecen extrañar, sino al contrario, su belleza contemplativa trata de imponerse, aunque como triste broma, pues continúa: “(tranquila quiero encontrarte, Sara / cuando llegue sin ná).” Surge el nombre de ella, bajo palabras que, sin decir nada realmente distinto de lo previamente expresado, parecen amenazantes. Se comprende el carácter rutinario de la escena presentada, con lo que podemos imaginar el trasfondo de esas palabras: discusiones y peleas de la pareja, las rabias y las penas ante la falta y la precariedad. “Tranquilo sigo buscando / hasta que llega la tibia noche; / tranquilo vuelvo a la casa, / tranquilo me siento en la banca / y ti’oigo decir tranquila: “Yo tampoco encontré ná.” Aquí la tranquilidad ya es resignación, lo que no está dicho es el hambre y el dolor de buscar vanamente. No tener trabajo, no tener dinero, no tener comida; parece un orden lógico, pero es inhumano. “Tranquilos los acostamos / a soñar con tranquilidad.” Hay algo que no pueden quitarle a estos sujetos, y esos son sus sueños. No nos detuvimos en las características del sueño en nuestro marco teórico, pero no está de más mencionar aquí que, según Freud y el psicoanálisis, el sueño funciona como “protector del sueño”, permite a las personas precisamente el dormir. Para conseguirlo, y con tal de reparar las frustraciones de la vigilia, el sueño trabaja en pos del cumplimiento de deseos. Uno de sus medios más comunes, propio del sueño de los niños, es mostrar directamente, sin desplazamientos de ningún tipo, el objeto de deseo y la realización de éste. Es decir que, en el sueño no sólo pueden descansar los hablantes, sino que podrían efectivamente soñar con el trabajo y con la comida. El sueño podría ser un paliativo del hambre. Sin embargo,

“tranquilos los despertamos, / te ponís a llorar tranquila”, hay un paso distinto, una especie de progresión en la rutina: la tristeza, antes contemplada de reojo, ahora es un llanto tranquilo, “y tranquilo salgo andar. / ¡Felicidá pa grande esta / d’estarse muriendo en tranquilidad!” La exclamación final es clara ironía, la felicidad no es tal, la muerte es lenta y cubierta de una ya insoportable tranquilidad.

Con esto se da paso a la representación propiamente tal. Las indicaciones son escuetas y apuntan al vacío del espacio como al vacío existencial mismo: “Época actual. Lo único que hay sobre el escenario es una banca negra”. Por último, antes de comenzar el diálogo: “entra Sara, mira al público. Se devuelve”. Sara, protagonista de la obra igual que del poema. Es importante reparar en que, con todo lo que hemos dicho en nuestro marco histórico y teórico, podemos darnos cuenta de que esa mirada al público está cargada de significación. Es una mirada directa, sin mediación casi, que ya aboga por romper el pacto de ficción. Las primeras líneas terminan por desmoronar el pacto junto a toda esa tranquilidad que exponía el poema. Sara fuerza a Pedro, quien se muestra intranquilo, a entrar al escenario y le dice: “habla (señala al público) ahí’stán”. Sin embargo, el escenario es una barrera explícita que separa al público de los personajes, hay una ruptura entre ellos como la hay, veremos, en el lazo social. Por esto, Pedro es incapaz de ver al público que le señala Sara, y pregunta: “(tratando de ver). ¿Qué’stán haciendo?”. Sara expone también la distancia, pues indica que el público no hace nada, “hicieron sus cosas y ahora’stán sentaos”, la mirada del ellos recae sobre el escenario estoicamente, “habla juerte pa que te puean oír y listo”, indica, pero Pedro insiste: “¿Por qué yo no los veo y voh sí?”. Volvemos a identificar, con esto, que la dimensión de la alteridad está dañada. El pacto social que representa lo Simbólico, según vimos, no está afianzado. Espectadores y personajes, particularmente Pedro, están en dimensiones distintas. “Dará la luz pa mi lao” responde Sara, con lo que nos da una clave: la lectura, la puesta en escena, tendrán que realizarse, para comprenderse, a través de desplazamientos en la focalización. Las palabras, para escucharse, para que alcancen a decir lo que no están diciendo, deben pensarse desde otra vereda, con otra luz. Luego discuten por el género, “los hombres inician los problemas y después los que pagan el pato no son ellos” y aunque Pedro intenta rebatir, Sara termina esa discusión: “siempre ha sío así. Pero no quiero hablar más d’eso; pregunta cómo lo hicieron y los vamos”. Ahí se instala el problema central de la obra. El relato, el presente de la obra, será una cuestión, paradójicamente, periférica en ella y refiere

exactamente a esta pregunta que quieren –necesitan- hacer: “¿Cómo lo hicieron?”. Mas todavía no sabemos a qué se refieren.

Las siguientes palabras de Pedro son las que primero confirman nuestra lectura desde el psicoanálisis. Dijimos que entre el público y los personajes se establecería una especie de relación de analista y paciente. A lo cual nos acercan estas palabras: “Primero tuvimos que decirles quiénes somos y too eso, igual que cuando uno va al doctor (...)”, hay el intento de establecer una comunicación que sane a los sujetos, tanto personajes como espectadores. Que los sane en tanto reestablezca el lazo social. La pregunta de Pedro y la respuesta de Sara, serán cruciales también, pues nos muestran la diferencia entre el público y ellos: “¿Cómo se ven?”, dice el primero, “como siempre: tranquilos”. Esa tranquilidad de la que antes sospechábamos, aquí adquiere una gravedad distinta. Antes la ironía permitía la duda, permitía entrever un trasfondo de crisis. Ahora, en cuanto al público, la situación existencial es distinta. En primer lugar, Pedro pone en juego la problemática del capitalismo: “Entonces tienen qu’ estar endeudados hasta las masas porque la tranquilidad no se paga con na. ¿No habís oído?”. La imposibilidad de acceder a la tranquilidad resulta una cuestión monetaria, un bien más con el cual se beneficiarían unos y otros se endeudan. Pero hay una cuestión aún más profunda y grave. No es sólo el dinero lo que está en juego, es la memoria misma. Sara indica: “te dije que no quiero hablar más d’eso (...). Lo que tenemos que hacer ahora es olviar; olviar, pa poder empezar a vivir”. Quizá por esta voluntad de olvido Sara está más cerca, en cuanto a lo Simbólico, respecto a los espectadores, quizá de ahí que pueda verlos y Pedro no, quien responde: “¿cómo esclavos?” y se desarrolla el siguiente diálogo: “pa empezar a vivir”, “¿cómo animales?” -responde Pedro- “pa empezar a vivir” “¿Cómo idiotas?” “¡Pa empezar a vivir!” se exalta Sara. El intento de reconstituir el lazo social, con tal de escapar a la locura, no es una cuestión que ahora intenten por primera vez. Pedro da cuenta de que ya han preguntado antes, con lo que da cuenta de la fractura: “pa empezar a vivir... A veces mi’alegro cuando no los contestan; hay algo en mí que no se quiere caer, yo nunca he querido morirme”. Tal como decíamos en nuestro marco teórico, reconstituir el lazo social puede ser una cuestión de vida o muerte. Sin embargo, constituir un nuevo lazo social es también una cuestión de muerte, puesto que significa abandonar esa historia que lucha por inscribirse incesantemente. Bien lo expresa Pedro, quien tiene una visión distinta de Sara. Si ella puede ver al público, es porque cree que no morir es conseguir respuesta de ellos: “por

eso'stamos aquí" dice. Pero Pedro responde: "no po, no m'entendís: aquí vinimos a suicidarlos, venimos a matar tóo lo que los quea de güeno adentro, mejor dicho, a asesinarlo". Efectivamente, se encuentran en una situación en que pueden salir de la locura reactivando el lazo social, pero a costas de abandonar esa historia que el oficialismo silencia. Que no puede ser dicha, ni oída, por su cercanía con lo Real. El sufrimiento de los personajes puede detenerse siempre y cuando abandonen dicha historia, su propia historia. Sara insiste: "Yo me queo, tengo que saber; me quea vía y tengo que vivirla como tóos, es la única manera". Increpa a Pedro, quien ahora duda cuando previamente había accedido a este suicidio: "¿creís que los van a decir? (...) hasta ahora nadie los quiere decir, toos niegan. "Noo, yo no; yo soy igual que antes nomá" dicen. ¿Por qué niegan lo que son?". Exactamente como anunciamos en el marco teórico, a quienes les preguntan se encuentran en una situación de enajenación: ¿por qué niegan lo que son?, porque son existencialmente incapaces de ver que lo que dicen es inconsecuente con la realidad.

Decididos a preguntar comienza el centro del asunto, la sucesión del relato se suspende para traer a escena la presentación de los protagonistas y su memoria. "Si'stamos aquí es porque nacimos, pa qué vai a decir eso. Desde que llegó el Invitao nomás, si ahí empezó tóo", dice Sara, revelándonos la existencia de un "Invitao". Pero Pedro no espera sólo hablar de tal personaje: "eso lo saben mejor que nosotros po" indica, con lo que reafirma su voluntad de inscribir su historia en la Historia. Si ha de suicidarse, si ha de morir toda su memoria, que primero quede inserta en la escucha del público. Comienza entonces y da cuenta de sus orígenes proletarios, de una disposición psicológica que da cuenta de una disolución del Yo, el cual puede ser cualquier Yo: "alguien dice José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito o Antonio, doy güelta la cara y miro, porque es a mí al que llaman" Esto no indica una seguridad, sino al contrario, una constitución del Yo poco estable. Destacamos, además, la disposición del sujeto pobre para ser lo que se tenga que ser. Sin educación, con hambre y falta, "casi siempre triste. Soy desabollaor, pintor, mueblista, mecánico, cargaor de la vega, lustraor, prensista, y too lo que se puee ser pa asegurarse un lao pa vivir, un pan p'al hambre y una mujer p'al corazón". La misma disposición tiene Sara, "lo mismo que si me llamara Carmen, Rosa o María", no importan sus atributos físicos, pues por dentro son las mismas risas y llantos. "D'el principio no digo na, porque ya se murió. Pero hace años que lloro y echo de menos el tiempo en que era pobre, no porque ahora me vaya bien, sino porque me he convertío en

miserable”. Ha muerto lo que antes fuera, ha muerto su memoria, pero no ha logrado reactivar un lazo social distinto del que tiene con Pedro, quien está todavía en las cercanías de lo Real, lo que no puede decirse ni pensarse. “Quedé así después de un milagro; milagro económico he oído que le llaman”. La referencia al programa económico de shock, de los Chicago Boys, es evidente. Recordemos que este programa neoliberal significó una devaluación del peso, una reducción del gasto del estado en el sector público, y una fuerte oleada de privatizaciones. Medidas de choque que afectaron principalmente al sector popular, mientras que a través de los medios de comunicación proclamaban el éxito de dichas medidas. Después de esto, Sara indica que no tuvo más ningún oficio; “d’entonces que mendigo en los concursos de la radio y de la tele”. Siendo así una más de aquellos que, como leímos en Durán, fueron llamados “profesionales de los concursos”.

“Pero antes no éramos así; tóo empezó cuando llegó el Invitao” dice Pedro. El Invitado será, como indicamos siguiendo a Brito, símbolo del Dictador, quien no sólo abusa, sino que desplaza a los sujetos de sus espacios y de su ser. “Invitao no; invitao es cuando uno convía a alguien; y a ése yo no lo invité”, indica Sara. “Yo tampoco: llegó solo”. Así como el golpe militar, sin aviso ni invitación irrumpe en la vida de los sujetos, destruyendo su mundo, sus lazos, sus espacios, su comunidad completa se desmorona. Los pobres, además, pierden su trabajo, se vuelven miserables. Como dijimos anteriormente, el Invitado aparece como un hecho sin causa que desmorona el orden social. Del desplazamiento que sufren en su propia casa surge un tema importante, un desplazamiento en las palabras mismas en el que debemos reparar. Arriba de la cama del Invitado “hay un poster del Colo Colo, en la de nosotros, uno con tres marraquetas”. El poster del alimento funciona como dijimos que funciona el sueño, cuando revisamos el poema inicial. El poster del Colo Colo, por su parte nos da una señal clara: consabido es el gusto de Pinochet por este equipo de fútbol. Ahora, más importante es que no sólo advierten que la moda es “pan y circo”, sino que exponen el actuar de los medios respecto del día a día y de la historia. Sara indica: “a mí me carga el Colo Colo, le agarré una mala porque sirve de pura tapaera. Una no puee saber ninguna de las cuestiones que pasan por culpa d’el”. Y de aquí surge uno de los chistes más macabros de la obra, en donde la cercanía con lo Real es palpable:

claro, eso es cierto: si no existiera el Colo Colo los diarios tendrían que salir con la mitá de las páginas en blanco (...) Por ser, mi’ acuerdo d’esa vez que un terremoto mató a quinientas

personas y en toos los diarios salió al otro día en primera página "Heroica hazaña del Colo Colo ganó con quinientos socios menos!"

Si bien Chile es un país sísmico y ha contado en múltiples ocasiones con terremotos que han tomado cientos de víctimas, no podemos sino sospechar de este “terremoto” que se menciona. La falta de fechas, como autocensura, funciona precisamente así: no podemos afirmar que no haya habido un terremoto, y sin embargo afirmo que no es sino un desplazamiento de la palabra. Lo Real es indecible, no tiene causa ¿Cómo decir que el Estado, aún el Estado militar, fuera capaz de tales genocidios? Los medios serían capaces de hasta borrar la historia, indica Sara: “menos mal que hicieron el equipo después de la guerra, sino no hubiéramos sabío na de Arturo Prá tampoco”. En ellos, todo debe ser expresado como logros, siempre triunfalistas. Esos son los medios de la dictadura al menos. Como responde Pedro: “antes nuera así la cuestión, no’stís hablando de más”.

El tiempo entra en escena también como un factor más de la catástrofe. Ante la posibilidad de haber tenido un hijo, Sara expresa por qué no habría sido madre: “no’staba ciega ni sorda, veía y oía. El tiempo s’estaba enfermado de rabia, era como un animal qu’estaba arañando el sueño pa pegar el salto”. Así, el tiempo aparece como animal amenazante. Recordemos que los totalitarismos -como leímos en *Historia y trauma*-, trabajan sobre las erosiones del tiempo, del pasado, para negar la experiencia misma. La catástrofe es ese salto que el tiempo no termina de dar, está allí sin estar del todo, pues estos sujetos mismos han sido expulsados del tiempo.

Un poco más adelante, vuelven sobre Sara como “profesional de los concursos”. La sucesión del relato se interrumpe, los personajes actuarán un papel televisivo. Pedro será animador, Sara actuará tanto de sí misma como de locutora: se abisma el relato. La parodia aquí es agresiva, denuncia el morbo y la humillación: “¡y ahora el espacio que todos esperan: ¡Anímese usted, Muerta de Hambre!” Espacio de concursos en el cual los televidentes pueden participar enviando un mensaje con una clave “con la que podrá obtener fabulosos premios. ¡Arriba los corazones y a escribir!”. El formato que representan está calcado: como expusimos, los patrocinadores se benefician dando un premio, y el pueblo consigue unos pesos o algún objeto de utilidad. Pero más importante: en tanto mise en abyme, la representación de la televisión la entendemos como una especie de poética ficcionalizada a seguir. Como hemos anunciado, la televisión no reconoce su distancia con la realidad, el

público no la reconoce. Es el símbolo de la participación popular, poco y nada efectiva en términos políticos, pero cierta al menos en lo que dura un programa. Ahora bien, también hemos dicho que la televisión sólo presenta éxitos, por tanto, cuando aparece Sara, primera concursante, se le hacen unas preguntas personales: “¿profesión?” y a media palabra Sara es “¡eliminada!”, puesto que responde “cesant...” Su palabra queda interrumpida, sin escucharse. Antes de terminar de presentar a la siguiente concursante, se interrumpe la escena con un “¡Flasch de último minuto!”. Sara entonces aparece sonriente, como locutora de continuidad, para dar la gran noticia: la celebración de un matrimonio de apellidos rimbombantes “José Herrera de las Mercedes Irigorreb, con la señorita Mariela la Roi”. El matrimonio aparece como “uno de los eventos más elegantes del presente año”, el cual dejará “una huella indeleble en nuestra sociedad”. Luego sigue una lista de nombres de la misma índole, y las elegantes vestimentas que utilizaran. “Fue un flasch de último minuto transmitido por cadena nacional”. Y entonces pueden volver a “sus programas habituales”. Como espejo de la obra, que se interrumpió con una actuación de televisión, esta actuación es interrumpida con este “flasch”, el cual da cuenta de la superficialidad y arbitrariedad de los medios, que pueden interrumpir toda transmisión y abrir una cadena nacional sin ningún reparo. Entra entonces la siguiente concursante, desfalleciente, a quién se le pregunta: “¿Qué hace usted? ¿Canta, baila, recita? ¿Qué cree que hace?”, ésta última pregunta nos genera una extraña inquietud. Lo que sigue es un diálogo interrumpido, pues el animador pregunta sin escuchar a la concursante, esta intenta hablar pero sus palabras quedan en el aire. La representación es de alguna forma insostenible, visible en la autocorrección de Pedro-animador: “¿Cuándo fue la última vez que comi... que participó?”, así la realidad se va infiltrando en estos escenarios, se van confundiendo los niveles de ficción y realidad. Igual que la obra busca diluir la distancia con el público, en esta actuación que realizan la realidad de los personajes se infiltra en distintos niveles: por una parte, la realidad de los concursantes claramente famélicos es innegable para el animador, haciendo aparecer momentáneamente lo Real. Por otro lado, la realidad de Sara y Pedro, no concursante ni animador, a quienes les aqueja el hambre, no pudiendo sostener la representación de la televisión.

Sara intenta hablar del Invitado, pero el animador la interrumpe preguntando a quién quiere enviar saludos. Sara-concursante pide un poco de agua, pero el animador insiste, “¿a quién quiere saludar?”, Sara-concursante vuelve a pedir agua, pero el animador la pone a cantar, el

dicho popular, “el agua no se le niega a nadie”, junto con todas las formas conocidas ya no aplican en este mundo. Además, la canción es cruel ironía: “lo más importante en la vía es / sonreírle al mundo / con optimismo y fe. / Ríe cuando tóos estén tristes, / ríe solamente por reír. / si un mal paso das / no le...-¡Eliminada!”⁷. Sin ningún motivo para sonreír, la canción nos conmociona, la interrupción nos agrava. Pero para el telespectador, todo es diversión y altruismo, pues este buen animador, siempre exclamando, dice: “pero de todos modos la señora ha ganado un hermoso limpia-parabrisa para su vehículo particular!”, la voz del pobre, del concursante, nunca fue escuchada. El regalo es una burla. Un objeto ridículamente calificado de hermoso, para un vehículo inexistente. La actuación se acaba abruptamente, tal como se inició irrumpiendo en la sucesión del relato. Humillada en televisión, vuelta a humillar por los productores, “representantes de artistas” que quieren hacer pruebas a la concursante, pero “p’al lao del arrayán, de noche y aentro del auto”. La violencia que sufre la mujer está en todas partes, en cada momento.

Pero antes no era así, insiste Pedro: “antes de casarlos, te lleváa a toas partes: al teatro, a los bailes, a los paseos que hacíamos en el taller...” Son todos estos espacios sociales que desaparecieron. Bajo una discusión sobre el amor en la que Pedro expresa que el amor no tiene nada que ver con la pobreza, Sara responde: “pa mí tampoco; pero él no sabe eso: el amor viene y se muere di’hambre no má”. Pareciera que no asistir a los espacios sociales fuera una cuestión del desenamoramiento, pero sabemos que la situación social es profundamente más grave. Es que efectivamente esos espacios ya no existen, como bien indican más adelante: “¿Ti’acordai que los días viernes m’ibai a esperar a la pega y pasábamos al teatro o a la fuente de soa? También íamos a cambiar revistas (...) ¿ya no hay cambios de revista, ah? –y Sara responde-: y tiatros de barrio tampoco. –Pedro-: y las fuentes de soa también s’están acabando”, lo cual repercute en una cuestión existencial. No son sólo los espacios sociales, todo se está acabando afirman, pero Pedro pregunta “¿nosotros también?”.

⁷La canción de Sara, es una referencia explícita al programa *Jappening con ja*, el cual aparece por primera vez en pantalla nacional (TVN) en abril de 1978, llegando a ser uno de los más exitosos y populares de su tiempo. Se caracterizó por hacer humor blanco a partir de situaciones cotidianas y personajes cómicos. En palabras de Durán, la canción “Ríe” “era una suerte de versión musical del refrán que dice “al mal tiempo, buena cara”, asegurando que “lo más importante en la vida es sonreírle al mundo con optimismo y fe” (...) Sin embargo, para miles de chilenos no había en ese momento muchas razones para sonreír”. (13)

Volveremos sobre esta escena, pero ahora sigamos el relato mismo, el cual vuelve a interrumpirse luego de que Pedro exclame: “¡Pero qué querís que li’haga! ¡No pueo hacer ni’una cosa más po! ¿No viste que la otra vez me pasieron a charchazos por el rin? ¿Cuándo había peliao yo?” entonces Sara actúa el rol de “Secretaria, promotor de box” para que Pedro pueda actuarse a sí mismo. ¿Cabe insistir en la disolución entre la realidad y la actuación? El box vendrá a funcionar como la televisión, pero de manera aún más grave. El espectáculo televisivo, con el que los espectadores pudieran identificarse, hasta divertirse y llorar, participar gozosamente y hasta la humillación, ahora se vuelve el espectáculo del box, en el cual los burgueses van a divertirse viendo como los pobres se golpean entre ellos, se divierten viendo la destrucción de una clase social, en manos de ella misma. Tal como expresa Pedro después de un divertido diálogo en el que no comprende la clase de pelea en la que está buscando participar por plata:

ah ¿es pa salir peliando en esa cuestión alfombrá, aonde van los pitucos a tomar once mientras a uno le sacan la cresta? ¿Esa cuestión parecía a los circos romano que salen en las películas? No, ahí tendría que tirarme un güen billete, porque es cierto que los combos no matan a nadie; ¿pero cómo se va a borrar uno de aentro la merca que le dejan esas minas y esos bacanes, que se ríen y comen mientras arriba del rín tan barriendo con uno? No, tendría que ser muy grande el billetón. ¿Cuánto dan?

Es una situación contradictoria, en la que se quiere mantener la dignidad pero se es consciente de la necesidad del dinero. La dignidad se vuelve negociable. Mas el negocio es malo, pagan poco y está arreglado para que gane el oponente. Los medios lo han promocionado con la coherencia del exitismo: “¿o no ha leído en los diarios que es el mejor deportista de los últimos tiempos?”, con lo cual se van haciendo evidentes las ficciones que levantan los grandes medios, la prensa y la televisión. Se desmoronan como realidad, pues con un poco de plata la realidad la puede escribir cualquiera.

Sara vuelve a ser Sara, no secretaria, sin embargo, no es la Sara del relato-presente: “¿Cómo le habrá ío al Pedro? Ta tan re flaco, a lo mejor no lo dejaron peliar. No quiso que juera con él, le dio plomo”. Y una indicación, una pausa que reintroduce a Sara, la que apuntara al público: “¿y qué hubiera hecho yo si hubiera visto que l’estaban pegando?...” Pedro continúa actuando su paso por el ring, y ahora Sara actúa de árbitro, el cual intenta que Pedro pelee: “¡No po, cómo le van a pagar por venir a abrazarse a las cuerdas: tiene que dar espectáculo!” Con estas palabras vemos cómo el espectáculo se ha ido adueñando de la realidad,

imponiéndosele. A tal grado irrumpiendo en la vida de los sujetos que el boxeador oponente de Pedro está a punto del llanto. Sale victorioso en estas peleas arregladas, pero no gana el dinero que le prometen:

“y qué no soy campeón”, dije. “Sí, pero no agarro casi ná de billete todavía (...) Y tengo que aguantarles toas las cuestiones, porque hacía más di’un año que andaba buscando pega cuando me ofrecieron esto. Yo trabajaba de cargaor de la vega””.

Pedro no puede sino verse reflejado en él “y entonces pa salvar la dignidá te pusiste a insultar gente de las mesas” le reclama Sara “y porque el perla tenía que desahogarse, tuvimos que comer dignidá toa la semana”.

La mise en abyme, en la escena del programa de concursos, y en la que acabamos de ver, funciona principalmente como poética ficcionalizada, prepara al público para destruir la distancia entre el escenario y ellos. Pero también da cuenta de la situación global de la obra, pues es su reflejo: la dificultad en el decir, la poca escucha que reciben, por una parte. La rabia y la dignidad a punto de perderse, por otra. Además, da cuenta de cómo el espectáculo se ha convertido en un medio de precarización y humillación que, servil al oficialismo, esconde y tacha todo aquello que no pueda inscribirse en la Historia como un triunfo, llegando a falsear hechos, aprovechándose de un espectador que ha sufrido la cercanía a lo Real, cuestión traumática que hace innombrable la propia experiencia.

La situación de precariedad es insostenible, es material, pero también amorosa. El Invitado, quien está en la casa y en todas partes, les arrebató el amor, el pan, la casa, la alegría: “lo jué haciendo dia poco, como si hubiera tenío guardao un odio de años y años contra nosotros”. De la misma forma en que la dictadura se fue gestando. Con ojos en todas partes, generando una suerte de delirio de persecución.

Veamos ahora qué sucede con el soñar de Pedro: “(...) ayer taba leyendo un diario viejo, cuando de repente me queo dormío, y sueño que me habían llamao a hacer un pololo. ¿Sae quién me había llamao?: la rucia que le hace la propaganda al Martini en la tele”. Conseguir un trabajo como cumplimiento de un deseo, pero no sólo esto, sino que el trabajo se lo da un personaje de la televisión, la cual lo trata de ladrón y este la golpea. Dice entonces: “Así me gustan los hombres”. Y me pega el tremendo calugazo; oiga, ¿y qué no empezamos a hacer la cuestión ahí mismo?” Igual que la violencia, la sexualidad no puede ser totalmente dicha.

Más allá del cumplimiento del deseo: “chita que son encachaos los sueños, ah?, uno puee hacer las cuestiones que quiere... Pucha, ¿Me va creer que hacía como tres meses que me quería mandar a esa rucia yo?”, más allá del problema de la potencia sexual insatisfecha, nos interesa este pasaje como reflejo de la obra, en un sentido distinto de los anteriores. Aquí, el sueño cumple lo que pudiera ser ‘normal’ en la literatura: ser resolución imaginaria de problemáticas reales. En tanto espejo, delata su condición literaria más que nunca, ya no como ficción que irrumpe en la realidad delatando la propia condición de ficción de ésta última, sino que como deseos insatisfechos: el lazo social que no se logra afianzar.

Luego de relatar la imposible realización del acto sexual por falta de privacidad, comienza una acalorada discusión en la que los insultos nos acercan, como no lo se había dado antes, a lo Real. Sara increpa a Pedro: “al Invitao ya le falta poco pa obligarte a andar en cuatro patas (...) ¿Y voh erai el qu’iba a defenderme, el qu’iba a cuidarme?” Entonces Pedro se quiebra: “si po, ése era... Eso éramos tóos; los qu’íbamos a defender lo que queríamos, los que... ¿Qué pasó? Es que tuvimos una pura vía no más, puee haber sío eso, el mieo, o también... Pero que importa ahora (...) No va a volver a ser nunca lo mismo”

De la escena anterior se abre la última actuación de los personajes: actúan su propia historia de amor. Aquí los personajes nos muestran su ex-vida: tenían trabajo y ternura, no se habrían visto en televisión, sino en sueños. No respondían a cualquier nombre, sino al suyo propio: Sara y Pedro. Tenían una casa, un lugar propio. Esta escena del pasado funciona distinto, no como un espejo-resumen, sino, más bien, como la inversión de lo reflejado. Su inverso exacto. Lo que se liga a la escena del sueño como deseo. Pero ya el deseo no es de recuperar esta vida que los nuevos lazos sociales han hecho imposible. Como sabemos, tristemente, el deseo que queda es sólo olvidar. Olvidar para poder vivir. Morir. Aprenderán una nueva forma de lazo social, pues de esos recuerdos han pasado diez años, dice Sara. Y pregunta “¿Cuándo se irá a ir?”. “Más rato”, responde Pedro, “Claro, cuando los digan lo que vinimos a preguntar: eso es lo que decíai voh; olvíar pa empezar a vivir”. Ya no hay tiempo para esa vida, para la memoria ya no hay lugar. La historia se ha contado, se ha intentado inscribir, pero vanamente. No puede reactivarse un lazo social proscrito; para liberarse del Invitado, para dejar de estar bajo su sospecha y acoso deben dejar atrás sus vidas. Aunque dudan: “¿voh creís que si aquí los dicen lo que queremos saber, los vamo a salvar? ¿O sea, tar juntos y too eso?”

El escenario sufre una última ruptura antes de preguntar: “¿Pa qué será esta banca?”. La banca que estaba en el escenario al comienzo, nunca usada pues es el público el que está sentado, un público distinto de ellos. Y Sara que está más cerca del público contesta: “pa que la gente se siente po (...) Ya no hagai más teatro y pregunta”. Ha habido múltiples formas de hacer patente la disolución de las distancias entre el escenario, la representación, y su público, pero esta es la más evidente, la más directa. Desde aquí, las pocas líneas que quedan son abruptamente no-teatro. Con miedo y con pena pero decididos, pues “lo pior jue que también los echó de nosotros mismos” dice Sara, van a preguntar juntos, como suicidas, pero juntos. El desastre advino sin venir: “¿qué va a pasar? ¿Qué va a pasar con nosotros Sara?” “¿A pasar? Ya pasó ya po. Los dejó igual que si de repente los huebieramos encontrao con la tumba de Dios. Pregunta” Y se exalta: “Lo único que sé es que no podemos seguir así, no podemos: tuvimos que acostumbrarlos pa poer vivir! (...) –A lo que responde Pedro-: ¡A la cresta too! Sí, a eso vinimos: queremos que los digan como se acostumbraron a vivir con el Invitao: queremos ser como ustedes!” Se les ha obligado a dejar todo atrás, ante el hambre y el dolor se han visto resignados. Es imposible llevar una vida que no es vida. Estar en el mundo viviendo sin participar del lazo social, expulsados de éste. Y, sin embargo, nos inquieta el final de esta obra: “¡Díganlos, díganlos!” Sara: Díganlos. Pedro: Díganlos...

Con este final podemos sugerir que los personajes se encuentran radicalmente fuera del lazo social. Ya no es cuestión de voluntad reactivar, reinsertarse en el lazo. Luego de intentar inscribir su historia se han puesto al margen, se han acercado gravemente a lo Real, siendo expulsados junto a lo Real mismo. El poema inicial cobra sentido cabalmente. No es sólo inicio de la obra, sino su final mismo. Habitar la propia casa y caminar por la ciudad con una tranquilidad malsana. Superficie de un trasfondo de catástrofe. De un lazo imposible de reconocer. De no tener quién escuche su historia para reinsertarla en la Historia. Un público que no responde es un público olvidado de sí mismo, enajenado. ¿Qué público queremos ser para su historia? ¿Qué respuesta tenemos para una pregunta que cuestiona las bases de nuestra sociedad y nuestro ser?

CONCLUSIÓN

La obra *El invitado*, de Radrigán, se presenta al público de manera tal que, como espectáculo, intenta remecer los cimientos de éstos, afectando su realidad y evitando la enajenación; al mismo tiempo que expone el espectáculo televisivo como uno de los principales medios del oficialismo para influenciar la realidad. Así, Radrigán se apropia de la ficción televisiva con tal de hablar directamente a su público, sin mediación entre las butacas y el escenario, de manera directa. Sin embargo, el público que la obra convoca no es capaz de realizar la escucha necesaria para los protagonistas, con lo que el lazo social no se puede ni reactivar ni reconocer o reaprender. Los pobres que Radrigán presenta son sujetos no sólo marginalizados, sino radicalmente expulsados de la Historia y lo Simbólico, pues su cercanía con lo Real no permite al oficialismo ni al público, reinsertarlos en un lazo social nuevo, neoliberal, de un capitalismo exacerbado que no sólo no se preocupa por aquellos que deja en el camino, sino que es capaz de escribir y reescribir la Historia misma con tal de hacer de ella una sucesión de éxitos y triunfos.

Vimos que el principal medio que en Radrigán pone en marcha la disolución del pacto de ficción es la mise en abyme. Efectivamente, a través del juego de espejos Radrigán logra no sólo complejizar su obra con pasajes que sirven de auto-interpretación, sino que, en un sentido más profundo se apropia de lo que llamamos “poética ficcionalizada”. Como en la televisión o en el boxeo, la distancia entre público y escenario es imperceptible; todo es realidad. Por lo demás, una realidad que, aparentando dar oportunidades a sujetos que han perdido todo, a pobres que apenas tienen para comer, más bien los humilla, poniéndolos en ridículo, no escuchándolos, entregándoles objetos que no suplen sus verdaderas carencias, y más, poniéndolos a competir entre ellos mismos, sea en concursos, sea arriba del cuadrilátero. Es esta la situación que Radrigán hace evidente en *El invitado*. Sumado a esto, la hibridación genérica funciona de la misma manera, borrando los límites al mismo tiempo que, el poema inicial, concentra el tema de la obra de manera circular, siendo principio y fin de esta. Además de contar con personajes que increpan directamente a sus espectadores, señalándolos, hablándoles “sin hacer teatro”. De esta manera, la obra consigue cuestionar la realidad, evidenciándola como ficción, y arrebatándole el lugar que normalmente ella goza. La obra de Radrigán es la realidad, la realidad es ficción.

Vale la pena mencionar, para terminar, que Radrigán nos sorprende en cuanto proletario y sin estudios, consiguió levantar una obra que remeció la puesta en escena teatral chilena, pues con un realismo descarnado y prácticas autorreflexivas que sólo comenzarían a usarse en los 80', se adelantaba a autores con los que tendrá rasgos en común, como Griffiero, quien hace aparición en el 83' con técnicas teatrales aprendidas en el exilio. Así, Radrigán abre, y se inserta en, un nuevo teatro chileno que rompe con las prácticas hasta entonces vigentes. Un teatro que representa el renacimiento de la puesta en escena chilena, elaborando un claro quiebre con el orden vigente. Coherente con un Chile que comienza a reactivarse en el ambiente político, que comienza a responder ante los embates de la dictadura, la escena cultural y artística no se queda atrás, presentando autores como Radrigán, quien responde y hace frente, a través de la autocensura e indirectamente, a la dictadura. Haciendo de su obra una expresión universal de lo marginal, consciente hasta el absurdo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. "La posición del narrador en la novela contemporánea" en: *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. 45-52
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Traducción de Pierre de Place. París: Monte Avila Editores, 1990
- Brito, Eugenia. *Campos minados. Literatura Post-Golpe en Chile*. 2ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Dallenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor. 1991
- _____ "Intertexto y autotexto" en: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC Casa de las américas, 1996.
- Davoine, Françoise y Gaudillere, Jean-Max. *Historia y Trauma: la locura de las guerras*. Buenos Aires: FCE, 2011.
- Durán, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM ediciones. 2012
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2007. pp.96-98
- Lukács, György. "Prólogo". *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010. 7-20.
- Martínez Bonati, Félix. "El acto de escribir ficciones" en: *La ficción narrativa*. Santiago: LOM, 1972. 67-102.
- Moulán, Tomás. *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom Ediciones, 1996.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós. 1998.
- Pingaud, Bernard. *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: LOM ediciones. 2006.
- Radrigán, Juan & Hurtado, M. *Hechos consumados: Teatro 11 obras*. (colección entre mares). Santiago: LOM. 1998.

- Rancière, Jacques. *La palabra muda: Ensayo sobre contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. 59-131.
- Rojo, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay. 1984.
- Torres, Antonia. *Las trampas de la nación*. Frankfurt: Peter Lang Academic Research, 2013.