

2009

Cuestionamientos éticos de la obra de Juan Radrigán

Viviana Pinochet Cobos

Citas recomendadas

Cobos, Viviana Pinochet (Primavera-Otoño 2009) "Cuestionamientos éticos de la obra de Juan Radrigán," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 15.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/15>

CUESTIONAMIENTOS ÉTICOS DE LA OBRA DE JUAN RADRIGÁN

Viviana Pinochet Cobos
Rutgers University

“El hombre es un desierto poblado por la esperanza.”
(Radrigán, *Hechos consumados*, 125)

Juan Radrigán es uno de los dramaturgos chilenos contemporáneos más destacados y su producción, que comenzó a fines de los 70, continúa hasta hoy. Si bien empezó escribiendo otros géneros, particularmente narrativa, es con sus obras teatrales que se consolida como escritor. Es posible distinguir muy claramente dos etapas en su trabajo, una durante la dictadura – que comienza a fines de los 70 y se encuentra compilada principalmente en *Hechos consumados, Teatro 11 obras* – y otra etapa posterior que comienza en 1995, ya en el segundo gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia. Este segundo ciclo se encuentra reunido en la antología *Crónicas del amor furioso* del año 2004.

La dramaturgia de Radrigán en su primera época de creación ha sido destacada especialmente por la entrañable representación que hace de distintos personajes que viven en la marginalidad y desde allí resisten la alienación a la que el sistema social los somete. Esta etapa es considerada en muchos estudios como una totalidad; por ejemplo en el ensayo – que prologa la primera compilación – escrito por María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, donde ambos teóricos contextualizan y describen sus principales componentes. Ellos plantean que podría considerarse que “Radrigán es autor de una sola gran obra” (9) al observar la evidente unidad en su primera producción; sin embargo las obras de los años posteriores evidencian un

quiebre en la línea artística del dramaturgo, quien pasó por un largo período sin estrenos ni publicaciones hasta 1995, cuando retoma su trabajo escritural y el ritmo de casi un estreno al año. Estos textos no han sido estudiados tan sistemáticamente como el ciclo anterior, ya que la obra de Radrigán – como lo señala el prólogo de Adolfo Albornoz Farías – “continúa siendo tematizada en función de las premisas fundamentales con las que se leyó en la década del ochenta, es decir, como una proposición de teatro sociopolítico centrado en la figura del marginal” (14).

Es posible que la unidad entre las obras más recientes y su continuidad con la producción anterior no sea tan evidente, puesto que presenta mayores diferencias entre los personajes y temas tocados en ellas, sin embargo hay varios elementos que se mantienen como constantes o que se pueden interpretar en relación a las obras anteriores. Este estudio busca analizar las obras desde el punto de vista de la ética cuestionando tres aspectos: cuáles son los valores del contexto social descrito en los textos, cuáles son las decisiones que toman los personajes, y cuáles son los dilemas que se presentan al receptor, ya sea espectador o lector. De este modo, será posible distinguir cuales son los principales problemas planteados por los textos y al contrastar un grupo de obras con el otro, comprender mejor las diferencias y las coincidencias que presentan para entender las diferencias valóricas en los niveles de poder de los textos y cómo estas se proyectan en los receptores. Estas reflexiones se enlazarán con los planteamientos de Emmanuel Lévinas y Alain Badiou cuyas ideas – que en ocasiones coinciden, pero también se distancian – se pondrán en diálogo con los textos para cuestionarlos sin que por ello se intente imponer una aproximación sobre la otra, sino más bien observar los elementos que se hacen evidentes al estudiar las obras desde ambos puntos de vista. Para el análisis de la primera producción este estudio se centra en *Hechos consumados* (en adelante HC) y *El loco y la triste* (en adelante LT) de manera paralela, ya que dan cuenta de muchos de los elementos que caracterizan esta etapa y son bastante similares. HC comienza con las primeras conversaciones entre Marta y Emilio, quien la acaba de rescatar de las aguas del río; pronto se revela su profunda soledad y precariedad, ambos han perdido a su familia y trabajo. Hay dos personajes que irrumpen en su diálogo, Aurelio, un hombre extraviado que presagia el trágico desenlace y Miguel, el cuidador del descampado en que se han instalado, quien mata de un golpe a Emilio para obedecer a su patrón que ha dictaminado que ellos deben moverse al sitio del lado. En LT solo tenemos a una pareja. Eva, una prostituta coja a quien han emborrachado para forzarla a irse con el Huinca, un alcohólico en la última etapa de su enfermedad. Ambos despiertan en una población abandonada y pese al rechazo que se tienen en un comienzo, tras conocerse intentan hacer de esas ruinas una casa cuyo derrumbe se hace próximo cuando al final se sienten las máquinas que demolerán la población. Ambas obras muestran el encuentro entre un hombre y una mujer que no encuentran sentido a sus

vidas, pues están solos y gracias a esta relación son capaces de mantener su dignidad hasta las últimas consecuencias, hasta la muerte. Si bien en HC hay dos personajes más que en LT, donde solo dialoga la pareja, los dos textos comparten una presencia ominosa, la del poder opresor que maneja una cadena de subordinación que termina en los personajes marginales y en cuya red la responsabilidad individual se disuelve. Resulta mucho más difícil seleccionar en la segunda etapa escritural, por lo que haré referencias a varios de los textos, pero con mayor recurrencia a *El exilio de la mujer desnuda* (EMD en adelante), del año 2000, en la que se encuentran muchos de los elementos característicos de este ciclo de producción teatral y comparte con las obras seleccionadas de la etapa anterior el que solo cuenta con un hombre y una mujer en escena. A pesar de que solo es necesaria una pareja de actores, son cuatro los personajes que estos interpretan, porque existen dos niveles dramáticos; por un lado tenemos al Hombre, quien ha acogido a la Mujer, que debe esconderse y durante su encierro cuestiona la vida del Hombre, quien ha dejado a su esposa y no puede rehacer su vida porque no soporta el olvido de la violencia y la tiranía. Estos diálogos son interrumpidos por conversaciones entre Pilar y Jorge, los actores que los interpretan, quienes reflexionan sobre el arte y el teatro en particular y su relación con la creación y el contexto social. La obra concluye en un ambiente de desesperanza y si bien se insinúa que esta mujer podría ser la Libertad o la Democracia, esta interrogante nunca se resuelve.

La ética del contexto social: un marco histórico.

Sin duda el contexto histórico determina una obra tanto porque se plasma en el momento de su producción como en la interpretación que de ella pueden hacer los receptores. En el trabajo de Juan Radrigán resulta bastante evidente que su propia labor se vio marcada por los procesos sociales que le tocaron vivir, ya que su obra se encuentra dividida en etapas que coinciden con la periodización histórica de los últimos años en Chile: un primer momento durante la dictadura, luego varios años de silencio que transcurren durante la presidencia de Patricio Aylwin, que ha sido entendida como de transición, y por último una segunda etapa que comienza el año 1995 y se desarrolla durante diferentes gobiernos de la Concertación.

En la primera etapa de producción el contexto, sin ser simple, es más fácil de describir, o al menos de identificar, puesto que permitía configurar la idea de un colectivo como la oposición al régimen. La dictadura de Augusto Pinochet se mantenía en el poder gracias a la violencia de estado que ejercía, la misma que le permitió la instauración del sistema neoliberal, que a su vez dio paso a la reafirmación del lugar privilegiado de las clases tradicionales de poder, en una estructura de subordinación en la cual se disuelven las responsabilidades sociales de la opresión y exclusión, relegando

a los más desposeídos a un sitio de innumerables carencias y marginaciones. Las obras de este ciclo fueron principalmente difundidas en escenarios itinerantes y vistas por un público especialmente dispuesto a codificar cualquier alusión al contexto, que debía ser indirecta para eludir la censura y en un ambiente de unidad entre los artistas, quienes buscaban desde las distintas disciplinas posibilidades de expresión de liberación. Sin ser demasiado explícitas, resulta evidente que el poder ominoso que resulta ineludible para los personajes representa la dictadura. Marta de HC, por ejemplo, explica que no se tiró al río – aunque queda la duda – sino que unos hombres que sacaban un bulto la secuestraron y la arrojaron al río para que no hablara. Luego cuando Emilio pregunta a unos hombres fantasmales que caminan en hilera quiénes son, ellos contestan “No se haga el lesa, po ñor” (177) y Emilio siente que lo están acusando de algo, pero no sabe de qué; ellos creen que están muertos, pero no tienen certeza, lo que alude a los desaparecidos, o quizás a los exiliados, obligados a alejarse de sus hogares al igual que esos hombres. En LT no solo están los ruidos de máquinas que prometen la destrucción, también se alude al toque de queda y la vigilancia que parece ineludible.

En el segundo ciclo escritural resulta más difícil definir una posición respecto del contexto. Si antes la oposición al régimen era un punto de partida desde el cual se desprendían una serie de compromisos y rechazos, ya en democracia las posiciones se matizan y surgen nuevos conflictos en relación con las herencias y continuaciones del régimen. Este desasosiego, conduce a Radrigán a varios años de silencio ya que “algo cambió y eso había que asumirlo, pero a la vez quedaba una enorme grieta sin cerrar” (“Antes de escribir no existía.”) y la alegría anunciada por el gobierno de Patricio Aylwin le parece sin fundamentos porque “Nos saltamos muchas cosas, y eso transforma la alegría en una especie de gran traición” (“Arriba el telón.”). Este mensaje se va perfilando y haciendo cada vez más explícito tanto en las entrevistas como en las obras. En *El encuentro*, primera obra de esta etapa, sus protagonistas están condenados a sostener un duelo de payas que se renueva cada año; para el autor “La herida es como ese duelo eterno, algo que no concluye nunca porque es la lucha entre el bien y el mal” (“Antes de escribir no existía.”). En EMD la Mujer cuestiona el encierro del hombre, que no sabe cómo vivir en una sociedad que tras la violencia ha vuelto a una normalidad que ha olvidado a las víctimas. Aquí las referencias son más explícitas, como a las “alamedas abiertas” (por el discurso de Salvador Allende tras el bombardeo a la Moneda) o la “llegada de la alegría” (por el lema de la campaña presidencial de Aylwin). Incluso en los momentos en que los personajes son los actores hablan de “el Juan” aludiendo a Radrigán, a sus problemas y cuestionamientos y al mismo contexto teatral de sus montajes, que también ha cambiado, ya que pasó de ser principalmente itinerante a participar de importantes festivales y experimentaciones universitarias. En el monólogo *El desaparecido*, la obra

más reciente y explícita en su mensaje, la protagonista, interpelando directamente al público, expresa su disconformidad con estos treinta años de violencia y olvido y reclama a un desaparecido que finalmente entendemos que es el Amor, que no estaría presente desde el 73'.

La ética de los personajes, una pregunta por la dignidad humana.

Sin duda resulta contradictorio con los planteamientos teóricos acá referidos el pretender generalizar una ética, pero es posible entender a partir de los valores y conflictos de los personajes cómo ciertos problemas éticos se mantienen como constantes en la obra de Radrigán. Son la soledad, libertad, dignidad, la presencia del otro y la muerte, elementos que siempre resultan centrales en todos los textos del autor, por lo que este análisis se concentrará en hacer un contraste entre el modo en que se los presenta en ambas etapas.

El tema de la soledad es recurrente en las obras de Radrigán, pues al conocer la interioridad psíquica de los personajes se nos revela como uno de los componentes de su marginación. Los teóricos Piña y Hurtado señalan que se manifiesta de manera doble; por un lado personajes son siempre pocos y las parejas son “un encuentro casual entre dos soledades” (15), por otro lado también hay una soledad intrínseca de los personajes, ya que suelen tener un universo interior bastante hermético, que se revela en un discurso que parece ajeno al contexto (15); este es el caso del Huinca, quien debe explicar algunas de sus ideas porque parecen inconexas, pero tienen sentido cuando se conocen sus pensamientos. La soledad es descrita como el abandono, la falta de una familia que muchas veces parece determinada por la situación económica; el Huinca abandonó a sus padres y hermanos porque no podía soportar el sufrimiento de su madre por la inestabilidad del padre, un mecánico itinerante; Eva fue explotada por una tía alcohólica; Emilio se separó de su familia por los problemas económicos; Marta fue abandonada por su pareja. Esta soledad está estrechamente relacionada con la pobreza, tanto en estas obras como en otras de esta primera etapa vemos que ninguna relación puede sobreponerse a la carencia y degradación.

En la segunda etapa de producción, las obras de Radrigán también mantienen la soledad como una constante entre sus personajes, no siempre acompañada de la carencia económica, pero sí del abandono, que ahora está más bien ligado con un quiebre con los valores de la cultura y la imposibilidad de ser felices en un nuevo orden. Los personajes se han aislado porque las heridas de un trauma previo los siguen dañando; este es el caso del Hombre en EMD, que no logra integrarse a la sociedad porque se siente violentado por la falta de justicia y el olvido de los excesos de la dictadura. Así como los personajes de la primera etapa no logran establecer lazos afectivos por la precariedad, en esta etapa hay varios personajes cuya disconformidad,

incluso rencor, determina sus relaciones amorosas (*Medea Mapuche, El príncipe desolado, El desaparecido*); el Hombre, por ejemplo, parece seguir amando a su esposa pero no puede vivir con alguien que pretenda ser feliz pese a las atrocidades. Por esto, es posible afirmar que la marginalidad de los personajes es constante en el teatro de Radrigán, sin embargo los motivos que los conducen a ella van variando.

Emmanuel Lévinas plantea que la soledad es una condición necesaria para la unidad entre el existente y su existir, que le otorga conciencia e identidad consigo mismo, pues puede salir de sí y retornar a sí: “Debido a su identificación, el existente está ya encerrado en sí mismo: es mónada y soledad.” (89). De este modo, no está determinada por la presencia o la ausencia de otro, sino por la existencia del mismo sujeto (91). Para Lévinas el encuentro con el otro no logra superar la soledad, pero le daría sentido. En la primera etapa los personajes revelan su soledad – entendida como abandono y marginación – evidenciando que todos los sujetos están solos; sin embargo eso no es una justificación para actuar individualistamente, sino para darse cuenta de que todos poseen una subjetividad por lo que al marginar a otra persona siempre se está excluyendo a alguien como uno. La situación de abandono forma parte de una cadena de exclusiones que determina todos los aspectos de la vida de los personajes. El existir se revela como la experiencia de la inequidad; la conciencia que cobran será entonces la dimensión de esas faltas y su valoración en términos sociales, su existencia en particular replica este aislamiento en todas las esferas de sus vidas: económica, amorosa, familiar, laboral, etc. Emilio y Eva afirman que ellos han vivido al lado de la vida: “Es igual que la vía hubiera sólo un río y yo me hubiera quedado en la orilla viendo pasar el agua”. (125) La conciencia de la existencia existe, pero es a la vez conciencia de la exclusión. En la segunda etapa en cambio, los personajes son incapaces de comunicarse verdaderamente con el otro porque no pueden superar la alienación a la que fueron sometidos; la soledad cobra un sentido negativo porque pese a que hay una instancia en la que se les podría haber revelado el otro, ellos permanecen ensimismados. El existir también es la experiencia de la injusticia, pero esta vez no como una violencia diseminada en las múltiples exclusiones sociales, sino como la opresión de un poderoso (*El encuetramiento, Esperpentos, rabiosamente inmortales*) o tirano (*El príncipe desolado, Medea Mapuche, El exilio de la mujer desnuda, El desaparecido*). La marginación en esta segunda etapa es generalmente una opción, una suerte de resistencia, puesto que el vivir en la sociedad que los rodea les exige modificar su jerarquía de valores, lo que los lleva a preguntarse constantemente sobre la culpa y la responsabilidad, tanto la de quienes ejercieron la violencia como la de quienes siguen viviendo como si las atrocidades no hubieran sucedido, sobre qué diferencia a la víctima del victimario y cómo situarse en uno u otro grupo. En el caso de EMD el Hombre renuncia a su pareja porque el ser feliz le parece incompatible con

la impunidad, pero desde su aislamiento, en el que no hace más que recrear constantemente su propia rabia y desasosiego, tampoco logra cambiar esta situación.

La noción de soledad para Lévinas va de la mano de la de libertad, ya que la libertad del existente está inmediatamente determinada por su identidad, pues esta no es una relación inofensiva, sino una atadura que implica la paradoja de que el existente es un ser libre pero también es responsable de sí mismo y por lo tanto ya no es libre. ¿Cómo se relaciona entonces la libertad con una vida determinada por la marginalidad? El existente es responsable de sí mismo, debe actuar éticamente, pero en este despertar de la conciencia de su existencia, en la cual descubre libertad y responsabilidad, descubre también los elementos que lo determinan. La libertad, incluso los alcances de la responsabilidad de sí mismos, se ven afectadas por la marginación, ya que no existe igualdad de posibilidades para habitar, hay un espacio restringido en el que solo se vive en la precariedad o en el desasosiego. De este modo, la soledad se vuelve también una forma de resistencia:

El sujeto está solo porque es uno. Se precisa tal soledad para que exista la libertad del comienzo, el dominio del existente sobre el existir, es decir, en suma, para que haya existente. Así pues, la soledad no es solamente desesperación y desamparo, sino también virilidad, orgullo y soberanía. (91-92)

El Huinca, por ejemplo, enarbolaba su soledad como una bandera de libertad entendida en términos bastante similares pues la relaciona con su masculinidad (la idea de que la mujer es una atadura) y su soberanía (el pensamiento de que nadie manda sobre él al no tener un jefe). Su responsabilidad consigo mismo pasa entonces por mantenerse fiel a esta libertad otorgada por la existencia. Afirma el personaje:

Nadie pué mandar más que uno en uno mismo, si no somos na animales po: lo único que tenemos los pobretes es la vía ¿van a venir a decirlos lo que tenemos que hacer con ella también? No po... He sío libre toa la vía y no me voy a venir a echar p'tras ahora, porque po; yo tengo que seguir mi línea nomás. (103)

La resistencia se ejerce contra aquellos que quieren decidir sobre la vida de otros ya que la conciencia de la existencia, lo que nos diferencia de los animales, es la posibilidad de vivir de acuerdo a los propios valores. Los personajes defienden valores distintos, sería contradictorio hablar de una sola ética pues implicaría anular la subjetividad que cada personaje presenta, pero tienen en común la búsqueda de la dignidad. Los de la primera etapa, frente a las degradaciones sufridas por la necesidad, que los ha obligado a trabajar ya sea ilegalmente o al menos sin ninguna de las seguridades

laborales, lo único que les queda es la dignidad para no dejarse humillar por la injusticia y el desamor. El Huinca y Eva dicen haber seguido peleando, cada uno a su manera, por resistir sin doblegarse. En *Hechos consumados* Emilio reflexiona sobre lo mismo:

a uno pueen patiarle y echarle abajo muchas puertas, y uno puee seguir aleteando, pero si t'echan abajo la puerta de la dignidá, ahí ya no podís porque entonces no soy na, ni siquiera deperdicio... Del hambre, de la soledá y de las patás, ya no te salva ni Cristo; pero la dignidá puee salvarte de convertirte en animal. Y cueste lo que cueste es lo único importante. (174)

El ser animal o desperdicio es el temor a la negación de la subjetividad a la que la sociedad los somete con la marginación, es la pérdida de la conciencia de la existencia en la alienación y la degradación al asignarles un rol de marginados. Estos dos elementos, degradación y dignidad, son los que se tensan en el discurso de los personajes. Por un lado se usa un registro inculto informal, lleno de modismos y chilenismos, pero este mismo lenguaje articula complejas metáforas. Así, el texto se resiste a la escritura culta identificable con la hegemonía en varios aspectos; primero está la escritura de la oralidad, que desafía las convenciones ortográficas, luego la selección de palabras populares que sitúan social y geográficamente el mensaje, estos dos elementos logran que la lectura sea difícil y obligan al receptor a leer desde lo coloquial recuperando la naturaleza teatral que como género se encuentra más cercano al discurso hablado que al escrito y que no necesita ningún nivel de escolaridad para su transmisión. El arte, entonces, ya no se encuentra restringido para quienes no manejan la norma culta ni tienen conocimiento del canon literario, puede ser encontrado en cualquier plaza popular de Chile sin que parezca ajeno. Los personajes no responden a los estereotipos de marginalidad, no se parecen en nada al roto pícaro o a los modelos de nobleza en la miseria, por ejemplo los protagonistas de las obras de Acevedo Hernández, ya que el lenguaje que utilizan lejos de remedar el habla popular, la renueva y la dignifica ya que expresa sensiblemente la vida, las experiencias y los cuestionamientos de sujetos que son imperfectos y que no son nobles en el sentido de que no comparten la ética impuesta, pero que son dignos porque se mantienen fieles a sus propios valores.

Como se explicó anteriormente, para Lévinas el encuentro con el otro no logra superar la soledad, pero le daría sentido pues esta revelación implica responsabilidad con esa otra persona, ya que se toma conciencia de su existencia. El existente puede experimentar la epifanía de la alteridad que, sin anular de modo alguno su individualidad y soledad, se revela por medio del encuentro con el rostro del otro, que en su desnudez es alteridad. Entonces se provoca una fisura en la totalidad del existente, quien debe asumir su responsabilidad con el otro como ética. De este modo, la ética se anida en la subjetividad misma de cada existente y en su relación con los

otros, en su responsabilidad con las otras responsabilidades. La relación es asimétrica – puede ser recíproca, pero eso no compete al sujeto mismo –, el existente es responsable del otro aunque ello le cueste la vida. Esta epifanía es comparable a la noción de evento que propone Alain Badiou, quien en su libro *Ethics* propone una nueva manera de comprender lo que es la ética otorgando gran importancia a los planteamientos de Lévinas. El filósofo critica la noción de ética sustentada en categorías abstractas como Hombre, Ley y Derecho que dejan a un lado las situaciones particulares y olvidan que son sujetos con procesos singulares los que encarnan esta noción, en cambio, propone una Ética de las Verdades. Para él, el sujeto necesita que le suceda algo, un evento, que modifique su modo de enfrentarse a las situaciones y de vivir su vida cotidiana. La verdad es el proceso real de fidelidad a este evento, es decir, lo que esta fidelidad produce en la situación (42). Un evento está al mismo tiempo situado, es decir, pertenece a una situación en particular; pero también es suplementario, pues no se relaciona con las reglas de esta situación, al contrario, las modifica (68). Así como no hay una sola ética, tampoco hay un solo sujeto: hay tantos sujetos como verdades y tantos tipos de subjetividad como procesos de verdad.

Tanto la noción de epifanía como el evento pueden servir para describir el proceso que experimentan los personajes de la primera etapa, porque en las obras vemos que se les revela el otro y con ello modifican su actitud frente a la vida, lo que los motiva a actuar de modo ético y mantener su dignidad frente a las exclusiones, aunque la única salida que encuentren sea la muerte. Emilio, Eva y el Huinca deciden dejar de aceptar las exclusiones solo tras haber conocido al otro, encuentro en el que dimensionan el valor de su libertad y comprenden que es la que le da sentido a su vida y dignidad a su muerte. La ética se define entonces a partir de la resistencia al poder opresor, lo que en relación al contexto histórico descrito anteriormente podría entenderse como la oposición al régimen y la violencia por él ejercidas. En ese sentido, la relación que se establece entre los personajes en ambas obras sería la única que logra escapar del sistema que los excluye, ya que este se sustenta solo en las relaciones de poder y subordinación, en cambio, como plantea Lévinas, el encuentro con la alteridad es una relación que no es posible traducir a términos de poder, el eros difiere del poder y de la posesión (132). Y es precisamente esta coincidencia entre lo que le otorga sentido a sus vidas y lo que los fuerza a resistir la opresión para mantener la dignidad, lo que conforma la tragedia, ya que la única forma de permanecer fieles al evento que ha dado sentido a sus vidas es llevar hasta las últimas consecuencias su decisión de ser libres, aunque esto termine por costarles la vida. En palabras de Lévinas,

el suicidio... es el último poder sobre el ser al que se puede aspirar, su función de dominación. Ya no somos dueños de nada, es decir, estamos

en pleno absurdo. El suicidio se presenta como recurso último ante el absurdo – el suicidio en la acepción más amplia del término, que comprende también la lucha desesperada, aunque lúcida, de Macbeth, que combate incluso cuando ya ha comprendido la inutilidad del combate –. Este poder – esta posibilidad de encontrar un sentido a la existencia mediante la posibilidad del suicidio – es, un hecho constante de la tragedia: el grito de Julieta en el acto tercero de Romeo y Julieta – “Aún conservo el poder de morir” – es aún un triunfo sobre la fatalidad. Podríamos decir que la tragedia, en general, no es únicamente la victoria del destino sobre la libertad, ya que mediante la muerte asumida en el momento de la supuesta victoria del destino, el individuo escapa a su destino. (86)

La muerte se presenta entonces como la única posibilidad de fidelidad al evento porque les permite ejercer el único poder que la sociedad no les ha arrebatado, sus vidas han estado determinadas por la exclusión – por una violencia que es siempre “absurda” – al menos el suicidio, en este sentido más amplio y trágico permite una escapatoria a ese destino de degradación.

Es en las posibilidades de la dignidad donde radica la principal diferencia entre una etapa y otra; mientras en la primera los personajes viven e incluso mueren luchando por mantener su dignidad, en la segunda ya han dado esta batalla por perdida y no les queda un motivo para vivir porque se encuentran derrotados, muchos solo esperan morir (*El príncipe desolado, Digo siempre adiós, y me quedo, Beckett y Godot*) o son fantasmas (*El encuentramiento, Fantasmas borrachos, Esperpentos, rabiosamente inmortales*). En la mayoría de las obras de la segunda etapa, no se presenta el evento que determina la ética de los personajes, solo se los presenta como sujetos cuya fidelidad entra en conflicto con los valores de la sociedad en que viven o que se cuestionan permanentemente su propia ética. Para los que siguen vivos (*El exilio de la mujer desnuda, El desaparecido, El príncipe desolado, Medea mapuche*) el evento fue una situación de violencia que no han podido ni quieren olvidar y que no ha sido reparada por la justicia, por lo tanto el integrar una sociedad que pone ese suceso en el olvido entra en conflicto con su propia ética. Los que ya han muerto o están a punto de hacerlo (*Fantasmas borrachos, Esperpentos, rabiosamente inmortales, Digo siempre adiós y me quedo, Beckett y Godot*), parecen suspendidos, cuestionando lo que creían que configuraba su evento y no encuentran verdades en cuya fidelidad puedan dar sentido a su existencia, por lo que cuestionan qué es el existir y ya no tienen posibilidad alguna de mantener la dignidad al serles negado el poder de morir.

En el cuestionamiento de la existencia estos personajes constatan su soledad pero no logran relacionarla con la libertad del mismo modo que los personajes anteriores, puesto que al situarse al límite de la vida no tienen en última instancia el poder sobre ella, agotando así la posibilidad de morir con dignidad. En EMD el Hombre, descrito como agónico (119) declara que tras la derrota del mal “De pronto ya no tuvo ningún sentido decir Mañana” (121)

puesto que es imposible explicar las dimensiones de la violencia, especialmente contra los inocentes. Cuando la Mujer le replica que al menos está vivo, él responde:

¿Vivo? No sea ridícula, un país sojuzgado no es más que un monstruoso amasijo de prohibiciones, hipocresías, falacias y leyes amañadas, bajo las cuales sólo quedan vivos los opresores y sus guardianes, el resto somos animales golpeados a los que los golpes ya no nos duelen ni humillan... ya es tarde, sólo encontrará seres aniquilados, inútiles, indignos. (122)

Los mayores temores expresados por los personajes de la etapa anterior, el ser animales y perder la dignidad, se ven encarnados por este Hombre. También por Pilar, la actriz en esta obra, quien se lamenta por “el avasallamiento de lo que se había establecido como valores” porque “no tenemos cómo justificar que estamos vivos, en este país ya no hay nada que podamos amar con dignidad, es el final absoluto” (129). La importancia que tenía el lenguaje como elemento dignificador en la etapa anterior puede compararse con la recurrencia al metateatro y la importancia de la creación artística que sirve para cuestionar la función del arte y sugerir que en esta reflexión podría atisbarse una cierta esperanza frente a la derrota. Si bien este elemento se relaciona estrechamente con la recepción, por lo que se estudiará más adelante, es también parte del cuestionamiento de los personajes; por ejemplo, entre ellos se incluye a escritores como Vicente Huidobro (*Digo siempre adiós, y me quedo*) y Samuel Beckett (*Beckett y Godot*) lo que revisa la forma en cómo ellos involucraron su arte en sus vidas. Aunque en ambos casos se los representa poco antes de morir y derrotados, la trascendencia que sus textos han tenido sirve de resistencia a la alienación y la violencia. *El exilio de la mujer desnuda* tiene un importante contenido metateatral, puesto que en varias ocasiones los actores salen de los personajes para encarnar a dos actores, que a su vez escenifican una obra de Juan Radrigán. Estos momentos cuestionan de modo directo la importancia de la creación artística e incluso reflexionan acerca del trabajo del autor, sobre su postura respecto de la sociedad y el teatro en la actualidad y los alcances de sus obras. De este modo, la presencia constante de una reflexión sobre la función del arte y la persistencia en la creación sirven como contrapunto de las demoledoras derrotas vividas por los personajes.

A modo de conclusión: sobre los cuestionamientos éticos de la recepción

Si bien no es posible definir un cierto tipo de público para cada obra ni determinar un solo destinatario, sí se puede analizar cuáles son las interrogantes y encrucijadas que las obras plantean al público, las posibilidades de identificación que se ofrecen y las exigencias del proceso de recepción.

El carácter más marcadamente trágico de las primeras obras conduce a empatizar con los héroes y sentir sus degradaciones como propias, pero también existe la posibilidad de reconocerse como uno de los engranajes del sistema que, si bien no siempre tienen un rostro claro o son solo subordinados de un poder mayor, no hacen nada por terminar con la exclusión. En el silencio de la butaca o frente a la página se es testigo de las marginaciones por lo que es difícil evitar sentirse interpelado por la injusticia y evaluar la responsabilidad propia. En este sentido el personaje de Miguel en HC es de radical importancia porque es el que está en la posición intermedia, es mandado por un jefe que no conoce, obedece el comportamiento social y con ello participa de la cadena de exclusión que lo lleva en última instancia a ser el puño asesino. Sin ser el villano, es quien termina representando la violencia de humillarse entre iguales y sirviendo de máscara para los poderosos.

El público de estas obras ha sido muy amplio, ya que han sido montadas en diversas ocasiones y recorrido no solo escenarios, sino también plazas y gimnasios. Al comienzo la mayoría de los espectadores estaba en las poblaciones; Radrigán reflexiona:

En el sector popular hay una identificación mayor a través del lenguaje, a través de la escenografía, deliberadamente simple, y de las historias que contamos. Ahora, al otro público le llega una especie de filosofía que hay dentro de las obras, que quizás el poblador no capte. (“Entrevista en un acto”)

Aunque es posible que hayan diferentes niveles de comprensión para estas obras, cualquiera puede acceder a su mensaje y sentirse interpelado por sus personajes, sin embargo no sucede lo mismo en algunas de las obras del segundo ciclo, lo que ha implicado algunas críticas para el autor. Como se comentó anteriormente, son varias los textos más recientes que hacen referencia a la tradición literaria, como *Digo siempre adiós, y me quedo* y *Beckett y Godot*, ambas fruto de un trabajo en colaboración con la Escuela de teatro de la Universidad Católica de Chile. Este receptor no solo requiere de ciertos conocimientos previos para poder actualizar cabalmente las referencias textuales sino también debe tener cierto nivel económico, puesto que ambas fueron estrenadas en las salas de la universidad, que están entre las más costosas de la cartelera nacional, lo que generó algunos cuestionamientos sobre el compromiso social del autor, pero también le valió el reconocimiento del medio teatral, puesto que la última de estas obras le valió el premio Altazor a las artes nacionales. Como ya se mencionó, este segundo ciclo se caracteriza por una mayor carga metateatral que en ocasiones se traduce en una interpelación más directa al público, y por una escritura más consciente de su participación de una tradición literaria. *El exilio de la mujer desnuda* presenta en sus dos planos de representación cómo en la obra de Radrigán coexisten tanto el cuestionamiento de la

sociedad contemporánea – elemento que se mantiene de la etapa anterior – con la reflexión sobre el sentido del arte, un elemento que no se encontraba antes y que caracteriza este nuevo ciclo. Esta preocupación no solo renueva los temas e inquietudes del autor, sino que evidencia que el compromiso social debe ser honesto y no disfrazarse de poblacional para difundir su mensaje sino insistir en sus preocupaciones y expandir sus cuestionamientos aunque eso implique trabajar desde su soledad y hacer visibles las propias contradicciones y sentimientos de culpa. A pesar de que las obras contemporáneas revelan desesperanza en sus personajes, la tenacidad e intransigencia de Juan Radrigán en su escritura nos obliga a enfrentar la violencia cotidiana pero nos permite vislumbrar que quizás los caminos de la dignidad pueden encontrarse en la belleza, aunque siempre termine por dejarnos devastados.

NOTA

1 Agrupación de partidos de centro e izquierda que logró poner fin al régimen de Augusto Pinochet en 1990 tras diecisiete años de dictadura.

OBRAS CITADAS

Albornoz Farías, Adolfo. “Veinticinco afanosos años entre textos y escenas.” Radrigán, *Crónicas del amor furioso*, pp. 7-15.

Badiou, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Londres / New York: Verso, 2001.

Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. “Los niveles de marginalidad en Radrigán.” *Hechos consumados*, pp. 5-23.

Lévinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós, 1993.

Radrigán, Juan. Entrevista. “Entrevista en un acto” Por Ernesto Saúl. Cauce. Santiago: Soc. Ed. La República, 1983-1989 (Santiago: Tecnoprint) 7 v., n° 105, (27 abr. 1987). pp. 28-29. www.memoriachilena.cl.

———. Entrevista. “Arriba el telón.” Hoy. Santiago: Araucaria, 1977-1998 (Santiago: Gabriela Mistral) 21 v., n° 587, (17 oct. 1988), p. 35. www.memoriachilena.cl.

———. Entrevista. “Antes de escribir no existía.” Por Silvia Peña Pinilla. El Mercurio. Santiago: Talleres El Mercurio, 1900-. v., (19 sep. 1995), pp. 10-11 (suplemento). www.memoriachilena.cl.

———. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. Prólogo de María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña. Santiago: LOM, 1998.

———. *Crónicas del amor furioso*. Santiago: Frontera Sur, 2004.