

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

FRAGMENTACIÓN Y MARGINALIDAD DEL SUJETO FEMENINO EN CINCO OBRAS

DE JUAN RADRIGÁN

A THESIS

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

MASTER OF ARTS

By

ISIDORA GACITÚA DÍAZ

Norman, Oklahoma

2023

FRAGMENTACIÓN Y MARGINALIDAD DEL SUJETO FEMENINO EN CINCO OBRAS
DE JUAN RADRIGÁN

A THESIS APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF
MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND LINGUISTICS

BY

Dr. Marcelo Rioseco, Chair

Dr. Grady Wray

Dr. Juan Pablo Lacayo

Table of Contents

Capítulo I: Chile durante el gobierno de Allende y la dictadura de Pinochet (1970-1989)	1
a. La catástrofe de la crisis política y económica en Chile	5
b. Nacimiento del nuevo modelo económico que regirá la nación	15
c. Quiebre social, marginalización y conflicto	19
d. El teatro de Juan Radrigán frente a la dictadura de Pinochet	23
Capítulo II: Representación del sujeto marginal en el teatro de Juan Radrigán	26
a. Marginalidad y periferia en el Chile de la dictadura	30
b. Formas representacionales del sujeto marginal en la dramaturgia de Juan Radrigán.....	34
c. <i>Cuestión de ubicación</i> (1980)	36
d. <i>Testimonios de las muertes de Sabina</i> (1979)	46
a) Las muertes de Sabina	52
b) El parte	54
Capítulo III: El lenguaje como reflejo fragmentado de la identidad del sujeto marginal	59
a. Chilenismos, indigenismos y humor	61
b. La marginalidad como objeto de arte	67
c. Lenguaje marginal: retazos y deformaciones de la lengua	70
d. <i>Informe para indiferentes</i> : imposible comunicarse	75
Capítulo IV: El dramaturgo como el letrado solidario representación del sujeto femenino marginal	86
I. Aspectos feministas del teatro de Radrigán	92
a. Sujeto femenino como personaje del teatro de Radrigán	98

Conclusiones finales del teatro de Juan Radrigán.....	120
Anexo 1	122
Anexo 2	123
Anexo 3	124
Anexo 4	124
Anexo 5	125
Anexo 6	126
Anexo 7	127-128
Anexo 8	128
Bibliografía	129

Resumen

El teatro de Juan Radrigán se presenta como una evidencia de la realidad chilena durante los años de la dictadura militar vivida en Chile bajo el control del General Augusto Pinochet durante 1973 y 1990. Dentro de las obras teatrales de Radrigán, especialmente las escritas durante dictadura, se aprecia la construcción de sujetos femeninos que escapan de la imagen típica del "ángel del hogar", mostrándose como seres complejos con identidades propias que se ven afectados por las situación que se vivió Chile durante el periodo de la dictadura militar.

Abstract

The theater of Juan Radrigán is presented as evidence of the Chilean reality during the years of the military dictatorship lived in Chile under the control of general Augusto Pinochet during 1973 and 1990. Within Radrigán's plays, especially those written during the dictatorship, the construction of female subjects that escape the typical image of the "ángel del hogar" is evident, showing themselves as complex beings with their own identities that are affected by the situation that Chile experienced during the period of the military dictatorship.

CAPÍTULO I: Chile durante el gobierno de Allende y la dictadura de Pinochet (1970-1989)

En el siguiente capítulo se elaborará el contexto histórico que afectó e influyó fuertemente el proceso creativo de los artistas chilenos, concentrándose específicamente en la figura de Juan Radrigán (1937 – 2016), dramaturgo chileno, autor de las obras teatrales que servirán como objeto de estudio y análisis. El argumento principal es que las obras escritas por Radrigán en el periodo entre 1979 y 1983 presentan una fuerte crítica social, cultural y política frente a lo que ocurría en Chile entre esos años. Estas obras ofrecen también una lectura del contexto social del país durante un proceso dictatorial llevado a cabo por el general Pinochet. Se plantea en este trabajo que los cambios políticos y económicos que se dieron durante el periodo jugaron un rol fundamental en la identidad de la sociedad chilena, la que se vio afectada por esos cambios, siendo la pérdida de identidad y la caracterización de la nueva identidad la que se destacará en las obras teatrales de Radrigán.

Para llegar a comprender la temática de las obras de Radrigán se deben conocer primero los hechos históricos que ocurrieron en Chile durante los años en las que fueron escritas y representadas. Además, se explicará cómo fue que tales hechos llegaron a tomar forma, es decir, los pasos que se fueron dando en el país para culminar en la dictadura pinochetista de la época.

Chile comenzó a sufrir una serie de cambios significativos en su historia como país a comienzos de 1970 para ser más precisos. Estos causaron un impacto en la sociedad y, por extensión, en las expresiones artísticas. Estas últimas cambiaron de forma evidente, adquiriendo rasgos peculiares que antes no se habían mostrado, como el posicionar figuras que antes eran secundarias o terciarias en el centro de la expresión artística. Según la teórica chilena Nelly Richard, una de las críticas que más ha indagado al respecto de los cambios en la escena cultural nacional

de estas décadas, esta peculiaridad “se debe a la especificidad de las circunstancias en las que (la forma de arte) ha debido producirse” (2). La situación en el país, la que se mencionará más adelante, es la que empuja a las artes a reproducirse de una forma diferente de cómo lo había estado haciendo hasta entonces. El arte en Chile se vio en la obligación de cambiar para ajustarse a la realidad que se estaba viviendo en el país.

Richard –como muchos otros teóricos– sostiene que este nuevo arte ha nacido en una zona de catástrofe en donde los parámetros sociales y culturales que se habían mantenido hasta la fecha se han vuelto obsoletos. La sociedad chilena se ha dividido y las instituciones que debían protegerla son utilizadas como métodos de opresión y disciplinamiento. Por lo que la representación de aquella sociedad no puede mantenerse como siempre, puesto que “solo la construcción de lo fragmentario –y sus elipsis de una totalidad desunificada– logran dar cuenta del estado de dislocación” (2) que se vivía en Chile en ese periodo. Tiene sentido que al referirse a una sociedad fragmentada sea ese mismo término el que se utilice para aludir a las experiencias de las personas, a las consecuencias de las acciones tomadas por las entidades gubernamentales, y las entidades regentes como lo fueron las fuerzas militares y Pinochet. Con una sociedad que ha cambiado a un evidentemente sistema autoritario que busca “impedir que surjan concepciones alternativas del mundo” (Brunner, 998), el arte se volvió una representación de todo aquello que el Estado autoritario y la sociedad regida por él no toleraba. Era una proclamación de diferencias y evidencia de aquella diversidad que se había intentado suprimir.

El arte se politizó debido a la gran represión política¹ que se experimentó en el país. Por evidenciar una conducta social y criticarla, tanto las expresiones artísticas como sus autores, fueron tachados como agentes de la oposición del Estado gubernamental. Nace así el concepto del arte, por lo menos una parte significativa, como una contraposición y crítica feroz al gobierno autoritario de Pinochet. Ver al arte como parte de una representación política, o crítica a ella “es poner en el centro del foco las disidencias, el rasgo oposicional del arte frente a los discursos –la ideología, la moral, la estética– establecidos” (Richard, 26). El arte es política, o debe serlo para poder tener cabida en el periodo de catástrofe que vive Chile entre 1973 y 1990.

Como ya se ha mencionado, las dictaduras militares y golpes de estado se dan con frecuencia a lo largo de Latinoamérica, ocurriendo en más de una oportunidad en un mismo país. Así lo explica Robert Dix: “Of the 28 coups occurring during that time span (1967 – 1991), eight, or 28.6 percent, occurred in just one country, Bolivia” (441). Sin embargo, a finales de los '80 la mayoría de los regímenes militares habían cedido el poder y los países volvieron a la democracia. Chile es el último país de Latinoamérica en salir de una dictadura militar, dándose esta por finalizada en 1990, y en restaurar la democracia.

Desde 1959, con el triunfo de la Revolución Cubana, se acentúan las diferencias entre las inclinaciones políticas, específicamente entre el comunismo y el nacionalismo. En especial porque Cuba “pasa a una estrategia de ‘exportación de la revolución’, a favor de la revolución continental inspirando nuevos movimientos revolucionarios” (Rivarola, 79). Figuras como Fidel Castro inspiran a muchos y aterran a otros por su forma de gobierno, mientras que otros como Che

¹ Las fuerzas armadas, compuestas por Carabineros, la Armada, la Aviación y el Ejército de Chile, se encargaron de restringir las libertades de los chilenos por medio de acciones represivas ya fuesen estas físicas o monetarias.

Guevara llaman la atención por su ideología. Lo mismo ocurre con figuras militares que toman el poder a lo largo de Latinoamérica. Figuras tales como Alfredo Strossner, quién funcionó como cabeza dictatorial desde 1954 hasta 1989 en Paraguay, siendo la dictadura más larga en Latinoamérica. Es Strossner quién “dio inicio a una de las dictaduras más represivas y sangrientas en América Latina” (teleSUR - JCM - NG). Con personalidades tan opuestas es que se genera un temor desde un partido político al otro, incluso por parte de sus simpatizantes. Lo peor, para cada partido, sería terminar como Cuba, en el caso de los nacionalistas, o Paraguay, en el de los socialistas. Esta puede ser la razón por la que los procesos dictatoriales parecieran darse uno tras otro desde 1964. Dix presenta claramente, como se puede ver en la Tabla 1, los procesos de entrada y salida de dictaduras militares a lo largo de América Latina.

Tabla 1

Country	Last Military Rule Inaugurated	Duration of Last Military Rule (Yrs)	Date of Military Disengagement	Years Since Last Disengagement (1991)
Argentina	April 1976	8	Dec. 1983	8
Bolivia	July 1980	2	Sept. 1982	9
Brazil	April 1964	21	Mar. 1985	7
Chile	Sept. 1973	16	Mar. 1990	2
Colombia	June 1953	5	Aug. 1958	33
Costa Rica	Jan. 1917	3	Aug. 1919	72
Cuba	Mar. 1952	7	Dec. 1958	33
Dominican Rep.	April 1965	0	Sept. 1965	26
Ecuador	Feb. 1972	7	Aug. 1979	12
El Salvador	Dec. 1931	48	Oct. 1979	12
Guatemala	July 1970	16	Jan. 1986	6
Haiti	Sept. 1991	0	-	0
Honduras	Dec. 1972	9	Jan. 1982	10
Mexico	Feb. 1913	1	July 1914	77
Nicaragua	June 1936	43	July 1979	22
Panama	Oct. 1968	21	Dec. 1989	2
Paraguay	May 1954	35	May 1989	3
Peru	Oct. 1968	12	July 1980	11
Uruguay	June 1973	12	Mar. 1985	6
Venezuela	Nov. 1958	10	Jan. 1959	33

Como se puede ver, Latinoamérica entra en un proceso de dictaduras, demostrando que el clima que se vivía en este sector del continente era caótico y similar para cada país que lo conformaba.

Es posible decir, frente a lo que se ha presentado anteriormente, que desde 1959 hasta 1990 se sufren cambios específicos que conectan a los países que conforman a América Latina. Serán estos mismos procesos los que afectarán a las sociedades latinoamericanas y esto será la base para el teatro de Juan Radrigán.

a. La catástrofe de la crisis política y económica en Chile

Al ser Chile el foco de este estudio de esta tesis es importante analizar los pasos que se dieron para que sufriera un levantamiento militar y a permanecer en dictadura por más de una década y media. El camino que siguió el país para entrar en una fase dictatorial es bastante claro y específico, y es este proceso el que dará contexto a las obras teatrales que se verán más adelante.

En su cuarto intento por alcanzar la presidencia, Chile recibe en 1970 a Salvador Allende como el vigesimoséptimo presidente de la República. Su presencia marca un antes y un después en la historia del país y el continente americano debido a que “por primera vez en la historia del mundo occidental, un candidato marxista llegaba a la presidencia de la República a través de las urnas” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, “Salvador Allende Gossens”, 3). Con la presencia de Allende a la presidencia se marca la llegada de un gobierno marxista en Occidente, dichos gobiernos se encontraban mayoritariamente en Oriente en países como China y Rusia; mientras que Occidente se mantenían principalmente bajo mandatos con evidentes sistemas económicos capitalistas. Cuba fue el primer país que salió del alineamiento del continente, pero al darse por medio de una revolución, su legitimidad siempre fue cuestionada, principalmente por Estados Unidos. El hecho de que la población chilena votara por un candidato socialista y le entregara la presidencia del país, significaba que se aceptaban y apoyaban las ideas políticas de

dicho candidato, al menos por la mayoría de los votantes². Aquello fue un remesón para América, pues significaba que aquellas ideas que se observaban con cierta desconfianza tenían cabida en el continente. Esta posibilidad llegó con la presidencia de Allende y dio paso a una república socialista. En las “Jornadas Del Presidente de La República” de la *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*, el gobierno de Allende inició en el país el proceso de cambios sociales, como su proyecto de alfabetización, económicos y políticos más ambiciosos en la historia de Chile. La importancia del gobierno de Allende se debía, pero no se limitaba, a que había sido el primer mandatario socialista en el mundo en ser elegido democráticamente, sino que intentó instaurar el socialismo en Chile por medio de la vía pacífica.

Médico cirujano de profesión, Allende se interesó por la política debido a que “mientras estudiaba medicina, se vio enfrentado directamente con la espantosa situación de la salud para los pobres” (Collier y Sater, 284). Desde esta experiencia nacería su ideal de lograr una igualdad de clases, otorgando mismas oportunidades para todas las personas. Esto significaría enriquecer, en el sentido de darle más dinero por medio de oportunidades de servicio público, a la clase popular para que se asemejara más a las clases acomodadas. Estas oportunidades se entienden como empleos públicos, adicionalmente a esto, el gobierno de Allende “aumentó en gasto social considerablemente y realizó decididos esfuerzos por redistribuir las riquezas entre los peor pagados y los pobres” (284). Sus acciones eran bien intencionadas, pero no seguían un buen plan de acción, en especial al pensar que Allende y parte de la Unidad Popular –“coalición política y

² En la elección de 1970, se presentaron como candidatos: Salvador Allende Gossens representado a la Unidad Popular, Jorge Alessandri Rodríguez como independiente apoyado por la derecha, y Radomiro Tomic Romero representado a la Democracia Cristiana. Allende llegó a la presidencia con 1.070.334 votos, lo que se comprendía el 36,2% de los votos totales. Alessandri obtuvo 1.031.159 votos, 34,9% de los votos totales. Y Tomic obtuvo 821.801 votos, 27,8%. Los votos totales fueron 2.512.147, lo que equivalía a un 34,74% de la población total del país.

electoral chilena de partidos, movimientos y agrupaciones sociales de centro e izquierda” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, “Partidos, movimientos y coaliciones”, 7), la que integraba al Partido Socialista, el Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario, la Acción Popular Independiente, el Partido Social Demócrata, la Izquierda Cristiana, y el Partido Izquierda Radical –“creían sinceramente que el socialismo podía construirse sobre las sólidas bases de la tradición democrática chilena, sin embargo, muchos de sus seguidores querían pasar por encima de esa tradición” (Collier y Sater, 285). Esa fracción de la Unidad Popular buscaba abandonar por completo las prácticas capitalistas mantenidas en Chile, eliminarlas por completo, y ejercer un socialismo independiente que se construyera sin las bases ya existentes que habían sido obras del Estado capitalista. Esto da a entender que los problemas del gobierno de Allende, si bien se daban con la disconformidad de las clases más acomodadas, también partían por dentro de su mismo grupo. Es decir, no existía una clara dirección por parte de la Unidad Popular con respecto a los pasos a seguir sobre los elementos capitalistas creados anteriormente y mantenidos por los gobiernos pasados.

Dejando aquellos conflictos de lado, Allende, dentro de sus tres años de gobierno, buscó llevar a cabo una transformación económica basada en un proyecto socialista. Esto se entiende como la nacionalización del cobre, implementación de la Reforma agraria, y la nacionalización de las industrias; lo que llevó al país a tensiones políticas, económicas y sociales. En especial cuando “la Moneda anunció que expropiaría –contrariamente a lo que estipulaba la Ley de reforma

agraria³– los predios que tuvieran una superficie de entre cuarenta y ochenta hectáreas” (Collier y Sater, 302) lo que afectó, por supuesto, a las clases más acomodada de Chile.

Las tensiones alcanzan un punto de quiebre luego de continuas amenazas por parte de ambos partidos políticos, los de “derecha” que se inclinaban fuertemente hacia el capitalismo, y los de ‘izquierda’ que se apoyaban en el socialismo. En las calles “proliferaban los eslóganes. Los de la izquierda amenazaban a todos los “momios”⁴ con el pelotón de fusilamiento. Los de derecha le exigían quejumbrosamente a las fuerzas armadas que intervinieran” (302). La violencia que se vivía de manera verbal comenzó a tomar forma y se pedía, por ambos lados, que llegara a un conflicto físico.

A mediados del gobierno de Allende la tolerancia había abandonado a la población y todos aquellos que pensaban diferente se convertían en enemigos sin importar la relación que se hubiese tenido anteriormente. “Las familias estaban divididas; antiguas amistades habían llegado a un punto de ruptura; todo el mundo perdía la cabeza. Hubo un momento en que muchas de las virtudes chilenas tradicionales, especialmente la virtud de la convivencia, esa capacidad para respetar puntos de vista diferentes, parecían (estar) totalmente en retroceso” (304). El conflicto latente amenazaba con destruir y separar a la sociedad chilena de forma definitiva.

Ya para 1973, luego de tres años en el gobierno de Allende, el país había alcanzado un nivel de precariedad económica preocupante. Gran parte de las problemáticas económicas sufridas

³ La reforma agraria fue un proceso que buscaba redistribuir a gran escala el ingreso, las oportunidades y otros beneficios que derivaban de la agricultura. Buscaba beneficiar al campesino, tuviese terrenos o no, y a la sociedad por igual.

⁴ “momios” es un neologismo chileno peyorativo que hacía referencia a los participantes de los partidos de derecha. Este término comparaba a los partidarios de derecha como momias, de allí la raíz del neologismo *momio*.

en el país se debieron a la constante intervención estadounidense⁵ que buscaba la caída del gobierno socialista de Allende. El gobierno tomó medidas que afectaron a una inflación que ya era alta, haciéndola aumentar en vez de disminuir. La crisis económica afectaba a toda la población y parecía no dar respiro. Sin embargo, el gobierno estaba empeñado en salvar su sistema económico, por lo que se tomaron medidas que llevarían al país a un desastre mayor. Con la promesa de Allende de “proteger al consumidor de la inflación ‘reajustando’ los salarios” (295) se implementó un aumento de sueldo que intensificó aún más la ya creciente inflación. Esto provocó que el malestar y la molestia frente a las conductas del Estado se reforzaran, acusando “al gobierno de quebrantar la ley a todo nivel” (305), en especial por parte de las clases más acomodadas del país. Si bien el malestar se podía ver reflejado en los sectores más pudiente del país, las consecuencias de las decisiones económicas del gobierno afectaron a toda la población.

Frente a las políticas impuestas por el Estado es que las Fuerzas Armadas de Chile deciden participar de un Golpe de estado que se mantendría por dieciséis años. Desde los planteamientos que propone el sociólogo José Joaquín Brunner se puede comprender que lo que buscaba el Golpe era lograr la conformación de un Estado autoritario que pudiera “hacer posible un profundo cambio en el modo de producción y reproducción de la obediencia” (559). La sociedad debía obedecer las normas que le fueran impuestas, no por el bien social, sino que por un supuesto bien nacional superior. Es entonces que se presenta una diferencia entre la sociedad chilena y Chile. La primera

⁵ Richard Nixon y Henry Kissinger trabajaron activamente para evitar la elección de Allende a toda costa. Los documentos liberados por la CIA entre 1999 y 2000 así lo demuestran, ya que el ataque hacia el gobierno de izquierda se dio antes, durante y después de su elección. Kissinger dijo públicamente en junio de 1970, antes del triunfo de Allende en las elecciones: “No veo por qué tenemos que permanecer como espectadores y permitir que un país se vuelva comunista debido a la irresponsabilidad de su propio pueblo” (“El Polémico Legado de Henry Kissinger que sigue causando controversia en EE.UU.” *BBC News Mundo*). En otras palabras, existía la libertad para escoger al gobernante, pero no la libertad para conservarlo.

no era necesaria en su totalidad para conformar al país. Además, una sustancial parte de esa misma sociedad había sido la responsable de “contaminar” a la nación, pues son ellos los que pusieron en el mandato a un gobierno socialista. El marxismo es visto en ese entonces por los empresarios de la élite chilena como una plaga que estuvo cerca de llevar al país a una aniquilación total bajo los mandatos del mismo gobierno que había prometido proteger y defender la patria. Se relaciona el mal manejo económico del gobierno de Allende con las ideas socialistas, por esto es que se rechaza cualquier pensamiento comunista o que posea inclinaciones de este tipo. Es por esto que solo se buscaría mantener y beneficiar a aquella parte de la sociedad que se alineara con las nuevas visiones de gobierno. Este nuevo orden pretendía prevenir futuros conflictos políticos, en parte porque las posturas políticas ya no eran admisibles, y se presentó por medio de “la coerción, manifestada en términos de coacciones físicas y de la distribución de premios y castigos” (560). Estos actos de represión eran implementados por organizaciones como la DINA –la Dirección de Inteligencia Nacional–, creada por Pinochet. A esta organización se le adjudican “la mayoría de los horribles incidentes de tortura documentados por la Iglesia Católica” (Collier y Sater, 308), entendiendo entonces que los supuestos castigos en realidad eran tortura que pareció darse por el placer morboso de quienes formaban parte de estas organizaciones. Esto último es comprobable gracias a los “conocidos centros de tortura (los que) incluían la Villa Grimaldi, una mansión en La Reina –barrio en los márgenes orientales de Santiago– que el retorcido humor de la DINA bautizó como ‘el palacio de la risa’” (309), también conocido como “Cuartel Terranova”, dando cuenta de la naturaleza de los agentes que conformaban la DINA⁶. Por organizaciones como esta es que se le enseñó a la sociedad chilena, por parte del régimen militar, a temerle a las fuerzas que conforman

⁶ La DINA fue conocida por sus infiltraciones políticas y violaciones a los derechos humanos que incluían, pero no se limitaban, a asesinatos, secuestros, violaciones y tortura. Ver <https://www.derechoschile.com/listado-de-agentes-de-la-dina-recopilado-por-leon-gomez-araneda/> para el listado de los agentes de la DINA.

el nuevo “Estado” y a repudiar, rechazar y alienar todo aquello que se le opusiera. En otras palabras, las fuerzas militares convirtieron a la población chilena en una sociedad disciplinada, queriendo decir con esto que se les enseñó a obedecer los mandatos del régimen militar sin cuestionarlos, porque el cuestionamiento implicaba un castigo (vale la pena recordar que el castigo podía ir del arresto a la tortura y posteriormente a la desaparición forzada). Esta sería la expresión más clara de una dominación autoritaria con relaciones de coerción. Aquí las fuerzas legales y morales habían perdido su valor, habían sido dejadas de lado u olvidadas, solo quedaba la absoluta dominación sobre la sociedad. Esto último es evidenciable por numerosos sucesos ocurridos en Chile, sin embargo, aquel que se destaca por verse como el caso extremo vivido en Chile fue “la relación entre torturado y el torturador” (561). El torturador, agentes militares, poseía dominio absoluto del torturado, podía prescindir de su vida si lo deseaba, podía mantenerlo en el centro de tortura por el tiempo que estimara pertinente sin tener que rendirle cuentas a nadie por la vida del torturado. Las torturas no eran un secreto a voces, era algo bien establecido en la sociedad chilena de 1974, por lo que el temor a una posible represalia, a evidenciar tan claramente el dominio de los militares sobre las vidas del resto de la población, provocaba la subyugación completa de esta. Para evitar ser torturados, detenidos, y/o alejados de sus seres queridos, las personas obedecían temerosamente los mandatos del ‘gobierno militar’. Puesto que la dominación de la sociedad disciplinaria “reorganiza los comportamientos humanos según imperativos de coacción que nada tienen que ver con pretensiones de validez normativa” (564). Es por esto que la misma sociedad actuaba bajo un fuerte instinto de supervivencia, ya que la razón y la lógica habían perdido por completo su valor.

Anteriormente se mencionó la presencia de Estados Unidos como parte de los problemas a los que se enfrentó el gobierno de la Unidad Popular, es por esta misma razón que se especulaba

abiertamente –antes de la confirmación de la CIA– sobre la intervención de fuerzas externas contra el gobierno de Allende. Richard Nixon fue enfático al declarar públicamente su descontento hacia una presidencia socialista. Impulsando a las fuerzas de inteligencia estadounidenses a que actuaran en contra del presidente. La pregunta que se hacen Collier y Sater es qué tanto de la intervención estadounidense realmente afectó al gobierno de Allende, especifican que “siempre queda la duda de si la CIA produjo una gran diferencia: a pesar de lo brutal que pueda ser esta afirmación, la verdadera ‘desestabilización’ de Chile fue obra de los chilenos. Tal como afirmó el primer presidente en democracia, Patricio Aylwin, dieciséis años después (cuando se entraba de vuelta en democracia), ‘a todos no cupo responsabilidad’” (Collier y Sater, 304). Las palabras de Aylwin aluden a los chilenos, pues ha sido Chile mismo el que permitió que las cosas tomaran el rumbo que tomaron, ello es innegable, de igual forma que la presencia de entidades extranjeras jugaron un papel dentro del horror que se vivió gracias al Golpe militar. Y es que la intervención de Estados Unidos se da debido a lo que ocurrió con Cuba en 1959, en especial con figuras como Castro⁷. Existía el temor de tener que lidiar con una “segunda Cuba”, por parte de Estados Unidos más que cualquier otro país. El proyecto socialista debía fracasar para mantener el balance entre las grandes potencias –Estados Unidos y China–, al menos en las mentes de los capitalistas. Es una realidad que se obtuvo ayuda externa para que el malestar social llegara a una violencia tan extrema. Sin embargo, tal como se ha expresado en la cita anterior, no se requirió de mucha ayuda para que la situación alcanzara el punto de quiebre. Había un descontento social por las medidas que el gobierno de Allende había tomado y eso es innegable.

⁷ Vale la pena recordar que durante la Guerra Fría, Cuba fue aliada de la Unión Soviética. En 1962 ocurrió el conflicto de los misiles soviéticos en Cuba que amenazaban explícitamente a Estados Unidos. Lo que explica la aversión de esta nación a tener, en la época, otro país con un gobierno socialista.

Después del Golpe militar, Chile pasa a estar bajo el mando de Augusto Pinochet, cabeza del ejército. Este nuevo ‘gobierno’ persiguió a los miembros y simpatizantes del partido socialista, lo que divide aún más al país, “los activistas de los partidos de la UP (Unidad Popular)⁸ fueron perseguidos sin tregua hasta su captura” (Collier y Sater, 308). En aquel estado autoritario y disciplinario será la tortura, ya antes mencionada, la que evitará que se generen más simpatizantes de los partidos socialistas, además de que actuará como un péndulo sobre las cabezas de los chilenos. Con esto se quiere decir que, para evitar sanciones por parte de los militares, la sociedad se volvió en contra de sí misma, es decir, no era la sociedad contra los militares, era la cada persona por su cuenta velando por su bienestar. Nadie quería enfrascarse en problemas con los militares, por lo que la indiferencia social se volvió algo latente en el país. Se da un quiebre del *lazo social*, el que vendría siendo “la unión entre los individuos y las diferentes formas que asume la identidad colectiva –“Estado”, “nación”, “pueblo”, etc.– en el seno de una sociedad determinada” (Álvaro, 1), ya que Chile había perdido por completo la identidad colectiva. Las entidades nacionales habían desaparecido y aquellas que las reemplazaron no asumían el rol de una identidad colectiva, tampoco deseaban hacerlo. Es claro que “la secularización de la vida social conlleva la disolución de los lazos sociales” (Blanco, 67), que fue el caso de lo que ocurrió en Chile. Es por ello que creció la creencia de que el involucrarse con otros miembros de la sociedad podía llevar a represalias como la tortura, por lo que era mejor abandonarlos en caso de que presentaran conductas que iban en contra de lo estipulado por el autodenominado Estado. Además, saber de conductas sospechosas y no reportarlas era peligroso para el individuo, por lo que la sociedad se volvió indiferente. Entre menos supieran las personas de los demás, mejor, más seguro; entre

⁸ Los partidos que explicaban conformaban la coalición de gobierno (Unión Popular) eran el Partido Comunista, el Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU), la Acción Popular Independiente (API) y el Partido Social Demócrata (PSD).

menos se relacionaran las personas con ‘los de izquierda’ menos probabilidades había de un castigo. Familias y amistades terminaron por miedo a las sanciones que podrían sufrir por parte de este Estado absolutamente autoritario. La población de Chile se convirtió así en una sociedad disciplinada y el Estado en un ente disciplinario.

Bajo un gobierno disciplinario, se acentuó la división social a un nivel familiar. Se controlaban y suprimían las creencias políticas de los individuos al eliminar y censurar los partidos políticos, se buscó erradicar por completo al partido de la Unidad Popular y sus militantes al acabar con sus vidas, demostrando así una dominación absolutamente autoritaria del espacio público. “El disciplinamiento de la sociedad interrumpe esos procesos de creación de una comunidad de vida sociocultural” (Brunner, 565), no se permitía tener una vida social o de comunidad. El disciplinamiento requería que cada individuo se aislara del resto de la sociedad para que no se generaran instancias de crítica hacia el gobierno y que aquellas ideas pudieran crecer y convertirse en algo más “peligroso” como la formación de nuevos partidos políticos que hubiesen podido oponerse al Estado. El juicio crítico que nace de la conversación y de escuchar posturas distintas era lo que el régimen militar debía impedir a toda costa para continuar en el poder, cosa que consiguieron con bastante éxito. La sociedad chilena se encontraba en un periodo de control absoluto y sin las libertades que cada nación libre posee. El temor a la promesa de las sanciones era algo latente, puesto que a “lo largo y ancho del país se abrían campos de concentración” (Collier y Sater, 308). La sociedad temía de sí misma, convirtiéndose en un exitoso modelo de disciplina.

Mientras se controlaba a la sociedad por medio de condicionamiento, surgían problemas económicos en la nación, ya que “los generales no sabían prácticamente nada de economía” (312), por lo que debieron pedir asistencia hacia áreas externas al ejército. Es entonces que se da paso a

los llamados *Chicago Boys*, “economistas chilenos ‘neoliberales’” (313) Fueron colocados en “cargos oficiales y un grupo importante entró a participar en la vida económica nacional: ODEPLAN, la oficina de planificación del Estado” (313) El control económico del país pasó a estar en manos privadas que buscaban experimentar con un nuevo sistema capitalista. Y esta nueva creación capitalista se hizo conocida como *neoliberalismo*.

b. Nacimiento del nuevo modelo económico que regirá la nación

Para continuar es necesario definir qué se entiende como neoliberalismo. En una primera aproximación se traduce como “la apertura a capitales extranjeros y la privatización de empresas estatales (las que) fueron implementadas laboriosamente hasta desterrar otras experiencias de desarrollo endógenas, como la sustitución de importaciones promovida por la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe)” (Olivares Mardones, 2). Es un modelo económico que busca reducir lo más posible la intervención estatal en la economía nacional, y tiene sus inicios en Chile con los ya mencionados *Chicago Boys*⁹. Bajo esta mirada es apropiado decir que dicho modelo representa un marco contra revolucionario, o por lo menos contra socialista. Es, sin lugar a dudas, el opuesto perfecto del modelo económico que buscaba lograr el gobierno de Allende. La privatización de las industrias y dejar al Estado lo más aislado posible de la economía del país resultó en una división de los poderes nacionales. Estaba el Estado, por una parte, con el manejo de las leyes, además del control absoluto de la sociedad; mientras que por el otro se encontraban los sectores privados que comenzaban a adueñarse y regir la economía del país. El Estado se

⁹ Fueron un grupo de economistas chilenos del Departamento de Economía de la Universidad de Chicago, por ello el nombre, que siguieron las ideas de Milton Friedman y Arnold Harberger. Dicho grupo creó las reformas económicas y sociales que llevaron a la creación de una política económica neoliberal durante el gobierno del general Pinochet, impulsando la privatización de las industrias y recibiendo a empresas privadas en el territorio nacional con una tasa de interés e impuestos baja, que fue lo que terminó por impulsar la economía del país.

desentendió de la pobreza social y dejó en manos ajenas el éxito del futuro económico de Chile. Así lo explica Brunner al decir que “el mercado aparece como el complemento ideal de una sociedad disciplinaria con un espacio público-administrado, donde el Estado solo se reserva funciones imprescindibles que el propio mercado no puede realizar” (Brunner, 569). El balance o el acuerdo que se dio entre lo económico y lo político refleja la posición en la que se encontraba Chile, puesto que “la privatización implica, asimismo, la imposibilidad del control público de los poderes” (563). El gobierno militar se desligó así de las entidades públicas y parecía ser que dejaba de funcionar como una sustancia del bien colectivo social para inclinarse al beneficio privado, “la política económica ha ido privatizando las actividades que anteriormente estuvieron en manos del Estado” (Brunner, 1010). Esto se refleja en su falta de intervención frente a los poderes otorgados a los sectores privados.

Bajo la situación de un país en medio de un régimen militar y con reformas económicas que daba paso a un nuevo sistema capitalista es que comienzan a darse los efectos culturales de dicho modelo económico. Chile no solo estaba bajo el mandato de un dictador, sino que su economía se encontraba en etapa de experimentación de un sistema capitalista neoliberal que, de tener éxito, sería utilizado en Estados Unidos. Este nuevo modelo que vuelve a Chile un experimento, otorgó “la posibilidad de condicionar los comportamientos individuales, sujetándolos a un ceñido sistema de estímulos y castigos que, ahora, toman la forma de beneficios y costos” (Brunner, 569) El neoliberalismo presentó consecuencias políticas, económicas y culturales. Las primeras dos han quedado suficientemente claras, sin embargo, la última requiere un poco más de explicación. Al entregarle todo el control económico a entidades privadas se comprende que aquellos con el capital (dinero/recursos) para formar parte del desarrollo de este nuevo modelo eran solo un porcentaje de la población. Los sectores más acomodados del país

serían los que estuvieran en control, por lo que la brecha entre clases –que ya era grande– se amplía aún más. La clase social más adinerada pasó a estar en control de la economía del país y, por consiguiente, de las clases trabajadoras. Ser parte de estas últimas produjo desagrado, rechazo y alienación. La sociedad en general deseaba formar parte de aquellas clases altas en control y con recursos.

Este cambio y el experimento mismo representaron una absoluta pérdida de la identidad nacional que asomaba su presencia desde el Golpe mismo, lo que afectó profundamente a la sociedad chilena. No solo Chile era un experimento de un modelo extranjero, también se había deformado por completo la figura de la sociedad y había crecido el resentimiento entre clases. Surge una separación física en la capital, donde sectores de Santiago pertenecían a la clase alta y otros a la baja y esa brecha es inquebrantable. La separación social era absoluta.

Cabe mencionar que antes de alcanzar las consecuencias del neoliberalismo¹⁰, sistema de libre mercado que limita la intervención del Estado en asuntos económicos, el modelo económico no tuvo éxito inmediato, pero una vez que se logró estabilizar la economía nacional las ganancias fueron evidentes. En Chile se instauró este sistema que en la “práctica (trataba de) un conjunto de medidas económicas que progresivamente se convertirían en un ‘modelo’ –privatizaciones, liberalización económica, desregulación, subsidiaridad del Estado, apertura a la competencia internacional, flexibilidad laboral, etc.– cuya instauración no fue, sin embargo, lineal” (Araujo, 2). En el afán que el nuevo “gobierno” presentaba por salir de una economía de intervencionismo estatal, que se arrastraba desde 1920, es que se entró en “una profunda recesión con una tasa de

¹⁰ En 1975 Friedman se reunió con Pinochet para hablar de la posibilidad de aplicar el sistema neoliberal con sus alumnos –los Chicago Boys– como parte del sistema de gobierno. Este sistema se propuso como una terapia de shock que en un inicio presentaría drásticos problemas, pero que lograría estabilizar la economía chilena con el tiempo. Ver Anexo 1.

desempleo que aumentó en casi el 20% y los salarios reales en una bajada de hasta 60% respecto de su monto en 1970” (Collier y Sater, 314) El modelo económico de los Chicago Boys fue en picada y “a pesar de la recesión, el programa neoliberal siguió adelante” (314), hasta que presentó un alza de la que parecía no poder bajar. Fue por la insistencia y fe en el modelo que se mantuvo en pie pese a los horribles resultados presentados en los primeros años.

Con esta situación tomando forma en el país es que la división y el temor crecieron en Chile. La única institución que se mantuvo, en cierta medida, a una distancia crítica fue la Iglesia Católica, la cual fue la única institución que conservó cierto nivel de independencia tras el Golpe de estado. Tras el Golpe, la Iglesia creó el *Comité de la Paz* y la *Vicaría de la solidaridad* con la esperanza de “prestar ayuda legal a las víctimas de la represión y llevar un archivo de las violaciones a los derechos humanos” (310). Tanto la institución como el comité creado, representaban una imagen que desafiaba al Estado y su autoridad en el Chile que se intentaba moldear. Puesto que “el tradicionalismo católico ha tenido en Chile sus momentos de gloria, y no puede desconocerse su influencia social, política y cultural” (Brunner, 1026). Es por ello que en “1975 se ordenó su cierre (del Comité de la Paz), pero el trabajo continuó en una nueva *Vicaría de la Solidaridad*, que dependía directamente del propio Cardenal” (Collier y Sater, 310). El desafío de la Iglesia Católica hacia el Estado era evidente, en especial por sus críticas, las que se realizaban abiertamente, frente a las medidas de gobierno que se estaban tomando. Pinochet no logró subyugar por completo a las entidades eclesiales, ya que “dada a la posición de la Iglesia en la vida chilena resultaba imposible efectuar ningún contraataque serio” (310). Si bien la Iglesia era una institución autoritaria, su postura tradicionalista era más fuerte. Dentro de aquella postura existían los elementos de “la afirmación del derecho de propiedad como base de la existencia de la sociedad, la visión del Estado como garante del bien común, la consagración del principio de

subsidiaridad como rector de la ordenación de la autonomía de los cuerpos intermedios, etc.” (Brunner, 1028). Por lo que la dictadura, y el Estado que se desarrolló en ella, falló al cumplir por lo menos uno de estos elementos. Además, como Iglesia, no podía permitirse estar por debajo del mandato de ningún gobierno, Roma y el Papa son los únicos por sobre la Iglesia. No importa el gobierno y la ideología que este siga, la Iglesia actúa como una entidad totalmente independiente y con su propia agenda.

c. Quiebre social, marginalización y conflicto

Entre el conflicto armado, la cambiante economía, y el enfrentamiento entre instituciones, parecía que la población chilena solamente recibía las consecuencias de todo lo que ocurría en el país. Las personas no pertenecientes a la élite se habían quedado sin voz ni voto en la dirección que el país tomaba, puesto que “en la sociedad disciplinaria el ciudadano no tiene cabida” (Brunner, 562). Es impensable que bajo el régimen militar las personas pudieran expresar libremente sus preocupaciones y pensamientos. Hay recordar que es el Estado el que poseía absoluto control de las personas, por lo que a no ser que fuera esta institución la que lo permitiera, las personas no podían expresarse. Y pese a la opresión general, los más afectados por estas decisiones fueron las clases más bajas, los marginales. Esto debido a que el Estado “le presta a la burguesía su facultad de hacer leyes; su capacidad de administración; su fuerza represiva y policial; su aparato internacional; sus medios culturales e ideológicos” (563). El “Estado” autoritario –la dictadura militar pinochetista– ya no representaba a un solo país con personas de diferentes clases, sino que se había aliado estrechamente con un sector en específico, y eran las necesidades de ese mismo sector las que prevalecían y se buscarían complacer. No solo eso, sino que también se “le declara permanentemente la guerra a una parte de la población” (563). La ruptura social alcanzó un punto en que se prefería omitir a la parte de la población que no se acoplaba con el nuevo orden social y

económico. La denominada clase marginal, como ya se ha mencionado con anterioridad, es apartada físicamente de ciertos sectores de la ciudad. Pues, como bien explica el sociólogo peruano, Aníbal Quijano: “la marginalidad multidimensional –económica, social, cultura y política– (que) sería una de las asincronías más notables de la modernización en América Latina (3) ahora incluyen también una marginalidad urbana, en la que se reúnen las dimensiones que conforman la multidimensional. Las periferias, que algunas se mantienen en la actualidad, son las zonas en las que se les había colocado. No solo, las clases marginadas, no podían participar de la economía nacional, sino que físicamente eran rechazados por sus compatriotas, los que ya no se consideraban como sus pares. Entonces no solo tenía validez el ser chileno. La sociedad era autoritaria y esta rechazaba a los marginados como parte activa de ella debido a que no cumplían con los estándares impuestos por la élite, como lo era tener un capital estable que permitiera ciertos “lujos”¹¹. En otras palabras, las clases marginales correspondían a un grupo obediente que disciplinariamente aprendió a seguir las ordenes impuestas por el Estado. Mas, su valor se estancó en esa subyugación que presentaba, puesto que no producían suficiente capital como para ayudar al país y su creciente sistema económico ni cumplían o poseían funciones que fueran atractivas para el estado y el nuevo orden social.

El estatuto mismo de marginalidad y exclusión propició la configuración de un capital cultural autónomo. Al estar totalmente apartada, la clase marginal comenzó a tener un desarrollo personal que no se acoplaba a lo que vivían las demás clases. “Se refuerza la fragmentación cultural de la sociedad, lo que lleva a que los estamentos estigmatizados aparezcan como los portadores de un ‘fragmento cultural’ negativo, generalmente amenazante y por lo mismo no integrable”

¹¹ Como la compra de artículos que no sean de primera necesidad, por ejemplo: televisores último modelo, radios, tecnología en general, entre otros.

(Brunner, 575). La clase marginal era una parte indeseada del nuevo orden social, político, económico y cultural. Por lo que sus padecimientos y vivencias eran específicas para las personas que la conforman y estas no podían aspirar a salir de esa marginalidad de forma exitosa. Había una razón por la que se encontraban en las periferias y no en otros sectores. Como bien cita Brunner en *La cultura política del autoritarismo* con respecto a los dichos del Ministro de Educación, Alfredo Prieto Bafalluy, en 1980 al diario *El Mercurio*: “Si quiere educación en Las Condes, véngase a Las Condes y pague sus impuestos en Las Condes” (572). Una persona clasificada como ‘marginal’ no podía darse el lujo de llegar a vivir en una comuna rica como Las Condes. Ello significaba que las bases para la educación de sus hijos no serían buenas, tampoco se compararían con la que recibirían en las mejores comunas, incluso en las comunas consideradas como de clase media. Se creó un “sistema educacional diseñado fundamentalmente para reproducir las diferencias culturales de origen social” (572). La división que se buscaba lograr era absoluta, en donde lo único que se podía tener en común era la nacionalidad, y ello significaba poco en términos de oportunidades dentro del mismo Chile.

Es dentro de esta división social que se estableció el discurso marginal, lo que se entenderá en las obras de Radrigán como un reflejo de la marginalidad de los personajes dentro de la sociedad chilena de esa época. El discurso se vuelve la representación de una diferencia cultural más marcada y distinguible entre clases sociales. Este vocablo que Radrigán decide utilizar en sus obras adecuadamente representa un discurso real, es el tipo de dicción utilizada por las clases marginales en el Chile del periodo. Se clasifica como un vocablo popular e “impropio” dentro de una sociedad que intenta separarse y diferenciarse entre clases. Este nuevo orden dado al poder político, si es que es posible llamar al control militar como político, desintegra “los modelos de significación configurados por el lenguaje que nombra esas experiencias; lenguaje ahora destituido en su

facultad de designar o simbolizar una realidad por lo mismo en crisis de inteligibilidad” (Richard, 2). Tanto la realidad del país como la esencia cultural del mismo cayeron en un estado de desunión en donde el lenguaje terminó por convertirse en símbolo de categorización de identidad social y separación de la identidad nacional. El lenguaje ya no formaba parte del proceso creativo, sino que se vuelve un método de división y discriminación.

Dentro de una sociedad físicamente dividida entre clases sociales, el lenguaje marginal servía como guía para distinguir, separar y dividir a las clases socioculturalmente, además de enunciar la marginalidad del individuo. Las formas de arte debían buscar una manera de interpretar este nuevo orden social y las experiencias que la sociedad iba acumulando, es por esto que “es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado” (Richard, 2) en las expresiones artísticas. Ya no era un solo vocablo el que definía a la sociedad, por lo que este no podía representarla tampoco. Es el discurso marginal lo que pasa a ser la “construcción de lo fragmentario (que) logra dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que esos fragmentos retratan” (2), pues el sujeto representado por ese discurso es quién se vuelve el centro de la representación artística.

Paradójicamente es la cultura autoritaria y el disciplinamiento de la sociedad lo que abrió paso al reconocimiento del vocablo marginal. En un principio el vocablo sirve para identificar a quien no debería formar parte de la sociedad, sin embargo, Radrigán lo utilizará para remarcar el abandono social y la deshumanización de los individuos en una sociedad individualista neoliberal. Hay que recordar que la finalidad tras la separación física de las clases es apartar absoluta y culturalmente a las clases más bajas. Sin embargo, esto provocó el resultado contrario; se recibió, distinguió y reconoció el vocablo utilizado por estas clases que se buscaba hacer desaparecer. En el periodo era una distinción discriminatoria, hoy en día gran parte del vocabulario utilizado por

las clases populares es de uso y entendimiento general, especialmente al hablar entre pares y cercanos. Sin embargo, en dictadura la idea de utilizar un discurso marginal era corrosiva, al igual que pertenecer a una de estas clases periféricas, por lo que muchos miembros de las clases bajas intentaban escapar de aquel estigma al imitar a las demás clases. El mercado, la economía, volvía a marcar su presencia en la vida de las personas, puesto que su poder adquisitivo, al igual que el discurso marginal, era un referente de a qué clase se pertenecía. Se creó entonces una “comunicación que se establece a través de los objetos consumidos” (Brunner, 1019). Entre más valor comercial tenía un producto, más valor adquisitivo poseía la persona que era capaz de obtenerlo. El consumo decía más de las personas que de los objetos deseados, “de sus expectativas y resignación, de su capacidad económica y su posición social, de su movilidad e inercia, de sus relaciones y sus grupos de referencia, de su adscripción a pautas culturales o su manera idiosincrática de manipularlas” (1019). El bien monetario reflejaba más que solo el éxito económico en las personas, hablaba de su lugar en la sociedad. Específicamente era el espejo que mostraba si era rechazado por la sociedad o si se era quién domina las conductas sociales y establecía los parámetros que la conforman. Por lo que se creó una marginación dentro de las mismas clases marginales, todo por saberse mejor o superior al otro. Existía una necesidad por escapar del abandono social que trajo consigo su condición de marginales.

d. El teatro de Juan Radrigán frente a la dictadura de Pinochet

Este fue el contexto en que Juan Radrigán escribió y presentó sus obras de teatro, representando a la parte de una sociedad brutalmente excluida y que el resto de esta misma buscaba olvidar. El centro de su teatro de esta época es el marginado y su vida. Por lo que Radrigán buscó capturar la esencia misma de esta clase en sus personajes al hacerlos utilizar el discurso marginal que tanto los caracterizaba y excluía de la sociedad y cultura de la que solían formar parte. Este

teatro muestra un diálogo sobre política, economía, sociedad y cultura, exponiendo por completo al Chile que había sido creado por un gobierno autoritario y disciplinar. Además de evidenciar por medio de sus personajes el problema de la identidad humana que parecía perdida debido a la pérdida de la identidad chilena, particularmente para este grupo.

Con esto en mente es que se entenderá que al hablar de sujeto se estará refiriendo al personaje que representa y dramatiza la identidad de la clase marginal dentro del periodo dictatorial vivido en Chile (1973-1988). Se referirá a dicho sujeto específicamente como *sujeto marginal*. Dicho concepto incluye todas las vivencias que se han mencionado anteriormente; cómo el sujeto marginal ha sido afectado tanto por el Estado militar como por sus medidas económicas y sus consecuencias socioculturales. Mientras que la subjetividad se establecerá en el periodo que se vivía en Chile durante la dictadura, además de aceptar las licencias dramáticas que debieron ser tomadas para captar la esencia de este sujeto marginal. Se enfocará mayormente en los conceptos de “conflicto, la resistencia, la negación y la aceptación, siempre vinculados a los discursos hegemónicos y a la experiencia de la desigualdad” (Szurmuk y Irwin, 261) y cómo se representan dentro de las obras seleccionadas. La comparación también será utilizada y destacada, se centrará más que nada en la percepción que demuestra poseer el sujeto marginal de sí mismo frente a otros. Además, se señalará aquellas diferencias que el sujeto marginal pareciera identificar y destacar.

Dentro del análisis que surgirá más adelante con respecto al sujeto marginal, se pondrá especial atención al sujeto femenino, figura que identifica a un sector específico de la población dentro del porcentaje de la sociedad tachado como marginal. Las figuras femeninas representadas en casi todas las obras de Radrigán que se utilizarán como objeto de estudio cumplen la función de conector de las historias y vivencias de los personajes. En ellas se destaca una complejidad destacable y difícilmente igualable. Por ello, estos personajes, merecen una mención primordial y

propia de sus funciones dentro de la historia de las obras teatrales. La concepción de estas figuras representa una imagen del corazón de la sociedad marginada, son el centro de la historia dramática por una razón y realzar.

El Chile de 1979 y 1983 del general Pinochet había pasado por grandes cambios y reajustes, terminando en una realidad que las obras de Radrigán intenta demostrar y evidenciar. Aquel teatro crítico busca más que solo estremecer a su espectador y lector, es una marca en la historia de cómo se hacía teatro en esos años y a lo que los chilenos debían hacer frente como sociedad. Es un llamado de atención ante la subyugación de la clase media y baja frente al estado disciplinario que pareciera haber deshecho por completo sus estándares y creencias. Además de ser una acusación para la clase alta, mostrando que aquel desinterés o falta de atención frente a las clases marginadas no las hace desaparecer. Por último, es un reclamo al Estado, un desafío a sus conductas pasadas que han culminado en la obtención de un Chile absolutamente dividido y desarmado de su moralidad. Este teatro será el foco y las bases de los parámetros de análisis de las obras. Dichos temas se verán en el próximo capítulo.

Capítulo II: Representación del sujeto marginal en el teatro de Juan Radrigán

Dentro del teatro de Juan Radrigán la figura predominante, el protagonista por excelencia en sus obras teatrales, es el sujeto marginal. Anterior a la década de los '60 el sujeto marginal era representado como un personaje que se movía en los márgenes de la obra como un personaje secundario y no en el centro de esta, es decir, no era el protagonista. El protagonismo adquirido posteriormente por este tipo de personaje no solo ocurre en el teatro de Radrigán, es algo que se da en Latinoamérica en general¹². Sin embargo, el interés por este tipo de personaje es recurrente en gran parte de la literatura latinoamericana décadas anteriores al teatro de Radrigán y “no es de extrañar que en diversas áreas de la expresividad artística e intelectual que buscan describir o interpretar la realidad social, aparezca en forma recurrente un personaje: el marginado” (Hurtado y Piña, 5). Si bien no era el centro de las obras teatrales, su rol era significativo para la trama. El sujeto marginal comienza a ser el enfoque de obras y estudios desde los años '60 en donde. Según Hurtado y Piña, “se define marginalidad fundamentalmente en términos económicos: carencia de los beneficios sociales y de los bienes materiales de que dispone la sociedad moderna” (7). Este personaje comienza a mutar, en cuanto a su complejidad se refiere, con el paso del tiempo y con las vivencias que van aconteciendo en los países latinoamericanos como lo fueron los golpes de Estado, dictaduras militares, además de la llegada de la modernidad a América Latina. José Joaquín Brunner habla de esta modernidad como un internacionalismo, lo que significa que las experiencias de las personas que conforman una nación ya no dependen solamente de esa nación, sino que pasan a formar parte de un conjunto de modelos que se han formado en el extranjero y

¹² Augusto Boal (1931 – 2009), dramaturgo brasileño que llevó a cabo el así llamado “Teatro del oprimido” que es una tendencia teatral que presenta a las clases oprimidas y se presenta para los oprimidos con el fin de crear una lucha frente a la estructura social opresora. Plínio Marcos (1935 – 1999), dramaturgo brasileño que presenta a sus personajes en la misma condición que los de Radrigán, marginados que no lograron modernizarse con el resto de la sociedad.

que buscan instaurarse en otros países. Estas experiencias nuevas son las que dan forma al sujeto marginal tanto dentro de la literatura como en la realidad. Hurtado y Piña especifican la presencia dramática del sujeto marginal en sus inicios como un intento de “exponer cuál es la conformación del sistema de poder y cómo se insertan diferencialmente en él las clases sociales” (7). Es decir, las obras teatrales con el sujeto marginal como personaje central adoptan una postura pedagógica en la que predomina la desigualdad, más que nada económica, además de representar la disputa por el poder social y cómo este está establecido. Este teatro pretende lograr una toma de conciencia por parte del espectador, por ello el carácter pedagógico con dramaturgos como Isidora Aguirre, dramaturga chilena escritora de *La pérgola de las flores*¹³. Mientras que durante el mismo periodo, entendido entre 1960 y 1963, Jorge Díaz, dramaturgo chileno, autor de *El cepillo de dientes*¹⁴, y Egon Wolff, dramaturgo chileno escritor de *Los invasores*¹⁵, presentan al burgués como la pieza clave para comprender el conflicto social. Hurtado y Piña aclaran que Díaz propone a la clase dominante como “sumida en un caos existencial estéril que reproduce el sinsentido del orden social que su acción genera” (8). Estos tres dramaturgos chilenos representan momentos del eterno conflicto social entre clases tomando a la clase burguesa como protagonista y también como la gran afectada por los acontecimientos de la historia. Esta burguesía se encuentra más preocupada por mantener las apariencias y su estado de superioridad frente a las clases más bajas, por lo que no se permiten el disfrute de la vida. La abundancia de estos personajes es la que los condena a

¹³ *La pérgola de las flores* (1960) trata sobre una discusión entre los concejales de Santiago que intentan eliminar La Pérgola debido a su posición céntrica en la ciudad, para poder urbanizar la zona, y los floristas que trabajan en dicha pérgola y desean conservarla. Carmela, la protagonista, es una joven campesina que llega a Santiago en medio de este problema y es quién consigue traer paz al conflicto entre las floristas y los concejales.

¹⁴ *El cepillo de dientes* (1961) es la representación de un matrimonio burgués que busca experimentar la plenitud existencial en sus vidas para escapar de la rutina sin tener que recurrir a la realidad realizando una serie de juegos de rol que van escalando en su importancia y significado mientras avanza la obra.

¹⁵ *Los invasores* trata de una familia perteneciente a la burguesía que se enfrenta a la invasión de personajes de la clase baja dentro de su immaculado y ostentoso hogar.

estancarse en sí mismos y no poder salir de su estado de superioridad, lo que no les permite moverse libremente o tomar decisiones propias que no estén en línea con lo que se espera de su clase. Mientras que los marginados, dentro de las obras de estos dramaturgos, “aparecen como figuras cuya función es simbolizar la injusticia del orden social en su propia existencia trunca y apegada a lo materialmente básico, pero proyectados en sus ansias de plenitud, desarrollo humano y conciencia solidaria” (8). Simplificando, se demuestra una diferencia entre clases sociales: la burguesía sufre porque tiene en demasía y no se permite libertades que los marginados poseen, mientras que los marginados sufren de problemas de identidad, ya que no son vistos ni tratados como humanos. Los marginados son vistos como seres que están por sobre los animales, pero por debajo de las clases sociales menos acomodadas. Estas diferencias no son lo único que produce un choque social, pues estas clases se muestran en constante conflicto por el orden social que se ha establecido. No es solo la falta de dinero o el tener más que otro, sino que un lado se ve como positivo y el otro como negativo. Lo burgués tiende a pensarse como superior intelectualmente, más profundo en pensamiento y sentimiento; mientras que los marginados son criaturas básicas con emociones y pensamientos simples. Sin embargo, en el teatro de Radrigán es posible encontrar una mirada diferente, la que se explicará y profundizará más adelante.

La presencia del personaje marginal en el teatro latinoamericano posee gran significancia, por lo que vale la pena preguntarse: ¿qué entendemos por sujeto marginal? La definición más básica lo configura como el sujeto social que no logra “ser parte activa del sistema social establecido” (Hurtado y Piña, 5), por lo que parece lógico decir que el sujeto marginal es la parte de la población que no se adecúa a lo que se pide y espera de la sociedad por parte del régimen militar. La modernización estaba en marcha en Chile y todo aquel que no podía ser parte de ella era expulsado de la sociedad, solo aquellos que aportaban a la modernización del país, sus

habitantes y economía merecían pertenecer a ella. En este contexto sociedad se ve entendida como un conjunto de personas que viven y pertenecen a la misma nación, se relacionan entre sí y responden a las mismas organizaciones jurídicas o gubernamentales. Siendo la dictadura militar de Pinochet el “régimen gubernamental” que regía en Chile durante el periodo, la sociedad se vio obligada a responder a sus mandatos y acoplarse a sus estándares. Son estos últimos en los que los marginales “fallan”, es decir, no logran cumplir con las exigencias que se tenían para la sociedad, ya que no logran acoplarse a lo que se espera y por ello son marginados. Esta falta de sincronización desde el sector marginal con la sociedad es lo que provoca el tan marcado rechazo desde las otras partes de la sociedad hacia este grupo. Esta definición se claramente en el teatro de Radrigán, en otras palabras, el sujeto marginal representado en las obras de Radrigán puede ser entendido como todo aquel que vive fuera de las reglas establecidas para la sociedad por la dictadura del régimen militar de Pinochet, quien reordenó y dividió a la sociedad. A ello se le debe agregar que el sujeto marginal radrigano¹⁶ no solo es aquel que no logra calzar socialmente con los demás, sino que estos personajes se vuelven también el reflejo de la sociedad chilena en uno de sus peores momentos históricos, como lo fueron la dictadura militar y sus consecuencias político-sociales. Leann Chapleau especifica que “el 11 de septiembre de 1973 se dio inicio en Chile a la más cruel campaña de exterminio de una pandilla fascista de asesinos en uniforme [...] una campaña de exterminio contra todo lo que en aquel país abrigó los pensamientos democráticos y libertarios” (Chapleau, 53). Frente a esto es que los personajes radriganos son denuncia y crítica, tanto política como social. Los personajes que se encuentran en las obras de Radrigán no solamente hacen evidente el enfrentamiento al rechazo social, sino que también son quienes evidencian las conductas negativas de la misma sociedad. Es decir, estos personajes rechazados son quienes están

¹⁶ Este término se entenderá como algo que es perteneciente al teatro y la creación de Juan Radrigán.

en mayor contacto con la realidad social, reflejan sus fallas por medio de su sufrimiento y su vida cotidiana. Si bien la sociedad los rechaza es la misma sociedad la que afecta activamente sus vidas y su desarrollo dentro de las obras. Es la sociedad la que empuja a los personajes al final que reciben, ya que, en otras palabras, la dinámica social es el hilo conductor de la misma historia. Es decir, en una sociedad que demanda ciertas condiciones para ser admitido en ella, el sujeto marginal, quien busca formar parte de la sociedad, hará hasta lo imposible por ser admitido, aunque ello termine por costarle la vida.

a. Marginalidad y periferia en el Chile de la dictadura

La complejidad que caracteriza a los personajes de Radrigán da a entender que en el sentido que fue la dictadura en Chile –al menos para la sociedad chilena que no podía imaginar la posibilidad de una respuesta tan sanguinaria por parte de las Fuerzas Armadas frente a los problemas del gobierno del presidente Allende– los problemas que trajo consigo para el país incluían a todos sus integrantes. Con esto se quiere decir que fue toda la sociedad chilena la que sufrió de una pérdida de identidad abismante, puesto que la “tradicción chilena de la paz y la legalidad” (Chapleau, 52) se olvidan en cuanto ocurre el Golpe de Estado. La toma del poder por la fuerza, olvidando por completo a la democracia, genera una ruptura en el chileno en especial a la hora de defender o criticar posturas y partidos políticos. Los acontecimientos ocurridos durante 1973 y los años posteriores son justificados (o simplemente ignorados) por los grupos de derecha y sus simpatizantes, “a pesar de fotos, testigos, documentación y datos que comprueban las ejecuciones bajo la orden de Pinochet, muchos niegan o menosprecian lo que pasó, gracias a la censura y la propaganda implementadas por el régimen” (55). Mientras que los grupos de izquierda y sus simpatizantes continúan sufriendo por los maltratos que sufrieron en el Golpe de Estado.

Chapleau habla específicamente del caso de la Caravana de la muerte¹⁷ en la que “muchos chilenos confiaron en sus compatriotas uniformados y las leyes del país” (54). La pérdida de la identidad chilena que históricamente había caracterizado a la sociedad chilena se dio justamente en estos casos, ya que jamás se pensó posible que el régimen militar llegaría a la brutalidad que llegó ni que la tortura o el asesinato serían parte de las conductas que tomarían las fuerzas armadas. La sociedad chilena, previa al Golpe de Estado, se guiaba estrictamente por la legalidad, es decir, cualquier conducta que fuera en contra de la ley parecía inconcebible. Es por ello que muchos “aparecieron voluntariamente ante las autoridades militares nuevas cuando ellos vieron sus nombres en las listas oficiales” (54). En este periodo se dio paso a la tortura, el exilio, la brutalidad y años de represión, solo basta pensar que el toque de queda entró en vigencia en 1973 y se levantó en 1987¹⁸. Momentos como los experimentados durante el Golpe militar y la dictadura¹⁹ cambiarían por completo la identidad chilena, además de dividir a la sociedad misma.

La representación, o la elección por parte de Radrigán de mostrar los problemas de los chilenos con su clase social más baja y vulnerable es un intento por evidenciar que los problemas existenciales sociales que dejó el Golpe de Estado es algo que afectó a todos por igual. Chile se convirtió en un país en el que ciertos “periódicos y revistas fueron cerradas permanentemente, los

¹⁷ Comitiva del Ejército de Chile que recorrió el país en 1973 para agilizar el proceso de detención de personas durante el Golpe de Estado. Esta comitiva cometió asesinatos y es responsable de casi 100 desapariciones. Fue dirigida por el general del ejército Sergio Arellano Stark y su tarea era “uniformar criterios sobre la administración de justicia y acelerar los procesos contra los antiguos dirigentes y militantes de la Unidad Popular junto a la extrema derecha” (Torrice, *Efemérides*: “El 19 de octubre de 1973 la caravana de la Muerte ejecutó a 26 prisioneros en Calama”). Se dice que Pinochet formó esta comitiva debido a que pensaba que algunas personas que estaban al mando fueron demasiado blandas con lo que quedaba de la Unión Popular tras el Golpe de Estado. Esto porque en algunos sectores del país los detenidos fueron pocos y las penas impuestas a los integrantes de la Unión Popular fueron demasiado leves para su gusto.

¹⁸ El toque de queda sufrió varios cambios a lo largo de los años que estuvo en vigencia. Ver Anexo 2.

¹⁹ Detenidos desaparecidos, violaciones a los derechos humanos, restricción de identidad política, restricción de reuniones personales, entre otros.

debates y noticias fueron reemplazados por ‘revelaciones de violencia izquierdista’, un toque de queda fue impuesto, muchos espionaron a sus amigos para demostrar su propia lealtad al régimen o a la sociedad élite” (56). La pérdida de la comunidad es el dilema que poseían las personas ABC1²⁰ y también los marginados; la falta de identidad chilena que afectaba a todos por igual es el gran tema del teatro radrigano. Sus personajes se enfrentan a la indiferencia de una sociedad que se ha tornado contra a ella misma, mientras que es deber de los mismos personajes el encontrar su identidad como personas, no como marginados ni como personas de clase baja D o E.

El sujeto marginal de Radrigán refleja la deshumanización que sufrieron los chilenos y la problemática de no poder definirse bajos los nuevos estándares sociales que son “una cultura que valoraba el capitalismo, el trabajo, el orden, y el respeto por la autoridad” (56) frente a todo. Además del aislamiento social que se padeció en el nuevo orden social creado durante la dictadura militar, esto en una cultura que niega la confianza entre vecinos y obliga a las personas a rechazarse entre sí. Más que nada, el nuevo orden social separa a las personas en el ámbito de la caridad; nadie quiere estar en problemas con el régimen militar, por lo que o se espía al vecino o se ignora lo que esta haga para evitar problemas.

Es en este ambiente que aparecen medidas que buscaban reforzar el nuevo orden social. Las Operaciones Confraternidad, que buscaban crear una separación y segregación en Santiago, ocurridas en 1976, 1978 y 1979 marcaron “uno de los procesos más borrosos de nuestra historia reciente. Al igual que en la Alemania nazi, convoyes cargando seres humanos cruzaron ciudades desalojando a personas consideradas ‘indeseables’. Lo que en Europa fueron gays, gitanos o

²⁰ “Hace más de treinta años, la Asociación de Investigadores de Mercado (AIM) estableció una clasificación socioeconómica de familias en nuestro país, formada por cinco grupos: el denominado ABC1 que representaba a los estratos alto y medio alto, formado por un 10% de la población total del país, luego le seguían el C2 estrato medio alto (20%), C3 estrato medio bajo (25%), D representando a los vulnerables (35%) y E representando a los pobres (10%)” (Vivallo Ruz)

judíos, en Chile fueron pobres” (Becerra, 2). Santiago, el centro de la Región Metropolitana, sufre un cambio radical en cuanto a su organización. Este deseo por apartar a los pobres de ciertos sectores de la ciudad llevó a la división actual de esta, por lo que todavía hoy “millones de personas tienen que cruzar la capital para trabajar” (1). Las comunas de Santiago se dividieron de tal forma que dejaron a las clases más vulnerables cada vez más a la periferia del centro de la ciudad y alejadas del sector oriente de esta. El Anexo 3 muestra la organización actual de Santiago. En él es posible apreciar a comunas como Providencia, Las Condes y Vitacura, las cuales conforman parte del sector oriente de la capital. Estas comunas lograron su estándar debido a la “planificación de la Dictadura donde por un lado ‘limpiaron’ los barrios altos de pobres para ser ocupados en exclusivo por la élite, mientras que por otro fomentaron la creación de ghettos” (1), los que se hallaban exclusivamente en las zonas periféricas de la ciudad. En el Anexo 4 se ve otro mapa de Santiago con la autopista Américo Vespucio –la línea verde– rodeando gran parte de la ciudad. Esa línea dividió la sociedad al expulsar a las clases más vulnerables fuera de ella. Dentro de las mismas clases bajas hay una marginalidad debido a que se crea una distinción sobre las personas dependiendo qué tan lejos viven del centro de Santiago y la zona oriente. Este proceso político segregario se logró gracias a “la supresión de las leyes en un territorio determinado para lograr ciertos fines: despejar de poblaciones las comunas centrales de la ciudad” (Celedón Forster, 8). La discriminación social de este proceso pasó inadvertida gracias a las políticas populistas del régimen militar²¹. Las Operaciones Confraternidad fueron presentadas como una ayuda al vulnerable y no una segregación social: “el Jefe de Estado –sin prometer nada– con la noble tarea de rescatar a este importante conglomerado de chilenos de la pobreza y la ignorancia para entregarlos sanos a la

²¹ Como lo fue la promesa de la casa propia en un sector alejado del centro de la capital. Se movió físicamente a la clase baja hacia las periferias con la idea de que se le estaba dando un mejor futuro para las personas de escasos recursos.

sociedad” (8). La sanidad de la que se habla es la adecuación del individuo al sistema social que se buscaba lograr, sin embargo, si el individuo no se acoplaba a este debía ser removido de la sociedad y puesto a los márgenes. El marginal era tratado como una enfermedad o algo impuro, por ello es que se les debía remover de los sectores “sanos” de Santiago con la finalidad de que no contaminaran. Es en esta reubicación que Radrigán presenta a sus personajes de *Cuestión de ubicación* (1980), mientras que en *Testimonios de las muertes de Sabina* (1979) muestra cómo aquellas personas que no logran adaptarse al orden social son despojados de su identidad y obligados a convertirse en marginales, tema que se analizará más adelante.

Se debe recordar que la marginalidad nace de los esfuerzos por estructurar a la sociedad de “manera adecuada a las necesidades y a las finalidades políticas específicas de los programas de desarrollo de la comunidad” (Quijano, 12). Así ocurrió en Chile con la imagen que el régimen militar buscaba lograr, ciudades en las que se viera solo a la élite, mientras que las clases bajas solo pueden permanecer en estos espacio momentáneamente, están de paso por estas zonas y no pueden permanecer allí. Las clases marginales deben vivir en la periferia y movilizarse hacia el centro de la ciudad, así ocurrió con “la primera operación (que) fue realizada en 1976 en el marco del tercer aniversario del Golpe de Estado [...] se trasladó pobladores del campamento Nueva San Luis de Las Condes a La Florida, Peñalolén y La Granja” (Celedón Forster, 8). Las personas pertenecientes a poblaciones o sectores más humildes dentro de las comunas en la zona oriente de Santiago fueron desplazadas con la finalidad de marcar una clara diferencia entre sectores sociales de manera física. Se estableció entonces que hay sectores en los que no todos pueden ingresar ni ser parte de esa comunidad lo que creó una brecha que no se ha podido eliminar hasta el día de hoy.

b. Formas representacionales del sujeto marginal en la dramaturgia de Juan Radrigán

Para poder comprender al sujeto marginal representado en las obras de Radrigán es necesario conocer su procedencia, la que tiene sus orígenes en la realidad que vivía Chile en el periodo comprendido desde 1973 a 1989. Como se ha explicado en el capítulo anterior, Chile estaba inmerso en un periodo de absoluto control militar que llevó cambios significativos para la interacción social. Entonces, es posible decir que el sujeto marginal es producto de la dictadura militar, sin embargo, existe una causa más importante que el régimen militar y la separación que este ha impuesto dentro de la sociedad para el nacimiento del sujeto marginal: el desinterés y la falta de compromiso con el sector más vulnerable de la población por parte de la sociedad es lo que lleva al nacimiento y reconocimiento de la existencia de una clase marginada. El teatro de Radrigán pone en evidencia aquel hecho y lo presenta como una crítica social; lo que hace es una “necesidad universal de denunciar ética y políticamente a las instituciones que niegan la posibilidad de una voz” (Aylwin y Pizarro Granada, 22). Su teatro es la representación de aquel sector social que se intenta olvidar, convirtiendo “a los marginados sociales en los personajes no solo centrales, sino únicos dentro del espacio dramático” (Hurtado y Piña, 10). La decisión de Radrigán de entregarle el escenario por completo al sujeto marginal refiere de la importancia de este personaje, es decir, lo demás desaparece en cuanto el sujeto marginal hace acto de presencia. Radrigán invierte la realidad que busca hacer desaparecer a los marginados, pues la realidad del sujeto marginal es la única que existe en el teatro radrigano, es la única que importa y la única que se representa.

El sujeto marginal radrigano cumple con más que solo el título de un personaje clasificado como un marginal social. Dentro de los personajes de Radrigán hay una identificación completa del sujeto marginado, esto incluye el habla, las actitudes y el pensamiento de un marginado social. Radrigán explota por completo, y en el mejor sentido de la palabra, la figura del sujeto marginal;

no le da una voz sino que utiliza aquella que el marginado ya posee y la plasma en sus obras teatrales. Y es por ello que son estas historias las únicas que valen la pena representar, porque en la belleza de la simpleza del marginado se encuentra la desesperanza de la identidad perdida por el golpe de Estado y la posterior dictadura que se vivió en Chile. La crisis que se refleja en el sujeto marginal es el reflejo absoluto de lo que se vivía en colectivo como sociedad chilena.

La figura del sujeto marginal radrigano es el foco de este capítulo y para poder analizarla de forma más efectiva y precisa es que se utilizarán las obras: *Cuestión de ubicación* (1980) y *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979). En ambas obras se aprecia la concepción de la figura del sujeto marginal y cómo esta se ve afectada por la sociedad allí representada. Los padecimientos de los personajes son diferentes, pero tiene su raíz en el mismo punto: el desinterés social. Se explicará en las siguientes páginas cómo es que la indiferencia por parte de la sociedad consigo misma es lo que condena al sujeto marginal. Las razones para este desinterés pueden ser válidas, pueden darse en un contexto lógico y entendible, sin embargo, ello no es lo que está en materia de discusión. Las razones por la que la sociedad decide ignorarse a sí misma, es decir, a las partes que conforman a la sociedad –clases sociales, partidos políticos, entre otros– no es el foco de estudio, es posible mencionarlas, pero no son el interés principal de este capítulo.

c. *Cuestión de ubicación* (1980)

Cuestión de ubicación es una obra teatral breve escrita en un único acto en el cual se juega con el título de la obra al utilizarse para hacer referencia a la ubicación de un televisor y a la realidad de la familia. Ubicación no solo se refiere a una posición en un espacio físico, sino que también hace referencia a la ubicación de las personas, lo que quiere decir que poseen buen juicio. En el caso de los personajes que aparecen en la obra, el título juega con su ubicación física y su falta de buen juicio dado que ellos actúan como si no pertenecieran al lugar físico en el que se

encuentran, lo que los lleva a tomar decisiones erróneas con respecto a sí mismos y su cuidado personal.

En *Cuestión de ubicación* se presenta a una familia conformada por un matrimonio, un hijo y una hija que se ven afectados por la situación económica que se experimentaba en Chile durante el periodo de la dictadura militar. Los personajes que conforman esta familia intentan rechazar su condición de marginados adquiriendo bienes innecesarios, como un televisor que se vuelve el foco de atención de la familia durante el transcurso de la obra, mientras que ellos mismos sufren de escases de alimentos. Además de los problemas económicos, se muestra en la obra que Elizabeth, la hija, sufre de una enfermedad crónica o que por lo menos su salud es bastante delicada; hasta cierto punto su condición posee relevancia en la obra, pero no alcanza a compararse con la presencia del televisor. La preocupación de la familia se basa en aquello que pueden poseer que los haga ver como personas pudientes, mientras que ellos mismo se van deteriorando hasta llegar a la muerte, que es lo que ocurre en el caso de Elizabeth.

La historia inicia con los hermanos, Elizabeth y Cristián, teniendo una conversación mientras cada uno se encuentra enfocado en acciones diferentes. Cristián se encuentra arreglando un equipo de música y Elizabeth está modificando una polera²². En aquella interacción se cuenta que la familia posee un equipo de música y una radio-cassette que eran objetos de gran valor económico en la época, además de mencionarse que Elizabeth está en una relación con un ‘torrante’ y el que ella misma declare: “soy enferma”. Esta última declaración se duda de inmediato gracias a Cristián cuando dice: “vivaracha soy, no enferma; con la barreta de que no podís pasar

²² Polera es un chilenismo que puede significar (dependiendo el país): camiseta, polo, remera, franela, playera, entre otros términos.

rabias hacís lo que querís” (Radrigán, 73). Con este intercambio al inicio de la obra es imprescindible destacar ciertos elementos que se encuentran presentes en ella.

El primero elemento son los nombres de estos hijos. Aunque no se especifica la edad, por las interacciones familiares, es admisible asumir que Elizabeth es la menor. Este detalle es relevante debido a que su nombre no es hispano. Los hijos de este matrimonio son la representación de un antes y un después dentro de la realidad de los marginados en dictadura, ya que reflejan su intención por salir de esta categoría. Cada acción que toma esta familia va en un intento casi extremista por no ser visto como un marginal, no es un simple deseo de no ser lo que se es, sino que se trata de una desesperación por no serlo. Cristián es un nombre hispanoamericano común y corriente; mientras que Elizabeth es un nombre inglés, extranjero en todo sentido, con este se busca apartar a la familia del estigma del marginal, ya que los nombres extranjeros pertenecen a las clases más acomodadas de la sociedad. Los apellidos, junto con los nombres extranjeros son claramente una distinción de clase en el sentido que dichos nombres son un rasgo característico de sectores económicos más altos. Las familias más adineradas del país provienen del extranjero y en ellas es común el uso de nombres provenientes de su país de origen, incluso para las generaciones que han vivido en Latinoamérica toda la vida. Es por ello que el uso de los nombres ingleses aparece en esta obra como una línea divisoria, o un intento de línea divisoria, entre la familia y sus vecinos. El nombre de Elizabeth es un arribismo social por parte de la familia, esto se trata de mantener con el consumo de productos tecnológicos que no pueden costear sin, literalmente, morir de hambre. Es una americanización por parte de la familia, una de las primeras que se muestran en la obra, pues en esta se aprecian varios momentos que hacen referencia a una cultura extranjera, lo que define a la familia, o bien, por las cuales la familia intenta definirse y diferenciarse de sus pares.

El segundo elemento a especificar es la mención del hombre con el que Elizabeth se encuentra en una relación como un “torrante”, esto vendría siendo un vagabundo o una persona con poca clase, siendo la palabra apropiada: atorrante. El uso de esta palabra, o el mal uso de ella, en boca de Cristián refleja la superioridad que esta familia cree tener, o pretender tener, frente a los que los rodean. Esto no solo se limita a la pareja de Elizabeth, ya que la familia trata de demostrar esa superioridad con sus vecinos por medio de sus aparatos eléctricos, es decir, por su posición económica. Es lo mismo que ocurre con el nombre de Elizabeth, se intenta generar una diferencia clara entre las posiciones en las que se encuentran los miembros de esta familia con el resto de las personas que viven en el mismo sector que ellos y que se hayan en igualdad de condición.

El tercero es esta misma posición económica que los miembros de la familia aparentan tener, ya que el escenario en el que se mueven los personajes –su casa– es descrita como: “Cuartucho de tablas con piso de tierra. El mobiliario se reduce a un camastro, un camarote de dos literas, una mesa debilucha, una cómoda y algunas sillas. Sobre un cajón, un equipo modular: colgada de cualquier parte una radio-cassette” (Radrigán 73). Se sabe que poseen aparatos eléctricos de gran valor, y ya se ha adelantado la importancia de un nuevo televisor; el que vivan en una casa con piso de tierra posiciona a la familia en una condición social precaria. Su supuesta superioridad económica está en la adquisición de elementos que van por encima del presupuesto de una persona o familia de clase baja, lo que los hace quedar bien a los ojos de los vecinos, o eso piensan, ya que logran costearse objetos caros. Al obtener estos productos, reservados para personas con mayor poder adquisitivo, la familia se piensa como parte de ese grupo pudiente, pese a que por esos mismos bienes es que escasamente logran sobrevivir. Lo mismo se puede ver con este primer diálogo entre los hermanos y las acciones de los mismos, en especial Elizabeth que se

encuentra modificando una polera de su hermano para poder salir de fiesta. Es decir, no poseen suficiente dinero para ropa, tampoco para alimentos, pero sí para aparatos electrónicos que “valían entre 20 mil y 30 mil pesos de la época. Eran televisores a tubo, más voluminosos y pesados que las actuales pantallas planas” (Montes). Lo que estaba muy por encima del presupuesto de una persona de escasos recursos²³. Por lo que se comprende que la adquisición de elementos electrónicos posee prioridad por sobre cualquier otra situación que la familia pueda estar viviendo.

El cuarto elemento es la falta de alimentos. Los hermanos se enfrascan en una discusión por la polera que Elizabeth modifica, para luego desviarse hacia el almuerzo, o mejor dicho la ausencia de este, con Cristián ordenándole a su hermana varias veces que prepare algo para que coman. Elizabeth termina por decirle: “Yo también tengo hambre, parece que tuviera un nudo en el estómago: pero lo único que quea es un poco de té” (Radrigán 104). La falta de alimento es extrema y los hermanos están pasando hambre, pero ello no importa realmente en esta dinámica familiar, ya que los mismos hermanos se dicen que sus padres no van a volver con comida debido a que han ido a comprar el televisor. Como ya se ha dicho, este aparato adquiere muchísima más importancia que nada ni nadie dentro de la familia y ellos mismos lo saben, además de apoyar e insistir en ese hecho. Y mientras los hermanos esperan el regreso de sus padres con el nuevo televisor, hablan de comida y su deseo de comer, además de identificar que su vecina se encuentra comiendo “bisté”, mientras que ellos solo pueden soñar con comer algo que no sea arroz o beber té.

Este primer diálogo presenta y establece la condición familiar que tienen, sus deseos y carencias. Esta primera parte es lo que vuelve el resultado final de la obra algo esperable, aunque

²³ “La inflación total en Chile entre 1978 y hoy ha sido 6,260.42%, lo que resulta en un incremento total de \$6,260.42. Esto quiere decir que el poder adquisitivo de 100 pesos en 1978 equivale a 6,360.42 pesos hoy” (Dinero en el Tiempo). Con estos cálculos es posible afirmar que el valor de un televisor de la época equivale a \$1,272.08 actuales.

a su vez es desesperante, puesto que la importancia hacia los bienes materiales consume a esta familia y generan una desesperación en el espectador que sabe y comprende la importancia real de las cosas. El público ve a Elizabeth padecer frente a una decisión que, para fines prácticos, es irracional, ve a la familia pasar por hambre por intentar mantener las apariencias que ellos mismos han creado. No se sabe lo que los vecinos piensan de esta familia, se ignora si es que los demás les tienen envidia o creen que tiene más dinero que los demás, pero el público conoce su realidad y los ve desvivirse por algo que no vale la pena. La importancia que la familia le entrega al aparato se roba por completo la atención de esta, mientras que Elizabeth se va ‘apagando’ hasta morir y este hecho pasa desapercibido debido a la enorme presencia que es el televisor en las vidas de los personajes que conforman a esta familia.

La llegada de los padres marca el fin de la interacción entre los hermanos y trae consigo a la gran figura predominante en la obra: el nuevo televisor. Con esta llegada se presenta un nuevo grupo de elementos que logran caracterizar a la familia, sus pensamientos y deseos, ya que no solo se sabe del aparato nuevo y la importancia que le entregan a este, sino que también se define la dinámica familiar. Son el deterioro de Elizabeth y el hecho de que Domitila y Emeterio, los padres, hubiesen comido fuera lo que esclarece por completo las relaciones interpersonales de la familia. Por otro lado, los padres de la familia comprenden perfectamente la situación en la que se encuentran, saben que están gastando su dinero en objetos innecesarios, mientras que padecen hambre, pero su necesidad de aparentar lo supera todo. Esto se ve reflejado cuando Cristián aclara que les fue difícil sostener el televisor porque se encuentran hambrientos y la respuesta de su madre es: “¡No habléis tan juerte que te pueden oír! (*A Elizabeth, casi gritando*) ¡Eli ve si el pollo ta bien dorado!” (Radrigán 77). Después del comentario de Domitila, sus hijos responden confundidos, no entienden de lo que está hablando, pues son los padres de esta familia los que buscan aparentar.

Cristián y Elizabeth han sido arrastrados a aquel estilo de vida por sus padres, imitan sus acciones por costumbre y no solo por el deseo de pretender.

Elizabeth, luego de que sus padres llegan, va perdiendo la fuerza y los colores, poco a poco se va volviendo más ineficiente al ayudar con el televisor nuevo y el dilema de en dónde van a ponerlo. Mientras ella se recuesta y comienza a agonizar, sus padres y hermano están demasiado inmiscuidos en la ubicación del televisor como para notar que Elizabeth se está muriendo. Cabe mencionar que jamás queda claro con exactitud si es que Elizabeth está enferma o simplemente se encuentra en un nivel de deterioro por inanición. Cristián recalca, cuando Domitila dice que Elizabeth tiene fiebre, que en realidad su hermana tiene hambre. Es el hecho de la disfunción familiar arrastrada al extremo a causa del rechazo a lo marginal, por ellos mismo y la sociedad en general, el que separa por completo a la familia de lo que verdaderamente importa. La lógica no aplica dentro de la dinámica familiar, puesto que la lógica no es lo que los ha rechazado. No existe una razón contundente ni de peso por la que deba existir la condición de marginal, pero aún así esta familia ha sido desplazada y posicionada en dicha categoría que imposibilita cualquier escape posible. La “noción de marginalidad social, presupone el concepto de integración social, como un proceso a lo largo del cual los individuos pertenecientes a la población de una determinada sociedad nacional, se incorporan a la estructura vigente en esa sociedad” (Quijano 13), en el caso de Chile esta se ve marcada por los decretos dictatoriales del régimen militar. El marginal, por ello, es expulsado de la sociedad armónica y se le ha negado el reingreso, por lo que las personas pertenecientes a dicho grupo salen de los márgenes de lo esperable y lógico, porque su vida carece de lógica y sentido.

Los sujetos marginales intentarán adoptar, con cierta torpeza, acciones que las clases altas y populares ya consideran normales. El uso del inglés es un claro ejemplo de esto, así es cuando

Elizabeth se refiere a una tienda “Niu y almo nií” (Radrigán 80), nombre que su hermano no comprende, por lo que es Domitila la que repite: “Niuu almós niúu” (80), para que sea Emeterio el que termine diciendo a modo de crítica contra su hijo: “Nuevo, casi nuevo. Cómo no voy a conocer eso” (80). Es Elizabeth, chilena con nombre extranjero, la que intenta fallidamente introducir el nombre de la tienda, así como ocurre con ella y su nombre dentro de la relación con los demás, se intenta aparentar, pero no resulta. Luego Domitila refuerza la idea al repetir el nombre de la tienda intentando una mejor pronunciación del inglés, la que termina siendo una chilenización del idioma. Es Emeterio el que termina por traducir el nombre y criticar a su hijo por no comprender el ‘inglés’ del que han hecho uso las mujeres de la familia. Que sea Cristián, el hijo con nombre hispano, el que no comprenda este uso del inglés cuando podía darse el nombre en español hace referencia a que él refleja esa parte de ellos antes de querer y necesitar aparentar. Pues es el mismo Cristián el que aclara: “pero es importao el puro nombre no má po: para llenar de ropa toos los locales que se han abierto tendrían que andar toos los gringos en pelota” (80), esto quiere decir que es falso que la ropa que se vende en la tienda *New, almost new* sea de origen estadounidense. Cristián, si bien también ha caído en la dinámica familiar de tener que aparentar, es quien hace más evidente estos intentos fallidos por pretender ser algo que no se es, tanto en su familia como en la sociedad chilena. Es Cristián quien refleja la imposibilidad “adecuada de estos sectores –marginales y más pobres– al mundo moderno” (Quijano 3), puesto que ellos mismos se ponen en evidencia frente al resto de la sociedad con su actuar. Así mismo ocurre con la mención de la disco a la que Elizabeth quiere ir y por la que está ‘arreglando’ la polera: “esa es la moa ahora; las poleras rayás. En la Disco Jolivú las presentaron la otra ve” (Radrigán 74). El nombre del lugar al que quiere ir Elizabeth se llama “Disco Hollywood”, otra evidente americanización que muestra la influencia extranjera en la sociedad chilena, ya que inspira, al menos de nombre,

los centros de entretenimiento. Hollywood se muestra entonces como una industria con gran relevancia en el país, siendo que tanto la industria como el lugar están muy alejados de Chile. Y cuando Cristián se queja con su hermana por haber usado su polera del club (posiblemente deportivo), la respuesta de Elizabeth calza con la actitud que su madre toma con respecto al aparentar con objetos y la falta de comida: “¡Tengo que ir con la moa Disco color po! ¿Querís que las demás se rían de mí?” (74). Mientras se pueda aparentar lo demás no importa, si se pasa a llevar a alguien en el proceso, en este caso a su círculo más cercano, es irrelevante, puesto que la imagen lo es absolutamente todo. Esta imagen es una influencia estadounidense, la que cae en la americanización del individuo latinoamericano, puesto que es necesario alcanzar los estándares norteamericanos para estar a la moda y cumplir con las expectativas sociales.

La americanización de la familia es algo que sucede en Latinoamérica en general. Hay un fuerte deseo por formar parte de la internacionalización de Estados Unidos. Las adquisiciones se vuelven el eje central de la sociedad, y quien puede costearlo es parte de ella, “la adquisición de una mentalidad competitiva se agrega a la compra de televisores, radios de transistores, licuadoras, grabadoras, lavadoras, computadoras” (Sarabia 157), características que se reflejan perfectamente dentro de la familia en *Cuestión de ubicación*. Hay una necesidad por pertenecer y ello significa formar parte de una sociedad que imita a otra.

Así como la americanización se hace patente en la obra teatral, la necesidad de poseer un televisor nuevo que sea último modelo refleja el que se pertenece a una clase social en específico. Claramente la familia no pertenece a la clase pudiente, por lo que sus acciones son un rechazo hacia lo marginal, a ellos mismos, llegando a un caso extremo, ya que prefieren morir de hambre a aceptar su condición. Los mismos marginales saben la importancia de ser aceptados en la sociedad, por lo que rechazan su condición tanto como les es posible. El comprar un televisor

último modelo representa el poder adquisitivo que poseen las clases aceptadas en la sociedad, por ello es que la familia lo hace, para marcar una diferencia entre ellos y sus vecinos, a quienes la sociedad discrimina. Mientras ellos se sienten orgullosos con su televisor nuevo es que el hambre se hace presente, los hijos de la familia mueren literalmente de hambre, mientras que los padres utilizan el resto del dinero que habían dejado para comprar el televisor para comprarse comida rápida. Tras este hecho se hace evidente que existe una prioridad por “el consumo indispensable para vivir mejor con el rechazo de cualquier idea de justicia social” (Sarabia 157), volviéndose el televisor un reflejo del consumo indispensable. Los valores sociales se han perdido por completo, es decir, los padres ya no velan por el bienestar y seguridad de sus hijos; la preocupación ha pasado a cómo son vistos por los demás y qué tan exitosamente pueden desligarse de su condición de marginados.

Cuestión de ubicación intenta mostrar el gran daño que le han hecho a la sociedad chilena la dictadura militar y el neoliberalismo que ha transformado a la sociedad en una basada en el consumo al dividirla de esa manera y al permitir que el materialismo adquiriera tanta importancia. Se ha perdido la identidad de persona que tiene valor en sí misma por su condición humana. La obra termina con la muerte de Elizabeth, la que no podía comer por mantener las apariencias puesto que el dinero que se tenía era necesario para el televisor nuevo. Es la sociedad la que ha llevado a que las personas en calidad de ‘marginales’ busquen escapar esa etiqueta como sea posible, pues un marginal es rechazado por el resto de las personas y es este mismo rechazo el que se busca evitar. La alienación que sufren va más allá de lo físico, es también emocional, es el evitar la falta de pertenencia lo que termina por dominar las acciones de los personajes.

La muerte de Elizabeth refleja la pérdida del sentido de superioridad que la familia dice o quiere pretender tener. Elizabeth es lo que la familia ha creado con el fin de separarse de su

marginalidad, su nombre inglés así lo representa, pero al igual que lo que ocurre con la adquisición del televisor: si no hay con qué alimentarse, si no tiene lo básico, no importa cuánto dinero gasten en productos caros, no importa el nombre que se tenga, su fin será una muerte en condiciones marginales. Elizabeth muere o de hambre, o por su estado de salud deteriorado y empeorado gracias a la falta de alimento. El televisor es a la familia lo que su nombre a Elizabeth, es decir, el televisor les entrega cierta creencia de que poseen más que sus vecinos, que son superiores y no marginados. En el caso de Elizabeth, su nombre la separa de los sujetos marginales y, al pertenecer a su familia, su nombre los posiciona a todos, supuestamente, en un nivel más alto. Al no tener con qué alimentarse Elizabeth muere, por lo que poco importa la procedencia de su nombre o los aparatos electrónicos que posean, si es imposible para la familia el mantenerse con vida, todos los televisores del mundo y elementos extranjeros que intenten utilizar no serán suficientes para escapar de su condición de marginales. La importancia en estos objetos, al igual que en el nombre ha sido adjudicada por el colectivo social, es decir, socialmente se ha aceptado y promulgado que poseer ciertas cosas es mejor, que llamarse de una manera es mejor.

d. Testimonios de las muertes de Sabina (1979)

Esta obra trata puntos significativos sobre la existencia del sujeto marginal y cómo es que este llega a serlo. Su título es fundamental para comprender el desarrollo de la misma obra: *Testimonios de las muertes de Sabina*, puesto que esta consiste de momentos en los que Sabina va perdiendo su vida, o lo que ella define como su vida, que vendría siendo su puesto de frutas. Radrigán ilustra estos momentos como parte de la transformación de Sabina, al igual que Rafael, en sujetos marginales, ya que la marginalización social y económica equivalen a la muerte dentro de la primera.

En esta obra Radrigán presenta a Rafael y Sabina, “un matrimonio de viejos, fuertes aún, que poseen un puesto de frutas en el que trabajan hace más de treinta años” (Radrigán 45). En esta breve presentación se cuenta que esta pareja ha estado junta por un largo tiempo, más de treinta años y se muestra como un matrimonio viejo, que han vivido juntos por mucho tiempo y sus interacciones así lo demuestran.

La obra cuenta con tres actos que tratan la historia de esta pareja que trabaja en un puesto de frutas en la calle. Ambos comparten recuerdos de su vida antes de estar juntos, y después de haberse casado y tenido hijos. Algunas interacciones pueden parecer duras pues el trato entre ellos es algo tosco, pero no llegan a pasar más allá de un par de intercambios que terminan en risas. El primer acto termina con la mención de un parte que Sabina ha recibido por el puesto de frutas. Desde ese punto en la historia el parte²⁴ se vuelve una entidad que parece consumir a Sabina, mientras que Rafael se conforma con ignorarlo, puesto que el “parte taba mal hecho” (57). La interacción cambia entre los personajes desde la mención del parte, Sabina se muestra mucho más ansiosa e intenta encontrar soluciones ante su situación; Rafael, por otro lado, continúa como siempre, ignorando las preocupaciones de Sabina y poniéndose a la defensiva cada vez que Sabina parece atacarlo. El segundo acto termina con Sabina preguntándole a Rafael qué ocurrirá si es que el parte en realidad está bien hecho y les quitan el puesto de frutas, que es su único medio de subsistencia que tienen. El tercer acto nos presenta a un matrimonio derrotado y sin ánimos. La pareja cuenta que les han quitado la patente para continuar con su negocio del puesto de la fruta. Desde el inicio de este acto el matrimonio parece irse en picada atacándose entre ellos y revelando oscuros pensamientos que han tenido sobre el otro, su relación y su vida juntos. En este acto se presencia a una Sabina mucho más lúgubre y decaída, a diferencia del segundo acto en el que se

²⁴ Un parte es una multa, un ticket, que entregan las autoridades por infringir alguna ley.

le ve intentando resolver la situación, en el tercero se le nota más resignada a la idea de que han perdido todo. Rafael se ve más molesto con la situación y agresivo en general. La obra finaliza con Rafael buscando desesperadamente una solución, mientras que Sabina ya se ha dado por vencida y llora al preguntarse en qué mundo viven.

El primer acto, como ya se ha establecido, presenta a estos personajes como personas trabajadoras y que llevan un matrimonio antiguo que se mantiene en buenos términos. Dominan lo básico de los negocios, o por lo menos dan la impresión de que así es. Sabina se muestra como una mujer, dentro de todo, honesta, mientras que Rafael continuamente le recrimina el que no estafe a los clientes, a lo que Sabina le responde: “encima que tenemos la pesa arreglá querís que me avive en la pesá” (Radrigán 46). Para Sabina basta el tener la pesa manipulada para vender menos por más precio en vez de añadir otra estafa. Aquí es que Radrigán presenta una sutil división entre el matrimonio y sus clientes por boca de Rafael: “¿no vis que a ellos les da más plancha qui’a uno tar gritando en la calle?” (46). No es a la gente, ni al resto o a las personas, es a *ellos*; es una clara diferenciación entre un “ellos” y “nosotros”. Puede que el matrimonio no inicie como personajes absolutamente marginales, pero ellos mismos crean una línea de separación con los demás. Mientras que se comparan con el resto de las personas que habían estado en una situación similar a la de ellos, pero que han progresado: “ahora tiene dos quioscos en la Estación Central y este año ya ha cambiado de abrigo tres veces” (47). Es el inevitable deseo de imitar al otro, de alcanzar la comodidad que los demás parecen tener y que a ellos se les escapa, como dice Sabina: “toos se arreglan y nosotros caa vez vamos más pa’bajo” (47). Sabina comprende la situación en la que se encuentran con Rafael, entiende que hay algo que están haciendo que no les permite darse los lujos que otras personas en su entorno sí pueden. Es ella la que intenta, desde el inicio de la obra, encontrar soluciones a problemas que aún no son visibles. Sabina sugiere comenzar a llevar

almuerzo hecho en casa al trabajo con la finalidad de poder ahorrar un poco de dinero de esta manera. Rafael, en cambio, vive en su rutina preocupado de los problemas que enfrenta en el día a día y no piensa en el futuro, además de estigmatizar los buenos negocios de los demás como movimientos ilegales que los llevaron a la posición que tiene actualmente. Así se evidencia cuando Sabina habla de cómo los demás vendedores con puestos callejeros han pasado a tener negocios con locales físicos establecidos para ese uso. Rafael le contesta que es porque “vendía trago pa callao” (46). Esto identifica a Rafael como un hombre extremadamente simple, sin visión de nada, que no sea el momento que están viviendo, además de que se encuentra contento con su situación; no le interesa estar mejor ni trabajar para ello. Sin embargo, cuando se trata de su pasado Rafael es extremadamente orgulloso de cómo era visto y de quién era. La persona que él era posee una importancia enorme en su vida, además de que se idealiza a sí mismo, incluso con la persona que fue Sabina, es importante para él saber sobre supuestos que jamás llegaron a ocurrir. Un ejemplo es cuando le pregunta a Sabina “¿no cierto que me habríai dejao entrar a tu pieza si ella hubiera salío alguna vez?” (49), refiriéndose a la madre de su esposa y al tiempo en el que ellos estaban comenzando a salir. Sabina niega la posibilidad de haberlo dejado ingresar a su pieza porque no quería que él se burlara de ella –que tuvieran relaciones sexuales y después la dejara–, pero Rafael cree saber más de Sabina que ella misma, por lo que reitera: “no, si habríai caío” (49), porque el recuerdo de sí mismo es demasiado como para ser ignorado. Es tanta su fascinación con su persona pasada que se enfrasca en discusiones imaginarias en las que debe defenderse, “¡yo era más pulento, toa la vía fui mucho más pulento²⁵!” (50), mientras que Sabina no hace caso de esos recuerdos, no entra en esa discusión. En un sentido se puede decir que Rafael vive en el pasado y

²⁵ “Pulento” se utiliza para decir que algo es genial o bueno. En el caso de Rafael, lo utiliza para decir y asegurar que siempre fue una persona genial.

disfrutando el presente sin importarle el futuro, mientras que Sabina vive pendiente del futuro sin interesarse en el pasado.

La figura de Sabina posee gran complejidad. Es la representación de una mujer simple, pero sus pensamientos son profundos y constantemente intenta ser escuchada por su marido, el que se encuentra demasiado absorto en sus recuerdos como para prestarle atención a lo que Sabina desea compartir. En el primer acto vemos a Sabina intentando contarle a Rafael un sueño que tuvo, pero este rápidamente cambia el tema, ya que las cosas que poseen importancia para Sabina no la tienen para Rafael. Lo mismo ocurre al inicio del problema con el parte, lo que transcurre en el segundo acto, en donde la desesperación de Sabina es latente, pero Rafael constantemente minimiza y su falta de atención hacia ella como individuo comienza a hacerse obvia. Sabina le cuenta a Rafael lo importante que es para ella el poder morir tranquila, le explica toda la historia que hay detrás de este deseo para terminar con una pregunta: “¿pero yo no te había contao esto antes?” (62). Sabina en el segundo acto, ya en conflicto por el parte que parece no tener sentido, comienza a comprender la atención que Rafael le da, o mejor dicho, la poca atención que Rafael le da: “(*dolorida*) Esa es la atención que lo ponís a mis cosas” (62). La angustia de Sabina crece al notar que llevan más de treinta años juntos y Rafael no recuerda lo que ella le cuenta, mientras que ella recuerda las historias de su marido al pie de la letra. “Treinta años hablando toos los días, trabajando juntos, durmiendo juntos y no sabís de qué hemos hablao, ¿no te dai cuenta?” (63). Esta idea para Sabina es devastadora, ya que le hace pensar que cuando se muera no va a sobrevivir nada de ella porque nadie sabe de ella, excepto Rafael, quien ni siquiera puede recordar, o jamás le prestó atención a lo que Sabina le ha compartido durante sus años juntos. En este diálogo en el que la desolación de Sabina es aparente, Rafael se enfrasca en un recuerdo de sí mismo, y su mujer completa la historia que él había iniciado al interrumpirla. Sabina intenta

expresarse constantemente, pero para Rafael ella no tiene tanta importancia como la imagen y el recuerdo que él tiene de sí mismo. Con esta revelación Sabina vuelve a hacer un intento por contarle su sueño: “una vez soñe conmigo, eso nunca hai dejao que te lo cuente tampoco” (64). El deseo de Sabina por ser escuchada va más allá que la simple comunicación, es una necesidad de expresar sus pensamientos y dolores. Le confiesa a su marido que en su sueño aparecía su versión más joven y cuando ambas se veían comenzaban a llorar de lástima y vergüenza, que se hubiese matado si hubiese podido. Es un relato corto, intenso y desgarrador, es Sabina exponiéndose totalmente frente a quien ha sido su compañero de vida. La respuesta de Rafael frente a las palabras de Sabina es: “¿quea más agua?” (64). Es este desinterés el que le hace darse cuenta de la condición en la que se encuentra, del tipo de personas que son, de la diferencia entre ellos como pareja y el resto del mundo, la desesperación de Sabina nace del querer algo, ya que nunca ha tenido nada, excepto por el puesto de frutas. La falta de ambición, tanto por parte de Rafael como por la joven Sabina es lo que más la hiere, “podría haber querido tener algo alguna vez” (65). Lo único que posee es el puesto de frutas y se lo quitan, es entonces que el personaje de Sabina se derrumba, pero crece como persona ya que evidencia la gran problemática que están viviendo los chilenos: “parece como que se hubiera ío toa la gente y toas las cosas, como que no hubiera nadie más que yo nomás” (68). Sabina declara su soledad pese a estar casada con Rafael hace más de treinta años, pese a tener dos hijos, pese a vivir y trabajar en la ciudad. Esta es la gran problemática de los sujetos marginados, es lo que se ve y verá en las demás obras teatrales de Radrigán, la soledad que aqueja a los protagonistas es algo inevitable, en especial cuando la sociedad ha decidido rechazarlos y abandonarlos. Sabina refleja esta soledad y la explica como parte de su matrimonio con Rafael: “¡por voh no tengo na; nunca he tenío na por casarme con voh!... Y ahora que me

quitaron el puesto, me mataron” (70). Cuando Sabina pierde lo único que era suyo, pierde la vida misma.

a) Las muertes de Sabina

Las muertes de Sabina son una secuencia de sucesos en los que ella misma se va dando cuenta de lo que posee y lo que no, por lo que al perder el puesto ha perdido lo único que tenía.

La primera muerte de Sabina se da con la falta de atención por parte de Rafael hacia el parte que le han pasado a Sabina en el puesto de frutas al inicio del segundo acto. Sabina cae en una desesperación en la que parece consumirse a sí misma por el miedo de una presencia desconocida, aterrada que hagan acto de presencia en su casa “los de’l parte” (58). La atención de Sabina hacia estas figuras que la aterran pasa totalmente desapercibida por Rafael quien parece estar en un estado de negación –o desinterés– frente a todo lo que les ocurre y el miedo de su mujer. Sabina abiertamente dice: “no tengo ganas de hablar na, no quiero hacer ninguna cuestión... (*Se acerca a él, se apelo-tona en su pecho*) Tengo mieu de’esa lesera, viejo... Quizás qué los va’pasar...” (59), lo que para Rafael no es más que una exageración. Esta marca una de las primeras muertes de Sabina, la falta de atención y preocupación de Rafael es lo que va marcando el tono sobre lo que es verdaderamente importante, Sabina y lo que ella sienta importante no caben en esa categoría. Su muerte no pasa por Rafael mismo, sino que porque ella va notando estos momentos, va descubriendo su papel dentro del matrimonio, cada vez que Sabina se da cuenta de su rol y la importancia que posee para su entorno es que va muriendo: “encima de toas las porquerías que mian pasao, he’stao hablando sola, como una loca” (63). La soledad es lo que más la mata, y el darse cuenta de que el mundo que ha creado con su familia en realidad no existe, y sus interacciones con Rafael solo le enseñan qué tan sola está realmente. Así mismo ocurre cuando le cuenta su sueño a Rafael, se da cuenta de que la atención de su marido jamás ha estado realmente

en ella ni en lo que dice. Sabina termina de morir en el tercer acto, pero no solo a causa de la pérdida del puesto de frutas, primero se da cuenta de la realidad en la que viven como personas, “¿así que si los quieren matar, los matan nomás?” (66). Sabina hace un llamado crítico a la sociedad, incluso hace uso de la lógica: “¡pero somos gente también!” (67), pero la lógica no aplica en su contexto. Rafael es el que la hace darse cuenta de que el abandono que sufre va más allá de su condición familiar, es algo social: “¿quién te trató como gente? ¿Te hicieron caso en alguna parte?” (67). Y esta ignorancia que la sociedad decide tomar frente a ellos, para Sabina, es lo peor que le puede pasar, ya que el abandono es “peor que si los mataran” (67). Las siguientes muertes que sufre Sabina son como madre y mujer, ya que Rafael pone en duda su condición de esposa y madre al atacarla con un antiguo amante que Sabina habría tenido y para luego decirle que “a lo mejor el Rafael –el dijo de ambos– no es mío siquiera...” (69). Sabina, quien debe aceptar el abandono de la sociedad, se ve enfrentada al abandono sentimental de su pareja, quien duda de ella como madre de sus hijos y mujer fiel. Rafael destruye lo poco que quedaba de Sabina, no es sino hasta que ella se declara como muerta que Rafael comienza a reaccionar: “es mentira; me habría dicho algo... Pero... ¿antes del parte no estábamos bien? Yo creí” (70). Rafael da cuenta de la poca atención que le ha prestado a su esposa, puesto que ella varias veces ha intentado tener una conversación y explicarle cómo se siente, pero para Rafael solo él y su pasado debían tener presencia en su presente. No es sino hasta que Sabina no da más que Rafael comprende la situación en la que ha acabado su matrimonio y comienza a suplicar: “pero todavía no los hemos muerto; todavía somos vivos” (71). Sin embargo, Sabina ya no se encuentra viva en el sentido de que ha perdido su energía para vivir después de perder todo lo que tenía valor para ella, “somos muertos, los mataron... Cuando la gente se muere ya no le importa nada; por eso nos dijimos todas esas cuestiones” (71). Para Sabina el haber llegado al punto de insultarse y lastimarse tanto con sus

dudas es la clara prueba de que han muerto, de que si bien están allí, ya no están vivos. Lo trágico de su muerte no es la pérdida del puesto o la existencia del parte que dio rienda suelta a las emociones que el matrimonio tenía ocultas, sino que estas mismas emociones sean liberadas sin importar lo que el otro sienta. El darse cuenta de que pese a estar juntos ni siquiera se habían estado acompañando es lo que hace que Sabina sea consciente de su soledad. Todo inicia con el parte, pero culmina con ellos mismos.

b) El parte

La figura del parte se ve presente como una amenaza latente desde el primer acto de la obra teatral y posee una importancia tan grande como los personajes dentro de ella. Es por el parte que los problemas que experimenta la pareja, tanto como los problemas sociales, se hacen evidentes. El parte es reflejo del conflicto que viven Rafael y Sabina, además de que es el perfecto espejo de cómo han lidiado con sus problemas. Sabina se lo toma con gracia en un inicio, pero después comienza a preocuparse cuando se da cuenta que no se trata de un parte tradicional, cuando las condiciones del parte mismo no quedan claras ella trata de encontrar una solución lo antes posible. Rafael, por otro lado, se desentiende del parte y después de enterarse que las condiciones de este son diferentes de lo usual reposa en la idea de que es un error y que por ello no tienen culpa ni responsabilidad por él. Rafael descansa en la negación de su realidad, reflejada en el parte, hasta el último acto en donde el parte los ha consumido por completo –esto visto en la pérdida del puesto de frutas–, mientras que Sabina intenta solucionar la situación y estar al pendiente de ella hasta que es esta misma la que termina por darle muerte al quitarle todo cuanto posee.

La importancia del parte no es solo por ser el hilo conductor de la historia dentro de la obra, al igual que sus consecuencias. Su cualidad de espejo social es lo que más lo hace resaltar, con esto se quiere decir que el parte es la inquebrantable figura de la política en dictadura. El parte, al

igual que las leyes en el periodo de dictadura, es confuso y no responde a razón ni lógica. Al principio del segundo acto Sabina declara que “ese parte ta mal pasao” (Radrigán 56), para luego narrar los pasos que el matrimonio ha debido seguir en búsqueda de darle solución a dicho parte, estableciendo que nadie sabe realmente cuál es la razón por la que el parte fue sacado en un primer lugar. Además que la poca ayuda que Sabina logra encontrar, Rafael la deshecha por orgullo. Se sabe que hay una ley que han quebrantado, pero nadie puede decir con exactitud qué ley ha sido, mientras algunas fuentes les afirman que el parte está mal hecho Sabina le recuerda a Rafael que “el que lo manda a él –quien les ha dado la información sobre el error del parte– los dijo que la ley no se poía equivocar, que teníamos que haber hecho algo” (57), con esto se da a entender que la ley está por sobre todo, incluyendo aquí a la lógica. Esto último se evidencia cuando Rafael intenta calmar a Sabina al recordarle que ya les han sacado partes con anterioridad, a lo que ella responde que este es diferente porque “siempre los han entregao un papel donde dice por qué los sacan el parte y lo vamo a pagar y too quea arreglao, pero ahora no sabimo qué pasa; no sabimos qué’s lo que hicimos” (59). Hay una confusión absoluta sobre el parte y la ley, una que parece empujarlos hacia la condición de marginales, ya que este parte y la ley tras él los hará perder su única fuente de ingresos. No es sino hasta el tercer acto en donde el matrimonio se ve vencido por esta ley y que Rafael afirma: “en la comisaría, en la municipalía, en el jugao; toos decían lo mismo ‘Es la ley, no poímos hacer na’. Y la ley no está por ninguna parte, no tiene cara, no tiene ojos, no tiene cuerpo” (68). Esta fuerza invisible, pero inquebrantable es la que rige las vidas de los chilenos, es la que decide quién puede permanecer dentro de la sociedad y quién será expulsado hacia las periferias de Santiago y recibirá la categoría de marginado. Se explica en este acto la razón del parte, pero la lógica no sirven para resolver el asunto, pese a que el matrimonio se encuentra en lo correcto al decir que está mal hecho. La ley está por encima de la razón, está por encima de los

derechos de las personas, las que han sido divididas y algunas ya no son consideradas como personas, como se ha visto anteriormente. La ley ya no protege a la sociedad por completo, sino que sirve para separar y discriminar.

El parte dentro de la obra va adquiriendo relevancia a medida que esta avanza. En el primer acto se va mencionando de a poco la presencia de los partes. La primera mención de un parte es para asegurar que si es que la mujer que trabajaba en uno de los puestos callejeros le hubiese vendido alcohol a los taxista años atrás “la habrían secao a partes” (47), con esto Sabina asegura que los negocios ilícitos eran penados con ferocidad. La segunda mención de un parte la hace Rafael para burlarse de la edad de Sabina: “te van a sacar un parte por vieja” (48), que incluso da a entender cómo va a ser su postura sobre el parte a lo largo de la obra, es algo que no tomará en serio. La tercera mención también la hace Rafael y su tono continúa siendo burlón, aunque en este caso es hacia la figura de su padre: “en el cementerio los querían sacar un parte porque no llevábamos permiso de la sanidad pa enterrarlo” (53), infiriendo con esto que era un hombre sucio. Y la última mención de un parte en el primer acto la hace Sabina cuando le cuenta a su marido que: “en la mañaa, cuando te andabai pasiando con esa vieja, me sacaron un parte” (56). La importancia de esta última mención es que el parte se lo pasan a Sabina, ya que el puesto es suyo y ello la afectará equivalentemente a lo largo de la obra. El parte, si bien afecta al puesto de frutas, es para Sabina y es lo que terminará condenándola a morir en vida, ya que sus hijos no los van a ver a no ser que necesiten dinero, y Rafael se marcha a beber con sus amigos. Lo único que Sabina tiene es el puesto de frutas, es lo que le permite vivir, es lo que le da sentido a su vida, es a lo que se dedica y cuando se lo quitan debe enfrentarse a la soledad y a la dureza del sin sentido de la nueva organización social.

Podemos concluir que las dos obras analizadas en este capítulo muestran una primera configuración del sujeto marginal en la obra de Radrigán, ya sea –en un juego de doble dinámica– porque los personajes intentan escapar de esta situación de marginalidad o porque se ha empujado a los personajes a formar parte de ella. El marginado es atacado por la sociedad y las fuerzas que la rigen, esto se ve claramente en el caso de Sabina y Rafael con el parte. No importaba con quién se hablara, no existía solución para su problema ni nadie quería darles una, pues la sociedad representada en las obras teatrales de Radrigán muestra un desinterés absoluto por los marginados y sus problemas. Para evitar el rechazo social, paradójicamente, el marginal intenta mostrarse como algo que no es, como se ve en *Cuestión de ubicación*.

Ambas obras son un espejo social y una advertencia, ya que el autoproclamado “Estado chileno” entre 1973 y 1989 toma las decisiones por la sociedad. En la realidad chilena a finales de los años ’70 y comienzos de los ’80 se vivió una suerte de engaño por parte de las fuerzas militares que regían la nación, presentaron proyectos que suponían ayudar a las clases más vulnerables cuando realmente estaban segregando a las personas por su capacidad adquisitiva. Las obras de Radrigán son una advertencia en el sentido que este “Estado” podía hacer y deshacer lo que quisiera con tan solo decir que se estaba cumpliendo con la ley, así se ve en *Testimonios de las muertes de Sabina*.

Las muertes que se presentan en ambas obras tienen un carácter especial, ya que es la condena que sufre la clase marginal a manos de la dictadura militar y el desinterés social en general. Es decir, se busca hacer que los marginales desaparezcan, el desinterés social permite que una persona pierda su única fuente de ingresos o que empuja a las personas a valorar más objetos que el bienestar de su familia es lo que recibe la clase marginal por el simple hecho de ser marginales. En el caso de la muerte de Elizabeth, es una crítica al valor que la sociedad le ha

entregado al poder adquisitivo en este nuevo Chile neoliberal y cómo se ha empujado a los marginados a sufrir de estigmas tan solo por no poseer tanto como las demás clases. Esta muerte demuestra la desesperación por dejar de ser discriminados, ya que cualquier cosa es mejor a ser visto con malos ojos por parte de la sociedad, ya sea pasar hambre, pretender ser algo que no se es, e incluso morir. El caso de la muerte de Sabina es algo más simbólico, se busca presentar la muerte por el abandono social, la soledad que los marginados enfrentan al ser rechazados por la sociedad. Es posible decir que la muerte de Sabina es el nacimiento de su marginalidad, ya que al haber perdido su fuente de ingresos caería en la pobreza extrema y ello la llevaría a ser una marginada social. En la misma obra se establece que son visto de una forma diferente por quiénes son: “vos sabís cómo son de paraos, los miran como delincuentes” (Radrigán, 58), hay una clara discriminación hacia el matrimonio por parte de las personas que deberían ayudarlos a resolver la situación del parte. Rafael y Sabina son marginales en el sentido de que no logran adecuarse a la sociedad, por lo que esa multa que le pasan a Sabina forma parte de la búsqueda de la expulsión de ciertas clases de la sociedad. La expulsión es clara y tajante, ya que hicieran lo que hicieran no podrían solucionar el parte y caerían por completo en la condición de marginados.

Por último, la ausencia de la lógica juega un papel fundamental en ambas obras. En *Cuestión de ubicación* la familia escapa de la lógica social más convencional al priorizar la adquisición de aparatos electrónicos en vez de la compra de alimentos. Mientras que en *Testimonios de las muertes de Sabina* la lógica está ausente en las leyes y en los procesos legales que se deben cumplir para cumplir con estas. En otras palabras, la lógica escapa tanto al marginal como a las entidades políticas, el Chile representado en las obras es un caos sin sentido que evidencia la condición social que se vivió durante la dictadura militar.

Capítulo III: El Lenguaje como reflejo fragmentado de la identidad del sujeto marginal

El lenguaje incesantemente marginal es la esencia del teatro de Juan Radrigán, es reflejo de la identidad de sus personajes, del espacio en el que se desarrollan y existen. Sin duda es una materia difícil de definir, en especial al considerar que la marginalidad del lenguaje depende de dónde se utilice, es decir, el lenguaje marginal es específico de cada zona²⁶. Michael Halliday²⁷ se refirió a este lenguaje como un *antilinguaje*, es decir, es un lenguaje que va contra lo establecido y es utilizado por aquellos que son rechazados sociales por no adecuarse a las reglas sociales establecidas por la élite.

Si bien el concepto de Halliday se adecúa al lenguaje marginal, se debe reconocer que la definición de “sociolecto”²⁸ también calza con dicho lenguaje utilizado por Radrigán en sus obras teatrales. Se propone que la mezcla de ambos conceptos, antilinguaje y sociolecto, da como resultado el lenguaje marginal. Es decir, este tipo de lenguaje está estrechamente relacionado a un sector social específico de la población.

El lenguaje marginal nace de grupos sociales dentro de zonas específicas de las ciudades, a su vez es importante señalar el rol que juega el dialecto dentro de la formación del sociolecto. Para aclarar la idea, el dialecto nace en una zona geográfica específica de un país, Halliday lo explica con el siguiente ejemplo: “un grupo permanece de este lado de la montaña, otro se desplaza allende la montaña y dejan de hablarse entre sí” (238), por ello utilizan diferentes palabras para

²⁶ Al igual que ocurre entre idiomas y sus modismos, el lenguaje marginal depende del país en el que se utilice y la zona geográfica en la que se desenvuelva. Claramente el lenguaje marginal también varía dependiendo del idioma del que origina.

²⁷ Michael Halliday fue un lingüista, filósofo y pedagogo reconocido por desarrollar la teoría de la Gramática sistémica funcional o Lingüística sistémica funcional.

²⁸ “Manera de hablar propia de las personas que pertenecen a un mismo grupo sociocultural” (Diccionario de Oxford).

referirse a un mismo objeto. Entonces, es posible comprender al dialecto como una convención que se da entre los hablantes de una región en particular. Sin embargo, la creación de dialectos tiende a estar ligada a la separación geográfica, como ocurre entre ciudades separadas por montañas y en donde sus habitantes no poseen contacto entre ellos de manera frecuente. El sociolecto, en cambio, es una separación que ocurre entre grupos sociales que pueden habitar la misma ciudad. Como bien dice Halliday “los miembros de las distintas clases sociales sí se hablan entre sí, al menos de manera transaccional” (238), por lo que el contacto entre ellos no se ve interrumpido realmente.

El nacimiento de los dialectos se debe a la variación del mismo que ocurre al interior de las estructuras sociales, las que se mantienen entre estos grupos y perduran en el tiempo. En otras palabras, los dialectos son afectados debido a sus clases sociales, lo que se define en sociolectos. Halliday comparte que “la característica esencial de la estructura social, tal como la conocemos es jerárquica, y la variación lingüística es lo que expresa su carácter jerárquico” (239), esto incluye variantes que van desde su edad hasta su clase social. Por lo que es parte de la normalidad y cotidianeidad el que surjan elementos en el lenguaje o dialecto social que solo es utilizado por ciertos grupos. Ahora bien, en el caso del lenguaje marginal es posible identificarlo como un sociolecto que es “un medio de expresión de la conciencia de clase y la conciencia política” (Halliday, 239), ya que es utilizado por una clase específica, pero también es visto por las demás clases como una forma de identificar a dicha clase.

Con estos términos ya presentados, vale la pena preguntarse: ¿qué diferencia al lenguaje marginal utilizado en las obras teatrales de Radrigán? Mejor dicho, ¿en qué radica la singularidad de dicho lenguaje y la importancia que se da en él?

Lo primero que se puede decir del lenguaje marginal radrigano es la función que cumple dentro de las obras teatrales. Este lenguaje es retazos, deformaciones, quiebres y marginalización; en las obras teatrales de Radrigán es el lenguaje la representación fidedigna de los personajes. Es decir, el lenguaje marginal se muestra tan marginado, inadecuado y deforme como los personajes de dichas dramaturgias son vistos por la sociedad. El lenguaje marginal no es otra cosa que el reflejo de la población marginada. Si bien este lenguaje es identificación entre clases sociales para marginalizar a las clases más bajas, es también la identidad de este grupo.

a. Chilenismos, indigenismos y humor

Para ahondar más en el lenguaje marginal chileno se deben considerar ciertos aspectos del país. Es preciso saber que en Chile ciertos términos del habla están determinados por la región en la que las personas se encuentran, es decir, dependiendo de la zona en la que el hablante se encuentre los términos pueden variar. Así como se explicó anteriormente al hablar de dialectos²⁹. Entonces, es posible confirmar que el lugar físico afecta a la producción del lenguaje y al nacimiento de dialectos. Sin embargo, esto no es lo único que afecta al lenguaje chileno, ya que también es habitual para los chilenos emplear “expresiones lingüísticas propias de Chile, que son usadas y entendidas principalmente por los habitantes de esta tierra y, a veces, difíciles de entender para los extranjeros, incluso para los demás hispanohablantes” (Vivanco Rojas, 3). Esta curiosa manera de expresarse recibe el nombre de *chilenismo*, lo que significa que el español hablado en Chile posee su propia variación antes de que sea utilizado por las personas de diferentes clases

²⁹ Por ejemplo, hay cierto tipo de pan que recibe tres nombres distintos dependiendo del sector del país en el que el hablante se encuentre. En la capital se le llama *marraqueta*, mientras que en ciudades como Valparaíso han tratado de “imponer al pan batido como nombre real. Mientras tanto, en zonas nortinas como sureñas se la juegan por ‘pan francés’” (Radio Infinita). Siendo este un debate aparentemente sin fin dentro del país, evidencia muy claramente las dinámicas del lenguaje que existen en él. No es que las zonas del país desconozcan la manera en la que las demás han decidido referirse al mismo pan, sino que simplemente adoptaron dicho término y lo han mantenido.

sociales. Vivanco Rojas especifica que gran parte del habla chilena se debe a que los conquistadores españoles que llegaron a Chile no poseían el mejor vocablo ni desplante oral, lo que dio paso a que se utilizara un español impropio. A esto se le debe agregar el uso de indigenismos (ver Anexo 5), lo que es extremadamente frecuente en el español chileno.

En resumen, el español chileno nace como una mezcla de español chapurreado y el indigenismo, se deben tomar en cuenta aquí los chilenismos utilizados a lo largo del país. Con un español ya mezclado debido a múltiples factores, el español de Chile pasa también por una modificación, debida a la geografía, para ciertos elementos. También se caracteriza por un corte violento de las terminaciones y las deformaciones finales en la conjugación de la mayoría de los verbos. Finalmente el lenguaje chileno tiene una última variación que dependerá exclusivamente del grupo social que lo implemente. Este es el lenguaje que se ve presente en las obras teatrales de Radrigán, específicamente, el lenguaje perteneciente a la “clase baja” chilena. Además de estas características hay otras que destacan el lenguaje chileno, pero que también parecen tener especial importancia en el lenguaje marginal representado en las obras teatrales radriganas. Un ejemplo de esto es el sentido del humor que se da en los diálogos entre sus personajes. Como en *Informe para indiferentes* (1983) cuando Andrés se queja con Polo diciéndole que no habla español, queriendo decir que no le comprende lo que le intenta decir debido a su lenguaje marginal y este le responde: “Sí po, ¿no ve la mansa pinta e gringo que tengo?” (Radrigán, 280). El humor, tal como en este caso, es utilizado extensamente. Si se piensa en la teoría de la catarsis, que existe una descarga emocional de las emociones reprimidas por medio de la risa, es posible comprender el uso del humor en el teatro de Radrigán en el contexto en el que se desarrollan las historias de sus personajes. La tensión que provocaba, y en algunos casos aún provoca, de la dictadura militar en la población chilena llevó a eventos como los que Radrigán plantea en sus obras. La soledad que

parece consumirlo todo, el abandono de los más vulnerables, desamparo general, hace que el uso del humor sea necesario, pues es el humor se vuelve aquello que trae a los personajes de vuelta a la vida.

Si bien el humor es utilizado extensamente en las obras teatrales de Radrigán, jamás llega a opacar el contenido social y crítico que se encuentra en el trasfondo de los diálogos. El uso del humor, según Vivanco Rojas, tiende a estar estrechamente vinculado al lenguaje chileno, puesto que no se debe olvidar que “el lenguaje es un vehículo para expresar emociones” (9). La importancia de este recurso es, al igual que el lenguaje quebrado, la representación del grupo social que lo utiliza, es decir, el lenguaje marginal es reflejo de los marginales y el humor utilizado es la manera de expresarse utilizada por ese grupo. Esta es la razón tras el uso del humor en cada una de las obras teatrales, porque es reflejo de sus personajes. Por mencionar un par de ejemplos, lo podemos encontrar en *El loco y la triste*:

HUINCA– (*mirándola atentamente*) Pucha que soy fea ho; parece que andaban con la caña mala los viejos cuando te hicieron... Y pa más recacha te falla la catimba.

EVA– Fea, pero no podría como voh.

HUINCA– Trancúrrete, junta un billete luego pa que salvís la dignidá después; porque si no te vai a tener que arrastrar por el suelo pa que te tiren un pan por las babas. No seai gilucha, Pata: ya te quea re poco hilo en la carretilla, no’stís desper... (127)³⁰

³⁰ “Andaban con la caña mala” significa estar con resaca.

“Pa más Recacha” añade un elemento desagradable al tema tratado, es como decir “y encima de todo esto”

“La catimba” hace referencia al pie.

“Trancúrrete” quiere decir tranquilízate o cálmate.

“Salvís la dignidá” está haciendo referencia a que cuando Eva sea mayor pueda vivir dignamente y no en la calle, que vendría siendo lo indigno.

“Gilucha”, entendido también como “gil” o “agilada”, quiere decir tonta, estúpida o despistada.

“Poco hilo en la carretilla”, aquí se está dando una imagen para decirle a Eva que no le queda tanto tiempo de vida útil como prostituta, en poco tiempo deberá dejar su trabajo porque no la van a querer más.

En este intercambio se ve de inmediato el uso del humor y expresiones astutas que se utilizan para intentar demostrar el punto al que el hablante desea llegar. Lo mismo ocurre en *Las muertes de Sabina*:

RAFAEL– Así se llama poh. Si hubiéramos echao puras manzanas como te decía yo.

SABINA– Y dale con las manzanas; soy más porfiao que'l paralítico que quería sacarle punta al lapi. (45)

Aquí el personaje de Sabina despierta una imagen mental sobre la actitud de Rafael, la que provoca risas inmediatas. No es que se le esté faltando el respeto a alguien al expresarse de esta manera, es simplemente el tipo de frases a las que se refería Vivanco Rojas al describir del humor chileno. Se debe especificar que, como bien dice Teresa Ayala Pérez en su artículo “Sentido del humor y “humor negro” en el español de Chile”, el uso de los chistes y/o el humor en el lenguaje chileno tiende a ocurrir en un contexto informal. El uso de este dentro de las obras, como ya se dijo, es reflejo de los personajes, la informalidad de estos al expresarse se refuerza con el uso del humor. Esta decisión de solo incluir pasajes en los que se menciona una conversación con figuras de autoridad, en la mayoría de los casos, se debe a que los personajes son completamente honestos al expresarse; no disfrazan su naturaleza reflejada en su lenguaje.

Indudablemente el teatro de Radrigán resalta “por sus creaciones dramáticas llenas de humanidad” (Letelier, 703), ya que pretende presentar la realidad marginal en sus obras teatrales, sujetos reales con características reales y reconocibles. La humanidad de sus personajes es distinguible gracias también a su vocabulario, fraseo, sintaxis y creatividad. He ahí que el uso de comentarios divertidos se da tan frecuentemente en las obras teatrales de Radrigán, puesto que “el sentido del humor y el humor negro de los chilenos es una suerte de predisposición a mostrar lo cómico o lo ridículo de todo cuanto nos rodea frente a nuestros congéneres y, como sostiene la Academia, mostrar con humor aquello que desde otra perspectiva provocaría piedad, terror o

lástima” (Ayala Pérez, 161). El humor se utiliza en las obras como una forma de enfrentar la realidad que viven los personajes. Así como se vio en el intercambio entre Huinca y Eva, el humor se utiliza para evidenciar malestares por los que no se sufre. Es decir, los personajes reconocen sus situaciones y dolores, pero no les dan la importancia necesaria, ya que en el contexto en el que se encuentran sentirse miserable frente a su dolor los llevaría en una espiral de sufrimiento. Es entonces que el dolor solo aparece hasta el final de las obras teatrales como si se hubiese intentado aplacarlo lo más posible desde un inicio.

El lenguaje marginal no es simplemente un lenguaje incompleto, hecho de retazos o fragmentado y salpicado de humor, sino que, como ya se ha dicho, es espejo de la identidad de un grupo social. Es un lenguaje que la mayoría de los chilenos comprende a la perfección, aunque no sea utilizado por todas las clases sociales. Este lenguaje utilizado en las obras teatrales de Radrigán es reflejo de la realidad de Chile. Es por esto que “la dramaturgia de Radrigán ha sido considerada como parte de un teatro popular, la primera razón, es la ya nombrada característica de poner en el centro de la acción a personajes marginados social, cultural y económicamente” (Letelier, 703), pero otra es el lenguaje. No podrían ser obras populares si es que el espectador o el lector no comprendieran lo que se está presentando en las obras teatrales.

Si bien Radrigán hace una apuesta al presentar las obras teatrales en un lenguaje que está hecho de retazos, fragmentos y deformaciones, son los diálogos los que permiten un encuentro entre el espectador y sus personajes. Es por medio de los diálogos entre los personajes, en algunos casos monólogos, que el espectador llega a conocer de sus circunstancias, que llega a simpatizar con los personajes, son las palabras de estos personajes marginados las que provocan empatía en el lector/espectador. Tomando esto último en consideración, vale la pena recordar que es el lenguaje marginal lo único realmente establecido en las obras teatrales de Radrigán. Es decir, tanto

el vestuario como la escenografía pueden variar según quién dirija la obra, hay un par de detalles que Radrigán indica dentro de sus acotaciones en los guiones, pero nada que sea más relevante que el lenguaje utilizado. El lenguaje marginal pasa a ser una firma de esa realidad que Radrigán intenta representar, además de lograr que aquel vocablo que identifica y marginaliza a una sección de la sociedad sea lo que mueva emocionalmente al lector/espectador. Es aquí en donde resalta la creación radrigana, puesto que en las obras teatrales de Radrigán, el lenguaje marginal une en vez de separar.

El lenguaje marginal, al ser reflejo del grupo social más bajo de la población, es considerado como algo “vulgar” o “grotesco” dentro de la sociedad chilena. En la realidad, tanto en el pasado como en la actualidad, este lenguaje sirve como método de distinción para apartar a las personas que lo utilicen. Esta separación social se intensifica con la dictadura militar de Pinochet, es entonces que se condiciona a la sociedad a distinguir y discriminar a las personas por el tipo de sociolecto que utilicen. Este lenguaje cumple la función de una marca imposible de cubrir, gracias a ella es que las personas que utilizan este sociolecto pasan a ser rechazados sociales³¹. Radrigán asocia la falta de recursos económicos con la marginalidad, siendo el lenguaje marginal un claro ejemplo de la enorme diferencia entre clases sociales, esto se debe a que la educación que reciben los sujetos marginales no llega a compararse con la educación que reciben el resto de las clases sociales. Es decir, el habla y la conducta de los sujetos marginales tienen su origen en la falta de estabilidad económica. Chile se representa entonces como un país en el cual

³¹ Una temática similar se vio en *My Fair Lady* (1938) de Alan Jay Lerner (1918-1986), en esta obra se intentaba cubrir este lenguaje utilizado por la protagonista y enseñarle las conductas apropiadas de una dama. Las condiciones de la protagonista son comparables a los sujetos marginales radriganos, vive en una zona marginada, utiliza vocablo marginal y es un personaje marginal. La diferencia entre Eliza Doolittle, la protagonista, y los personajes de Radrigán es que en las dinámicas que evidencia el dramaturgo chileno no existe la posibilidad de la mezcla social. En *My Fair Lady*, Eliza termina por cambiar completamente y se vuelve una marginada en una nueva categoría, ya no tiene cabida dentro del sector marginal, dando a entender que es el lenguaje marginal el que provoca la marginalización.

el éxito monetario lo es todo. Las clases sociales altas son las que definirán qué es lo socialmente aceptado, qué es cultura, y qué es lo que no pertenece a ella. José Joaquín Brunner aclara que la cultura se ve “identificada –según una vieja concepción aristocrática– con las bellas artes, con las páginas dominicales de los grandes periódicos urbanos y con el consumo conspicuo de obras y símbolos revestidos de un aura luminoso” (30). Siendo entonces la cultura algo que se debe relacionar con las clases dominantes, mientras que se desplaza y aparta a las clases más bajas del centro social.

b. La marginalidad como objeto de arte

Ahora bien, Radrigán busca mostrar que existe belleza en lo marginal, es algo que transmite la esencia de los personajes y no los abandona. Los gestos de las personas están sujetos a variaciones, por lo que no hay un único desplante corporal que logre englobar a todo el grupo marginal. Lo mismo ocurre con la vestimenta que puede cambiar en cualquier momento, en especial si ocurre lo que Radrigán muestra en *Cuestión de ubicación* (1980), es decir, personajes que gastan todo su dinero en objetos innecesario (ropas de marcas caras, objetos electrónicos, entre otros). El lenguaje marginal, en cambio, permanece como una marca de nacimiento; puede cambiarse con esfuerzo y práctica como con Eliza, pero en el caso de los personajes de Radrigán no existe ninguna persona de clase alta que quiera intervenir en la condición social de estos personajes.

Se ha establecido que el lenguaje marginal que Radrigán representa en sus obras teatrales es la forma en que los lectores/espectadores llegan a conocer las historias y a empatizar con los personajes dentro de ellas. Radrigán presenta distintos relatos con distintos personajes, los cuales se conectan solamente por medio del lenguaje marginal y su condición de sujetos marginales. Los temas de las obras teatrales varían, aunque mantienen la temática sobre la condición humana sujeta

al carácter marginal de los personajes y el abandono social. El sujeto marginal no solo es marginal, también es persona y sufre de las mismas emociones que los demás miembros de la sociedad. Radrigán logra representar muy bien a sus personajes como sujetos marginados y personas a la vez, en el caso de *El loco y la triste* (1980) lo que hace el dramaturgo es mostrar una historia de amor. Los personajes son marginales, su lenguaje es, evidentemente, marginal y sus experiencias han sido marginales también, pero aún así logran hacer que el lector/espectador empatice con la historia y los personajes dentro de esta. En esta obra en específico es lo vulgar y grotesco lo que consigue mover emocionalmente a la audiencia, ya que “si lo obsceno es lo que está fuera de escena (eso que cuando aparece, perturba), las imágenes de *El loco y la triste* se presentan bellamente obscenas (en tanto en cuanto extraescénicas) ante el espectador poco acostumbrado a ciertos registros lingüísticos” (Francisco Carrera y Gómez Redondo, 93). Si bien es cierto que lo grotesco en la situación romántica que se presencia en esta obra llega a formar parte de ella, no es el lenguaje marginal algo a lo que la audiencia chilena esté desacostumbrada. Los chilenos interactúan con los sociolectos y logran identificarlos, para así juzgar a qué clase corresponde la persona que lo utiliza, también es esperable el que gran parte de la población no marginada haya oído a los marginales expresándose. Entonces a lo que el espectador está desacostumbrado, referido en la cita de Francisco y Gómez, es a relacionar el lenguaje marginal con materia de arte, belleza, y/o cultura. Radrigán se arriesga presentando dicho lenguaje en escena, pero al hacerlo llega a convertirlo en parte del arte dramático. En el artículo “Arte, vanguardia (élite) y racionalidad: “La hora de los hornos” del Grupo Cine-Liberación” se trata la relación entre el arte y la racionalidad, hablando de Aristóteles y Platón y de las bases que plantaron para la comprensión del arte. La importancia de este artículo con el uso que Radrigán le da al lenguaje marginal como forma de expresión artística reside en la mención del elitismo que establece qué es arte y cómo se

define. Específicamente vale la pena recalcar cuando se habla del capitalismo como “el único sistema que se recrea sobre sí mismo y que encuentra su razón de ser en esa dinámica de permanente autodestrucción y autosuperación” (Andruchow et al., 7). Para explicar, el desequilibrio social es necesario dentro del capitalismo, al hablar de “autodestrucción” se refiere a la marginalización de las clases sociales más bajas, ya que estas son parte de la misma sociedad que las margina. Al hablar de “autosuperación” hace mención a la intención de las clases más bajas por salir de este estado y volver a ser considerados como parte de la sociedad. Con el uso del lenguaje marginal como único método de llegar a conocer los hechos presentados en las obras teatrales de Radrigán, el dramaturgo eleva a la clase marginal, rechaza la idea de la marginalización de las clases bajas y muestra que aquellos en condición marginal son parte de la sociedad con historias relevantes y profundos pensamientos.

Como se ha expresado anteriormente, es la clase alta la que decide qué entra dentro de la cultura y el arte, por lo que el lenguaje marginal no se veía dentro de este aspecto. Radrigán llevó dicho lenguaje al teatro como parte de la expresión artística y la belleza de las obras teatrales representadas. El dramaturgo chileno consigue conmover con sus obras teatrales, ya sea por el dolor que se expresa en *Las brutas* (1980), el amor trágico que se presenta en *El loco y la triste*, la soledad que se evidencia en *Isabel desterrada en Isabel* (1982), o el aislamiento social representado en *Informe para indiferentes* (1983), entre otros. Lo marginal en estas obras teatrales sufre de una ruptura de sus límites, representados en su lenguaje, al llegar hasta la representación teatral.

Radrigán intenta demostrar que no por estar lejos del resto de la sociedad significa que la realidad marginal no exista. El dramaturgo llevó a la ciudad céntrica el lado marginado de la sociedad, incluyendo su lenguaje y acciones, personajes y sus historias. Evidencia con ellos una

realidad que se buscaba esconder o ignorar. Esto se logra gracias a el uso de este sociolecto en específico, pues como bien dice Rodrigo Cánovas, el lenguaje es un escenario de trascendencia.

c. Lenguaje marginal: retazos y deformaciones de la lengua

El uso del lenguaje marginal invita al lector/espectador a cuestionarse los motivos del dramaturgo para utilizarlo. No es simplemente que hubiese querido generar una crítica sociopolítica, como se ha dicho anteriormente, más bien se debe a que es un lenguaje real que evoca a personas y situaciones reales. Al utilizarlo en sus obras empuja de vuelta a aquellos que se ha intentado marginar.

Sin lugar a dudas el lenguaje marginal es una pieza clave dentro de la dramaturgia de Radrigán. No solo es el lenguaje utilizado específicamente por el grupo de la población que desea representar, sino que el uso de este tipo de lenguaje tiene significado por sí mismo. Según investigador chileno, Rodrigo Cánovas: “el lenguaje es un territorio no ocupado por las fuerzas que ejercen el poder” (709), por lo que el uso de este lenguaje refleja un territorio en el que el orden establecido no alcanza a llegar. Es decir, el dominio de las fuerzas militares que se adjudicaron el poder en Chile no controlaban el lenguaje ni su uso, por lo que es, según Cánovas, una de las pocas libertades que poseían las personas. Basta con explicar que el lenguaje es la forma que tienen las personas para comunicarse y en Chile durante la dictadura militar de Pinochet las personas no eran libres de ejercer públicamente uso del lenguaje para decir lo que querían, sin embargo eran libres de utilizar el lenguaje como quisieran. Cánovas prosigue definiendo que el lenguaje, en especial el lenguaje marginal, es “una forma más de defensa ante una sociedad que

los ha dejado fuera. Por esta razón las palabras se cambian, se eliminan consonantes, se unen vocales, se utilizan dichos populares, refranes locales”³² (709), por ejemplo:

“Mala cuea nomás pos, dijo el conejo, y se jue a morir a otra cuea” (Radrigán, 144)

“Cuea”³³ en Chile significa suerte, por lo que aquí se refiere a tener mala suerte. “Nomás” junta las palabras “no” y “más”, su uso busca darle énfasis a la expresión. “Pos” proviene de “pues”, que se acortó primero a “pue” y terminó mutando en “po”³⁴ como su versión más utilizada. “Jue” proviene de “fue” y se debe simplemente a una mala pronunciación de la palabra. Con la segunda “cuea” se genera un juego de palabras, ya que aquí está haciendo referencia a “cueva” como la cavidad en la tierra o piedra, dando a entender que es la misma palabra con distinto significado. La gracia de este juego de palabras es que “mala cuea” no solo se refiere a mala suerte, sino que también a una “mala cueva”. Por esto es que se puede asumir que la frase fue un dicho popular, y se comprende de mejor forma al tener en cuenta el contexto en el que se utilizó la oración. La frase se encuentra en un diálogo sobre si el personaje puede comer salmón enlatado o no, ya que se encuentra enfermo de cirrosis, además que ha tenido un par de ataques al hígado debido a que ha bebido alcohol:

HUINCA– Dale nomás, si pa morir nacimos. Pero pásate un toque pa afirmar la guata.

EVA– ¿Y si te güelve a dar la pataleta?

HUINCA – (*Indiferente*) Mala cuea nomás, dijo el conjeo, y se jue a morir a otra cuea.
(144)

³² Se recomienda el uso de *Diccionario chileno: el diccionario del pueblo* si es que se posee alguna duda con palabras del léxico chileno. <https://diccionariochileno.cl/>

³³ La etimología de la palabra “cuea” no está del todo clara. La teoría más convincente es que hace referencia a las partes íntimas de la mujer y se solía decir “cueva”. Cuando un hombre decía que tenía una “buena cueva” se refería a su pareja sexual, por lo que se comenzó a utilizar para referirse a buena suerte cuando el hombre tenía una buena pareja sexual, de allí proviene “buena/mala cueva”, que por la pérdida de la v terminó en “cuea”.

³⁴ “Po” tiene su raíz en “pues”, sin embargo su uso más común ha perdido todo significado, ya que simplemente se agrega al final de ciertas palabras: ya po, deja de molestarme po.

En este intercambio se ven un par de palabras que ayudan con la descripción entregada por Cánovas sobre el lenguaje marginal. “Dale” es la versión chilena del OK, se entiende como una expresión de aprobación, también se utiliza para animar a alguien a hacer algo. “Pa” es la versión acortada de “para”. “Pásate” es una orden que se refiere a que se le haga entrega de algo. “Toque” esta palabra en este contexto hace referencia a una copa de vino. “Guata” es un indigenismo modificado, la palabra original en mapudungun es “huata” y significa “estómago”. “Güelve” es “vuelve” mal pronunciado. “Pataleta” usualmente se refiere a un berrinche de niño, sin embargo, en este contexto se está utilizando para hablar del ataque que sufrió Huinca a causa de beber alcohol en su condición.

El lenguaje marginal claramente se escucha como uno recortado y deformado en el pequeño análisis del diálogo entre los personajes de Huinca y Eva. Estas pocas líneas bastan para mostrar a lo que Cánovas se refería y, sin embargo, el articulista dice que este lenguaje va más allá de la simple deformación o recorte de vocales y consonantes; toma al lenguaje marginal como un acto de rebeldía frente a los acontecimientos ocurridos en Chile durante la dictadura militar de Pinochet. Cánovas continúa especificando que los cambios en el lenguaje, las omisiones de vocales, la falta de pronunciación de las consonantes finales, entre otros, son un recurso que se emplea “para empoderarse de un lenguaje que juega a su favor” (709). Frente a esto es preciso mostrar el desacuerdo, ya que el lenguaje no representa una defensa ante el dominio de la dictadura militar. Por el contrario, es más bien que Radrigán utiliza este lenguaje para demostrar la esencia del marginal. El dramaturgo no solo presenta a un personaje que no es aceptado por la sociedad, sino que se muestra y se representa fielmente a dicho personaje. El lenguaje marginal se vuelve la forma de reconocer a la clase baja y es por él que son rechazados socialmente, su sociolecto va con ellos a donde quiera que vayan y les es imposible ocultarlo. Radrigán los representa de esa

manera: vulnerables. Esta vulnerabilidad se da frente a todo el que vea, lea o escuche estas historias que el dramaturgo chileno ha creado. No basta solo presentar a un matrimonio en una situación miserable o problemática en donde su ignorancia y sumisión les juegan en contra –*Las muertes de Sabina*– o presentar a la familia cuya vida pasa a valer menos que un televisor –*Cuestión de ubicación*– que como historias dicen mucho, pero dicen más cuando aquellos que son representados como los afectados por tales hechos hablan y se expresan como un marginado. Es decir, no solo basta demostrar su ingenuidad o ignorancia, lo que los deja indefensos en un país que gobernado por personas con sus propias agendas, sino que esta ignorancia debe quedar recalcada en el personaje cada vez que habla. Es el lenguaje el que hace real la representación, no solo el intercambio entre personajes, los que logran llevar la realidad a un nivel casi verídico con cada intercambio que tienen, sus chistes, peleas o ideas. Es el lenguaje el que hace cada conversación más real, y es el mismo lenguaje el que contribuye a la absorción completa del lector/espectador en la obra. El lenguaje es el medio por el cual se quiebra o rompe la cuarta pared, no da una interacción con el espectador en ningún minuto, pero al hablar en un lenguaje coloquial lleva al espectador a ser parte de la historia dramática. Este lenguaje se encuentra presente en la ciudad, es algo a lo que el lector/espectador está acostumbrado, por ello vuelve el relato real.

La importancia del lenguaje marginal entra en materia de discusión constante. Autores como Francisco y Gómez han establecido que la importancia no esté en “lo que se dice sino cómo se dice, pues el escritor pretende suscitar en el receptor una serie de sensaciones y emociones donde los códigos de lo connotativo superan por fuerza los elementos de la enunciación denotativa” (93). En estas páginas, sin embargo, se plantea algo ligeramente diferente, pues se propone que en realidad lo que hace Radrigán es una mezcla de aquello que se dice y cómo es dicho. No basta con el cómo se dicen las cosas, también se debe considerar lo que se dice y de

quien proviene lo dicho o la reflexión dada por la persona. La mezcla de lo connotativo y denotativo hace tan especial al teatro de Radrigán. Especialmente porque es un lenguaje que no ha nacido en los márgenes, al menos en Chile, sino que es un lenguaje que se ha expulsado hacia los márgenes como si se arrinconara contra el último límite social. El lenguaje marginal es relevante porque proviene de aquellos que fueron expulsados de la sociedad por no poder acoplarse a los estándares impuestos por la misma. Este lenguaje llega a ser marginal una vez que los integrantes de las clases bajas fueron colocados en las periferias, antes causaba distinción entre clases, pero existía una mezcla social geográfica que se perdió con la relocalización de las personas más vulnerables.

El lenguaje marginal es, efectivamente, la “marca” de todo marginado social, como se ha mencionado anteriormente. Es gracias a este lenguaje que los marginales son detectados y apartados de la sociedad. Si bien en la actualidad chilena el lenguaje utilizado en las obras teatrales de Radrigán se asemeja bastante al lenguaje coloquial chileno, aún existe esta distinción del habla en el país. La pronunciación del chileno de clase alta, media y baja varía y fluctúa, por lo que, como es lógico, aquella discriminación por el habla sigue ocurriendo. Este comentario denota la relación entre las clases sociales y el lenguaje, ya que las obras teatrales de Radrigán representadas entre 1979 y 1983 eran comprendidas por su audiencia, es decir, el lenguaje marginal era –y actualmente es– comprendido por las demás clases. Esta comprensión llegó al punto de incluir gran parte de este sociolecto en el lenguaje coloquial de la sociedad chilena. En otras palabras, el lenguaje marginal realmente no es marginal, lo comprenden las demás clases sociales en su mayoría y muchas veces también es utilizado por ellas de forma coloquial, pese a lo anterior este lenguaje margina.

Con esta última idea en mente, es posible decir que las obras teatrales de Radrigán están escritas para un público preferentemente chileno, en especial por la dificultad que el lenguaje chileno causa a los extranjeros. Entonces, al pensar que las obras teatrales de Radrigán tienen como objetivo a la misma sociedad chilena se puede asumir que el lenguaje no margina realmente la comunicación. Es decir, el lenguaje marginal es comprendido por las demás clases, por lo que es posible una comprensión de este, pero el uso de este lenguaje es lo que margina a las personas. Por su manera de hablar las personas identifican a un marginal y lo rechazan. Este rechazo se intensificó debido al condicionamiento en la sociedad chilena durante la dictadura militar de Pinochet que tachó a las clases bajas como indeseados que debían vivir alejados del resto de la sociedad.

En la sociedad chilena, la que en la actualidad continúa intentando generar una segregación entre clases sociales, el lenguaje marginal cumple la misión de advertir al resto de la sociedad que no debe interactuar con las personas que lo utilizan. Sin embargo, en las obras teatrales de Radrigán se hace imposible escapar de este lenguaje o ignorarlo, al igual a las personas que hacen uso de él. Este lenguaje es el teatro mismo de Radrigán.

d. *Informe para indiferentes*: imposible comunicarse

Informe para indiferentes es una de las obras teatrales de Radrigán en las que se muestra claramente la gran separación que existe entre clases sociales, esto gracias al uso del lenguaje marginal y la presencia contrastante de un personaje que no es marginal. Es también la única obra teatral de Radrigán, por lo menos del conjunto de las once obras escritas y representadas durante la dictadura militar de Pinochet que lleva un epígrafe. La cita mencionada pertenece a un fragmento de *El Mito de Sísifo* de Albert Camus:

“Lo absurdo nace de la confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo. Esto es lo que no hay que olvidar. A esto es a lo que hay que aferrarse, puesto que toda la consecuencia de una vida puede nacer de ello. Lo irracional, la nostalgia humana y lo absurdo que surge de su enfrentamiento si los tres personajes del drama que debe terminar necesariamente con toda la lógica de que es capaz una existencia”. (263)

Esta cita hace referencia al aislamiento social, a lo absurdo de la situación que se encuentran los personajes en la obra teatral (recordando que estos son reflejo de lo que ocurría en Chile durante la dictadura militar). Al utilizar las palabras de Camus se busca evidenciar este sin sentido que era la vida post golpe militar, el gran vacío que experimentaba las personas en su rol como parte de la sociedad.

Si bien el lenguaje marginal está presente en todas las obras teatrales de Radrigán, es realmente evidente el uso de este lenguaje en *Informe para indiferentes* gracias a la presencia del personaje de Andrés. Este es un personaje que representa a la clase media chilena, es quien trabaja para la clase alta con un empleo fijo, no conoce a su jefe ni interactúa con él, simplemente hace lo que se supone que debe hacer. Es un personaje que no interactúa con nadie hasta la llegada de Polo, el personaje marginal, con quien busca tener algún tipo de intercambio y comunicación.

En esta obra teatral el personaje de Andrés es el extraño, él es el que desencaja dentro de la teatralidad radrigana que muestra a personajes marginales como los únicos participantes de la realidad representada. La idea tras la aparición del personaje de Andrés es mostrar la dinámica de los problemas de comunicación entre clases y la gran desolación que viven estas mismas. Es al inicio de la interacción entre ambos personajes, Andrés y Polo, que se puede ver la gran relevancia de los aspectos mencionados:

ANDRÉS– (*Alegremente*) Sí, sí, por supuesto: eso es lo que he dicho siempre, aunque nadie me haya querido hacer caso: uno tiene que participar, no lo pueden condenar a mirar desde lejos. (*Vehemente*) No es justo que nos exilien, ¿no es cierto? (*Sombrío*) Y menos en nosotros mismos.

POLO– ¿Cómo dice usted, exiliaos?

ANDRÉS– Separados, alejados; que nos olviden.

POLO– Ah, no po, claro que no: si no somos na animales p’ estar echados en un rincón.

ANDRÉS– (*Perplejo*) ¿Se da cuenta? ... ¿Verdaderamente se da cuenta de eso? (*Para sí*) Es increíble; increíble, ¡ni siquiera Elisa se daba cuenta! Eso era justamente lo que yo le decía: “¡No soy un animal para estar pudriéndome en un rincón”, y no solo a ella; estuve años gritándole eso a todo el que veía, pero nadie... nadie... (265)

Andrés habla de la esencia de persona, la identidad que se les había quitado a los chilenos con el Golpe militar y la dictadura que le siguió. Los integrantes de la sociedad han sido desplazados, en especial los marginados, a lugares en los que deben permanecer. En el caso específico de Andrés, es un hombre a mediado de sus cincuenta años que se encuentra en un trabajo permanente como cuidador de un auto, despojado de cualquier tipo de interacción con otros o de la posibilidad de compartir sus pensamientos, creencias, miedos e ideas frente a lo que acontece en el país. En este diálogo se presenta a Polo como alguien que puede comprender temas que ni siquiera los pares de Andrés podían entender.

A medida que la obra avanza se comienza a saber un poco más de Andrés, sufre por acontecimientos pasados que se encuentran mezclados en su mente debido a que se niega a recordar. Este olvido voluntario hace confuso su discurso, el que es entregado en un lenguaje propio y bien formado. Solo se comprende bien lo que dice y habla cuando especifica cómo consigue olvidar:

“cuando yo digo ‘No quiero recordar’, no recuerdo. Hace años que practico eso, se lo recomiendo, es muy fácil: cierre los ojos, apriete los puños (*lo hace*), y repita con fuerza: ‘¡No quiero recordar, no recodar!’ ... Dígalo desde la sangre, dígalo con terror, y verá que de repente, sin darse cuenta, ya no recuerda nada” (265)

En cambio, Polo con su lenguaje marginal es el que le responde la más simple de las verdades:

“No, esa receta no me sirve a mí, compadre: si uno’stá viviendo, tiene que vivir po” (265).

Radrigán utiliza el lenguaje marginal como el conducto de la realidad, es un lenguaje que no

mente. Andrés, al inicio de la obra, se encuentra leyendo una enciclopedia, es alguien que tiene el conocimiento a mano, pero que decide ignorarlo. Polo es quien se encuentra en desventaja frente a la sociedad, pero es quien se enfrenta a la realidad en la que viven.

Andrés es incapaz de comunicarse con claridad debido a su entrega al olvido. No es sino hasta el final de la obra que el lector/espectador descubre que tanto el hijo de Andrés, Diego, y su mujer, Elisa, han muerto y se ignora lo que ha pasado con su hija Eugenia. Andrés era un sindicalista en una época en la que, en Chile, no era común que existieran los sindicatos ni que los trabajadores desafiaran la autoridad de sus jefes ni exigieran mejores condiciones laborales. Como castigo por haber promovido el sindicato y con ello el desafío de roles con su jefe, es decir, presentarse tan importantes como él y demandar mejores condiciones laborales, Andrés es condenado a trabajar cuidando un auto por las noches, a estar sentado solo en un box³⁵ sin compañía. Al tener el horario invertido (por trabajar de noche y dormir de día) es que sus relaciones con otras personas son inexistentes, se encuentra absolutamente solo. Esta soledad que Andrés identifica varias veces en la obra es lo que busca hacer comprender a Polo sin decirlo realmente. Mientras que Polo, como sujeto marginal sin trabajo fijo, no logra entender la postura de Andrés.

ANDRÉS– [...] A mí me condenó a estar sentado aquí para siempre, por haber formado un sindicato que no era apatronado.

POLO– Chis, la mansa condena: no hace na y mas encima le pagan.

ANDRÉS– ¡Fue un castigo inhumano, me inutilizó; me dejó fuera de la vida! (285)

Para el personaje marginal el ser apartado no es algo nuevo, por lo que el sufrimiento de Andrés no se logra asentar por completo con Polo. Más allá de eso, acontecimientos que se dan en el país sorprenden a Andrés, pero no a Polo, para el último son situaciones con las que se debe lidiar y nada más. Esto se refleja claramente en un diálogo entre ambos personajes en el que Polo le explica

³⁵ Un box en Chile se entiende como una caseta de guardia.

a Andrés que las personas mayores de treinta años tiene más dificultades para conseguir empleo, que incluso es algo imposible en la mayoría de los casos:

ANDRÉS— ¿Y qué hacen los que tienen más de treinta años entonces?

POLO— Buscar pega po, qué más van hacer si les quea vía.

ANDRÉS— ¡Pero eso es... es inconcebible!

POLO— ¿Qué dijo?

ANDRÉS— Qué es injusto, que no es posible.

POLO— Ah, no gancho; no me venga na con política, mire que la cuestión ta muy pesá.

ANDRÉS— ¿Qué pasó?

POLO— ¿No sabe?

ANDRÉS— Sí, he estado leyendo (*señala el libro*), pero todo me parece muy irracional; es como estar en el biógrafo: veo hacer cosas a la gente, pero como no hablan, no sé por qué las hacen, qué los obliga, qué los impulsa. ¿Me entiende? (266)

Andrés se ve enfrentando ante al realidad, pero es algo que no logra comprender. Se muestra confundido y como ha perdido el contacto con la gente busca en Polo, un marginal, a quien lo pueda comprender.

Si bien las obras teatrales de Radrigán muestran una realidad “a través de un lenguaje muchas veces lejano al mundo dramático, con historias intercaladas, largos monólogos y metáforas” (Letelier, 703), en esta el lenguaje utilizado no es solo el marginal, sino que también está el lenguaje utilizado por Andrés. Este personaje presenta un lenguaje “propio” y comprensible por cualquiera que lo lea y/o escuche, a diferencia del lenguaje marginal que pareciera poder ser comprendido únicamente por los mismos chilenos. Sin embargo, como el personaje de Andrés se encuentra en un conflicto interno por las circunstancias de su vida, su discurso resulta confuso.

En esta obra se presenta la simpleza del lenguaje marginal, el que es comprensible y que dice cuanto busca decir sin problemas, en comparación con el lenguaje propio que no es del todo claro y confunde con su falta de precisión. Ambos personajes hacen uso del lenguaje que dominan, que además es la forma en la que enfrentan los hechos que afectan al país. Para Andrés no es sino

hasta que Polo interactúa con él que comienza a recordar todo lo que ha intentado olvidar, puesto que el marginal vive en la realidad que el resto de las clases se niegan a ver. Polo es la representación de que la realidad marginal, lo que ha acontecido en Chile durante el golpe militar y en dictadura es real. Varias veces a lo largo de la obra teatral Polo identifica el sinsentido que es la actitud de Andrés sobre su trabajo el que, como se ha mencionado anteriormente, consiste en cuidar el auto del dueño de una gran casa cuando llega por la noche. Por esta razón es que se niega a moverse de su puesto y desconoce lo que hay más allá de su box, porque no tiene permitido moverse porque tiene que cuidar el auto. En el transcurso de la obra se explica que el auto no está allí, por lo que Andrés podría moverse con libertad, pero se niega a hacerlo, porque su trabajo es quedarse en su casilla, a lo que Polo contesta: “esta cuestión ta vacía po, ñor, qué le va cuidarle” (Radrigán, 269). El lenguaje marginal se vuelve evidencia, mientras que Andrés y sus actitudes lo presentan como la sociedad chilena que ha sido dominada por mandatos y amenazas por una fuerza mayor, en el caso de Andrés es su jefe, en el caso de Chile son las fuerzas militares. Esta personificación de Chile en Andrés toma fuerza cuando él mismo lee un fragmento de una composición que escribió su hija en la escuela:

Mi padre era un hombre, no un oso; pero un día le sucedió algo, y desde entonces duerme, duerme: nadie tiene la culpa de ser lo que ha nacido para ser; pero todos tienen la culpa de ser lo que no han nacido para ser. Mi padre era un hombre, no un oso; por eso no hay primavera que pueda despertarlo. (270)

Se busca evidenciar que un porcentaje de la sociedad chilena se vio obligada a sucumbir frente a los acontecimientos que tomaron forma con el Golpe militar de 1973. El lenguaje utilizado se encuentra repleto de metáforas, no es claro y preciso como el lenguaje marginal.

Los personajes marginales radriganos utilizan su lenguaje de forma directa, esto no quiere decir que al hacer uso de él se pierda la profundidad que existe en sus palabras, sino que logran

decir más en su lenguaje incluso cuando están siendo claros en lo que desean transmitir. Es la simpleza del lenguaje marginal lo que hace más potente su discurso y si hay espacios para dudas estas se aclaran casi de forma inmediata. Claro ejemplo es cuando Andrés le pide a Polo que se queda hablando con él y este acepta diciendo que es por todas esas veces que no ha ido al cementerio, lo que extraña a Andrés y Polo se explica diciendo: “O sea que usted m’hizo acordarme de mi taita. Me dio un tirón aentro” (Radrigán, 271). La postura de Polo sobre Andrés es que parece ser un muerto olvidado en el cementerio al que nadie va a ver. El lenguaje del marginal no puede ser más preciso, en cambio el lenguaje de Andrés está repleto de metáforas:

“Ella buscaba a Dios con la humillación del miserable que busca al rico, con el temor animal del que va cayendo y no encuentra de qué asistirse. Pero Él le respondía con silencio, porque ella había perdido el amor del principio, el amor humano [...]. No podía darles más, ellos tenían que saberlo, tenían que estar a mi lado; pero al final me quedaba una sola cosa: la libertad... y también me la pidieron” (274)

Es esta diferencia en el lenguaje la que hace imposible o, por lo menos, confusa la comunicación entre ambos personajes. Cuando se percatan que la comunicación se ve limitada por su falta de entendimiento del otro es que “quedan mirándose en silencio, confusos, afligidos” (Radrigán, 280). Es gracias a instancias como esta que el dramaturgo logra sumergir al lector/espectador “en un espacio de desolación, marginalidad y desesperanza” (Letelier, 760). El lenguaje del marginal evidencia en todo momento quién es el que participa de aquellos acontecimientos desoladores, mientras que en el caso de Andrés es su narrativa la que permite encontrar la fuente de su dolor. Radrigán recrea una realidad dura y marginal, en la que “para expresar todo este mundo de desencanto utiliza un lenguaje con las mismas características, un lenguaje desgarrado, irónico, preciso, que lleva a comprender la situación de los personajes” (706). Según Letelier este lenguaje es aquello que remece con más fuerza al lector/espectador, puesto que el lenguaje marginal es reflejo de dolor e injusticia hacia las personas por su simple condición social. Más allá de eso, el

lenguaje marginal es evidencia del dolor colectivo y desencanto social hacia la dictadura lo que se ve reflejado en el sujeto marginal, el lenguaje de este solo lo hace más evidente, ya que es el más vulnerable el que presenta las ideas que la sociedad posee, es aquel que se ha buscado expulsar de la sociedad el que habla por ella. Como se ha dicho anteriormente, el marginal es el espejo de la sociedad, su lenguaje marginado simplemente pone en más evidencia el descontento, pues lo hace real porque ese lenguaje lo es. Por esta razón el discurso de Polo tiene tanta fuerza cuando dice cosas como: “Usté me puee decir que soy inorante, animal y toas esas cuestiones: pero yo le digo esta pura cosita: los dos tamos viviendo la misma vía, ocupamos el mismo aire y pisamos la misma tierra: pero uste lo ha pasao como el forro y yo no” (Radrigán, 280). Es Polo quien evidencia que, pese a su condición de marginal, él sigue viviendo. Su vida puede no ser ideal, puede sufrir por ser marginal, es probable que sufra de discriminación, sin embargo, es Andrés el que se encuentra en pausa frente a la vida.

Es con el personaje de Andrés se presenta a una sociedad confundida que vivía de forma monótona y rutinaria. Aquella sociedad buscaba sobrevivir en “un período de miedo colectivo en el cual solo bastaba situarse en un espacio equivocado para recibir un castigo” (Letelier, 705). Radrigán presenta personajes en los que se puede apreciar que sus vidas “están marcadas por ese temor a hacer algo incorrecto, un miedo que viene desde fuera emanado por personas poderosas a quienes no vemos, pero que sentimos como una presencia amenazante” (705). Solo basta apreciar al personaje de Andrés y sus conductas para coincidir con lo estipulado por Letelier, ya que él es espejo de la sociedad y actúa como tal: “yo no sabía en qué condiciones iba aquedar aquí, ¿comprende?; todos eran rumores nomás” (Radrigán, 266). Andrés se excusa con Polo y en él busca comprensión, ya que sus acciones son comprendidas por sus pares, pero su intranquilidad posterior no. Sus palabras tienen sentido y se comprenden gramaticalmente, pero no logran ser

entendidas, incluso puede ser difícil para el lector/espectador comprender lo que Andrés quiere decir. Las imágenes que este personaje utiliza a veces no quedan del todo claras, ya que parecen ser delirio mezclado con imágenes del pasado e incluso figuras bíblicas:

ANDRÉS– Un hombre sacó un revolver y le disparó en la cara... La Bestia había vuelto a surgir...

POLO– ¿La Bestia? ¿Cuál Bestia?

ANDRÉS– La Bestia de la mala unión, la Bestia de la sangre y la locura... Yo no lo sabía, no sabía que la habían revivido: estaba aquí... ¡No me mire así: usted sabe que tengo que estar aquí! (289)

La figura de Andrés está en constante conflicto. Es un personaje que debe recordar en múltiples ocasiones que está vivo y que es persona, aunque también pone en duda ambas cosas. Mientras que Polo sabe que está vivo y es persona, puede que sea rechazado constantemente y tratado como algo menos que una persona, pero él sabe cuál es su realidad.

El lenguaje marginal claramente “pertenecen a un sector social determinado, fácil de ser reconocido por sus modismos, sus palabras deformadas, la pronunciación, la eliminación de vocales, aspiración de la ‘s’” (Letelier, 707) y es por él que en esta obra el lector/espectador puede reconocer fácilmente a qué clase pertenece. Andrés, por otro lado, es un personaje con un lenguaje propio, por lo que el lector/espectador no puede saber a ciencia cierta desde un inicio a qué clase social pertenece ni qué esperar de él. El lenguaje de Andrés es formal, no es coloquial en absoluto, por lo que resulta difícil esperar una identificación con él, en cambio Polo es un personaje real y esa realidad se logra por el lenguaje que utiliza. El lenguaje permite la posibilidad de comunicación de la forma en la que Polo lo hace, por lo que el significado de sus palabras y la intención tras ellas hace que lo que dice adquiera un inmenso valor y realidad frente al lector/espectador. Es decir, el personaje de Polo es real, mientras que Andrés se ve como una creación literaria que busca entregar mensajes escondidos entre las palabras que dice. En especial porque Polo parece comprender

muchísimo mejor la dinámica del país: “lo’stoy cachando que usted es rojelio³⁶... ¿Sabía que ahora los poímos ir a dar una güeltecita pa la pampa por tar hablando d’estas cuestiones? O sea, ¿sae lo que pasa? Hay libertá pa hablar, usted puee hablar de lo que se le antoje, pero tiene que peír permiso primero” (Radrigán, 285). El marginal sabe de consecuencias ante medidas que no tienen sentido, que es algo que Andrés no logra comprender. No es solo el lenguaje marginal aquello que se presenta como algo propio de los desvalidos o marginados sociales como especifica Boyle, sino que la comprensión de la verdadera identidad de la sociedad chilena. Las demás clases pueden creer que existe justicia social o libertad, sin embargo, es el marginado el que sabe que la realidad es que alguien más tiene el control y el mando de las acciones que son permitidas en la sociedad.

Lo último que se puede resaltar sobre el lenguaje marginal en las obras teatrales de Radrigán es su absoluto dominio de él. Como Letelier especifica, “es la forma que se presenta como la norma usada por los personajes, lo que le da legitimidad y obliga a los lectores espectadores a entrar en ella” (707). El uso del lenguaje marginal, como recalca Cánovas, es una característica propia de los marginales y por esta razón consigue darles “un espacio en el cual ellos logran comunicarse sin prejuicios, ni estereotipos, se muestran tal como son, sus vidas no se endulzan, ni se esconden sus debilidades, ellos mismos se ríen de sus enfermedades, de sus errores, están ahí para golpear con una vivencia significativa” (709). Lo que transmiten los personajes marginales con su discurso marginal es la realidad de sus vidas.

La cualidad más verídica de los personajes radriganos es que “disfrutan del diálogo, de las palabras, el comunicarse es una herramienta subversiva que los hace adueñarse de un mundo dirigido por reglas impersonales, hostiles e inhumanas” (Cánovas, 709). Son personajes que

³⁶ Cuando Polo llama a Andrés “rojelio”, quiere decir que es “rojo”, es decir, comunista.

hablan, que comentan lo que viven, que buscan expresar sus vidas, ya sea por querer compartir su dolor, por evidenciar injusticias, por detallar sus errores; son personajes que hacen uso del recurso oral con gran fuerza expresiva. Sus movimientos, sus vestimentas, el escenario incluso carecen de importancia en comparación con el lenguaje marginal.

Capítulo IV: El dramaturgo como el letrado solidario: representación del sujeto femenino marginal

Como ya se mencionó antes, el concepto de marginalidad es crucial dentro de la literatura latinoamericana, ya que representa una realidad muy palpable dentro de la mayoría de los países que conforman a Latinoamérica si es que no todos. Por otra parte, en capítulos anteriores se ha hablado del sujeto marginal y desajuste con respecto a las convenciones sociales establecidas por la elite. Es alguien que no logra acoplarse con los estándares que la sociedad ha establecido y por ello se ve excluido y apartado del resto de los integrantes de dicha entidad. Hasta ahora se ha hablado de las clases más bajas y vulnerables como los marginados, sin embargo, es importante destacar que existe una marginalización que va más allá del nivel económico, como ocurre con las mujeres y los discapacitados, por mencionar solo un par de ejemplos.

Dentro de los marginados presentados como personajes en las obras de Radrigán es posible resaltar la marginalidad del sujeto femenino. Estos personajes se muestran como integrantes del grupo que la sociedad rechaza y, a su vez, como personajes limitados por su género. Es importante comprender que recién en 1907 las mujeres pertenecían a un tercio de la población económicamente activa y que no fue hasta después de 1920 que las mujeres, que mantenían trabajos relacionados con la limpieza del hogar o manufacturando textiles y vestuarios, comenzaron a obtener un salario que fuese por lo menos la mitad de los obreros masculinos. Es decir, son personas que se encuentran en una marginalización, no de la misma manera que los marginados sociales de los que se ha hablado hasta ahora, pero sí poseen cierto nivel de marginalidad y de dificultades para integrarse a todos los campos sociales en igualdad de condiciones. Con esto se desea mostrar que desde principios del siglo XX la figura de la mujer no era vista como alguien con las mismas capacidades ni condiciones que la sociedad masculina, es

decir, la mujer era marginada por su género. Es durante el siglo XX que se hacen esfuerzos por alcanzar un estatus que fuese al menos la mitad de lo que tenían los hombres. Es en medio de este contexto que Radrigán presenta a sus personajes.

Entonces, con lo dicho anteriormente, se comprende que el sujeto femenino radrigano pertenece a la división marginal tanto por su condición de mujer como por su falta de acoplo a la modernización y las convenciones sociales establecidas. Esta dicotomía es a la que se desea enfocar, especialmente a la dualidad del sujeto marginal femenino por la simple condición de ser mujer y a la marginalidad económica representada en los sujetos femeninos como ya se vio en un capítulo anterior.

El teatro de Radrigán hace uso de personajes marginales femeninos con la intención de representar aquello que nadie quiere ver y aquello a lo que nadie ha prestado atención. En su teatro se muestran historias de prostitutas que se enamoran; mujeres que no pudieron vivir la vida como las demás, pero que aún quieren hacerlo; mujeres que han perdido la cordura y han sido consumidas por la soledad; mujeres que su existencia está basada en lo poco que tienen y que solo la idea de perderlo les hace sentir que mueren; y mujeres que han dejado de pensar en su familia como su prioridad. Estos sujetos femeninos son el centro del teatro de Radrigán.

Radrigán toma la figura de las marginadas, considerando ambas categorías (económica y de género), y les entrega una voz por la cual se presenta la crítica social hacia los acontecimientos que sufría Chile en la época. Esta acción lo posiciona inmediatamente como un letrado solidario entendido, según lo explica Achugar, como quien utiliza el testimonio del Otro³⁷, ya que estos no

³⁷ Aquellos que son incapaces de dar a conocer sus historias por falta de educación formal, como los obreros del campo, las personas que han vivido toda su vida en condición de calle, personas analfabetas, entre otros.

pueden expresarse literariamente por sí mismos debido su condición de iletrados, marginados o silenciados. En el caso de Radrigán esto cobra más importancia y significado debido a que el mismo dramaturgo tuvo sus orígenes en la clase popular chilena.

Radrigán era un marginado, o por lo menos comprendía de la marginación por clase social. El dramaturgo “nunca recibió educación formal, porque desde pequeño tuvo que trabajar para ayudar a mantener a su familia” (Biblioteca Nacional de Chile, “Juan Radrigán Rojas”, 1), algo que solo ocurre con las clases más vulnerables de la sociedad chilena.

En las obras teatrales de Radrigán se ve la pérdida “del discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual y letrado” (Achugar, 54) al tratar al sujeto marginal como el personaje central y único en su dramaturgia. A ello se le debe agregar la gran importancia que el dramaturgo pone a sus personajes femeninos, que claramente no pertenecen al grupo masculino ni son letradas. La figura de la mujer en las obras teatrales de Radrigán destaca por su importante presencia en ellas, son seres que escapan de los estándares sociales de belleza y que encuentran su valor en aquello que dicen sobre sus vidas como marginadas sociales y no por lo que tienen. Dichos personajes son el centro del estudio de este capítulo.

El testimonio es la base para cualquier letrado solidario, ya que es el centro de lo que se desea transmitir. Sin el testimonio no hay una historia que contar; en el caso de Radrigán, él utiliza sus experiencias pasadas, es decir, el testimonio del Juan Radrigán que no pudo terminar la escuela y debió trabajar desde niño. Ahora bien, en algunos casos el dramaturgo, para poder dar vida a sus personajes femeninos, utiliza hechos reales para sus obras. En su obra teatral *Las brutas* (1980), el dramaturgo chileno investigó un acontecimiento real sobre el cual basó su obra teatral. *Las brutas* “está basada en el suicidio, o asesinato por abandono, en el sector de La Tola, a 4,000 metros de altura y a 190 kilómetros de la ciudad de Copiapó (región de Atacama), de las tres hermanas Quispe

Cardozo, de la etnia Colla, en 1974” (Rojo, 112). Claramente al tratarse de un suicidio colectivo es imposible tener testimonio por parte de las protagonistas de dicho suceso, por lo que Radrigán investiga el hecho y decide darle voz a estas hermanas. Este suicidio en grupo acaparó la atención de los medios pese a estar inmerso en el caos que se vivía en el país, ya que se debe recordar que el golpe de estado fue en 1973, por lo que había un gran número de muertes a nivel país. Los eventos que llevaron a inspirar la obra teatral de Radrigán recibieron gran atención debido al “carácter mítico que adquirió la imagen desolada de estas mujeres ahorcadas y colgadas de una piedra junto a sus animales” (112). Sara Rojo, crítica literaria, especifica en su artículo que se discutió sobre la violencia y la invisibilidad de los indígenas, recordando que las tres mujeres pertenecían a un grupo étnico, en Chile. Esto establece que Radrigán se vuelve el letrado solidario de estas mujeres que son marginales sociales por su género, su condición económica y su carácter indígena. Este hecho mueve a Radrigán y lo lleva a escribir una historia que, si bien es ficción teatral, se basa en la realidad. La obra completa es creación de Radrigán y en ella logra mostrar aquello que pasa inadvertido para la sociedad, no el suicidio mismo, ya que eso atrajo mucha atención, sino que los hechos que llevaron a las hermanas a cometer suicidio.

La clave de toda obra literaria escrita por un letrado solidario es “el testimonio latinoamericano contemporáneo (que) denuncia y celebra, pues su deseo es la verdad” (Achugar, 52), como Radrigán no puede acceder a una verdad irrefutable, puesto que los personajes que lo han inspirado para crear su obra teatral están muertos, recurre a basarse en la realidad en las que estas tres mujeres estaban insertas y denunciar la situación en la que ellas se encontraban. “Radrigán fue hasta el lugar, lo recorrió y anotó datos sobre el paisaje, la lengua y las costumbres de los Colla” (Rojo, 114), el testimonio pasa a ser algo más que solo lo dicho por quienes han vivido un suceso; su cultura, su entorno, su vida, se vuelven testimonio de los sucesos que tomaron

forma en su vida. En su artículo sobre la lucha por el poder interpretativo, la crítica estadounidense, Jean Franco, aclara que una vasta población de indígenas y trabajadores, generalmente personas de escasos recursos, se encontraban al margen de la literatura, siendo utilizados en ella usualmente para denotar la barbarie y destaca, al igual que Achugar, que el personaje protagonista por excelencia era el hombre letrado. Radrigán se aparta de la idea de lo que ha sido establecido con anterioridad, es decir, no admite a protagonistas “típicos” (hombre letrado), en cambio tomó la historia de estas tres mujeres y las volvió protagonistas en su teatro y les entregó una historia que conmueve y critica a la sociedad por sus decisiones que llevaron a estos personajes a acabar con su vida.

La función de Radrigán como letrado solidario se da como por un tipo de deber por su antigua pertenencia a la clase marginal. El dramaturgo busca romper esquemas a través de los sujetos marginales que representa en sus obras teatrales. El mismo Radrigán especifica que:

Hay que embestir incansablemente contra todo lo que signifique construir sobre la arena, pasando, naturalmente, por el derribamiento total de mitos y tradiciones, que al permanecer incólumes redundan en ignorancia y estancamiento; es decir, en caldo de cultivo para comerciantes y dictadores. Es por lo que la burguesía, siempre retrógrada, se ha preocupado en eterno de acusar a los escritores de hacer política, lo que en su particular lenguaje significa etiquetar de terrorista intelectual y quedar bajo amenaza: saben perfectamente que cuando tratamos asuntos que conciernen a la vida y a la libertad, estamos haciendo cultura, abriendo caminos. (8-9)

Por lo que se entiende que el dramaturgo chileno busca generar un entendimiento hacia los marginados por la misma. En la cita también es posible ver que existe un fuerte deseo de desmentir a la burguesía nacional y el deseo de que deje de ser un fuerza dictatorial social, en especial porque es vista como algo retrógrado que teme al cambio que pueda elevar a los marginados o sacarlos de esa condición. La burguesía busca mantener el estatus quo social, cualquier modelo que conserve su estatus es bien recibido, lo demás es como una amenaza para el orden social.

Si bien el dramaturgo busca generar cambios y llevar aceptación hacia las clases marginales, también se enfrentó a lo que Franco describe como un problema ético que enfrenta toda obra escrita desde una posición diferente que la del hablante, una diferencia que puede ser de clase, de etnia o de género sexual. Radrigán solía ser parte de los marginados debido a las dificultades financieras de su familia por lo que puede comprenderlos hasta cierto punto. Incluso, puede que sus intenciones jamás hayan sido llegara a lograr una comprensión entre clases, sino que a evidenciar aquello que ocurría. Es decir, la posibilidad de lograr comprensión y aceptación entre clases es casi imposible, pero el teatro de Radrigán evidencia hechos que pese a ser mostrados en la ficción son reales. Es posible que la intención de Radrigán con sus obras no fuese otra que la de mostrar aquello que se ha intentado no ver y pretendido que no existe.

En la búsqueda de Radrigán por presentar al sujeto marginal femenino, el dramaturgo escribe obras como *Isabel desterrada en Isabel* (1982), *El loco y la triste* (1980) y *Las brutas* (1980). En estas dos obras y monólogo, Radrigán presenta magistralmente a cinco personajes femeninos que se muestran con problemáticas tan reales como las de los personajes masculinos. Estas mujeres sufren de problemas económicos y abandono social, marginadas por la sociedad y además presentan problemáticas ligadas a su género. Estas tres obras presentan conflictos que, en algunos casos, solo pueden ser experimentados por mujeres, y también muestran reacciones que representan fielmente el actuar de la mujer. Estos cinco personajes son solo un ejemplo de la gran cantidad de personajes femeninos marginales que ha creado Juan Radrigán y han sido escogidos por la temática de la obra teatral en la que aparecen, además de sus actitudes presentadas en ellas.

La dramaturgia de Radrigán podría considerarse feminista, o por lo menos aliada del feminismo, en especial al pensar que la crítica feminista del periodo se enfocaba en los testimonios porque estos “no solamente intervienen en la lucha por el poder interpretativo sino también

sugieren cuestiones éticas normalmente marginadas de los estudios literarios” (Franco, 117). Es decir, el dramaturgo chileno integra a la literatura la variante del marginal y sujeto femenino al actuar como su letrado solidario.

I. Aspectos feministas del teatro de Radrigán

Radrigán acusa y evidencia, de manera evidente, el maltrato social hacia la clase marginal en sus obras teatrales. Es en su misma dramaturgia que se puede ahondar aún más en su crítica y notar claramente la presencia de la crítica frente a la violencia contra la mujer. El maltrato que sufre la mujer no es solo por parte de las demás clases, sino que también se encuentra presente dentro de sus relaciones con sus pares. Radrigán se vuelve el letrado solidario para evidenciar la problemática del marginalismo en la sociedad del Chile post golpe militar, y a su vez les da voz a las mujeres marginadas, las que caen en esta categoría por su estatus de mujer y deficiencia económica. Entonces lo que hizo Radrigán fue encontrar al marginado dentro de los marginados y entregarles una voz.

La importancia de los personajes femeninos radriganos subyace en su abandono estereotípico entregado por una sociedad profundamente patriarcal. Las mujeres en estas obras teatrales son constantemente ridiculizadas por los personajes masculinos por su falta de belleza. Vale la pena recordar que estas obras eran vistas gran parte por la clase media, quienes conocían los estándares de belleza, saben quiénes son las estrellas de Hollywood y aprecian a las protagonistas de estas obras basándose en lo establecido. En las obras teatrales de Radrigán no se dice mucho sobre la belleza de las mujeres, ello pasa a un segundo plano, aunque sí se especifica sobre cualquier impedimento físico que puedan tener. En *El loco y la triste*, Eva, la protagonista, no es descrita físicamente, sin embargo se menciona a lo largo de la obra que es coja. En la

descripción que se entrega de Huinca, el personaje masculino de esta obra, se indica que debe tener “cualquier edad más allá de los treinta años” (Radrigán, 123), mostrando así esta única característica –su edad– como un detalle de importancia. Ahora bien, la presentación de Eva ocurre después de que Huinca la llama “Pata e Cumbia” y se indica que “Eva, la “Pata de Cumbia”, (es) una prostituta coja –pie equino–, ebria y enferma de soledad” (123). La importancia del personaje de Eva va ligada no a su edad o belleza física, sino que a la discapacidad que posee, ya que es una persona con una discapacidad permanente como lo es el pie equinvaro³⁸. Además de su discapacidad, se especifica que Eva está enferma de soledad, lo que es una descripción completamente subjetiva al momento de representar a dicho personaje. Con estas dos indicaciones, que tienen permanencia a lo largo de la obra y deben tenerla en su representación, son las que importan para entender a este personaje en una obra teatral que es absolutamente romántica. Radrigán se deshace de la típica protagonista femenina de los romances y entrega a una mujer con dolores emocionales y físicos que escapan de su control, puesto que lo importante para la obra teatral son estos puntos que hacen de Eva a una mujer real y no qué tan bella es. El dramaturgo reniega de la mención de la belleza porque carece de importancia, aunque ello no quiere decir que Eva no sea bella, simplemente no importa.

Esta imagen del sujeto femenino que Radrigán busca presentar es más real, en el sentido de que las mujeres de sus obras son personas puramente humanas con flaquezas, dolencias físicas, mal lenguaje y de pensamientos impuros. Son imperfectas y ello las vuelve más reales, entregando una clara postura feminista frente a la concepción misma de la mujer. Esto al entender al feminismo

³⁸ El pie equinvaro es una deformación del pie en la que se encuentra torcido y fuera de la posición en la que debería ir. Está condición es de nacimiento y se desconoce la causa. No es algo que cause dolor, pese a la posición en la que se encuentra el pie, y por lo general el tratamiento de corrección es exitoso de ser administrado en la infancia temprana.

como la “doctrina y movimiento político y social que pide para la mujer el reconocimiento de las mismas capacidades y derechos que para el hombre” (“feminismo, n1”). Es decir, Radrigán presenta a sus sujetos femeninos tan humanos como a sus sujetos masculinos, son reales en sus emociones y reacciones, por lo que resultan ser personajes ideales para que el lector/espectador se identifique con los acontecimientos de la narración dramática.

El carácter feminista del teatro de Radrigán se comprueba en sus personajes, los que presentan temáticas que tratan sobre vidas que se han desmoronado incluso antes de poder iniciar. Los sujetos femeninos radriganos incluyen el dolor y el conflicto del “deber ser” con el “querer ser”, es decir, el debate yace en las posibilidades que obtuvieron y en lo que desean ser. Para ejemplificar, el personaje de Sabina en *Testimonios de las muertes de Sabina* debe ser fuerte, debe ser madre, debe ser esposa, debe ser trabajadora; pero lo que desea ser es escuchada y valiosa para su marido, es ser considerada como una persona. El conflicto entre lo que se debe y desea ser se muestra a lo largo de la obra y termina por generar un desbalance, puesto que los sujetos femeninos no pueden continuar como iniciar la obra. Este actuar y el uso de estos personajes como protagonistas provocan una sorpresa en el lector/espectador, que bien podría ser la intención de Radrigán con sus obras.

El choque que los sujetos femeninos radriganos provocan tiene una explicación bastante simple, como se ha dicho anteriormente, estas obras eran vistas en su mayoría por personas de clase media que tienen un claro concepto de belleza inculcado. Si se compara a los sujetos femeninos presentados por Radrigán con las representaciones femeninas de los años '80, el shock del lector/espectador no es otra cosa más que esperable. Con ello en mente es que se propone un pequeño desvío de las obras teatrales para observar el contexto en el que estas se dieron.

Para comprender la imagen femenina que se tenía en la época, el concepto de belleza femenino y la identidad de la mujer, se hará uso de la revista *Paula* como base central, la revista *Eva* y también de la revista *Ecran* para comprender la imagen que se tenía de la mujer antes de la década ya mencionada. Con esto se espera contestar las siguientes preguntas: ¿quién era la mujer de los años '80? ¿cuál era el ideal y el modelo de mujer? ¿qué debía ser la mujer chilena? ¿cómo era comprendida la mujer chilena en su sociedad?

Las revistas *Eva* y *Ecran*, terminaron su circulación antes de los años '80 y en tuvieron sus inicios en 1930 (*Ecran*) y 1948 (*Eva*). En el caso de *Ecran* su último año de publicación fue 1969, mientras que *Eva* se publicó hasta 1974, siendo reemplazadas por la línea editorial que proponía *Paula* en donde trataba temas y a mujeres nacionales.

Tanto la revista *Eva* como la revista *Ecran* se enfocaban en temas internacionales con figuras de la misma categoría. *Ecran*³⁹ se concentraba en el cine y el estilo de Hollywood (ver Anexo 7), los temas centrales de la revista eran directores de cine, artistas y las vidas de estos enfocándose así la “chismografía hollywoodense”. Los temas centrales de *Ecran* eran completamente internacionales, alejados de la realidad de Chile. La importancia de esta revista es la imagen que creó como estándar de belleza y el ideal femenino que eran las mujeres protagonistas de películas de Hollywood.

La revista *Eva* (ver Anexo 7), por otro lado, tenía como subtítulo “la revista moderna de la mujer”, apuntando a que el magacín estaba actualizado con respecto a la modernidad y que las

³⁹ La revista *Ecran* presentó a Greta Garbo en su primera publicación. Garbo era una actriz sueca, nacionalizada estadounidense, de gran renombre dentro de la industria cinematográfica. El presentarla en la portada de la primera publicación de la revista lanza un mensaje del foco internacionalista que esta tendrá. Además, las figuras de sus portadas fueron, por lo general, estrellas de cine y televisión hollywoodenses.

mujeres podía utilizarlo para alcanzar dicha modernización. *Eva* contenía artículos que, según se especifica en la Biblioteca Nacional de Chile (“Margarita (1934-1953) y *Eva* (1942-1974)”), eran una reproducción de los que se encontraban en revistas extranjeras. Aunque, claro, también publicaban cuentos, tenían una sección permanente de cocina, puericultura, belleza y, obviamente, moda. Dentro de la revista existía una sección llamada “Nuevas profesiones para la mujer”⁴⁰, que publicaba reportajes sobre la educación superior⁴¹ femenina y de los empleos modernos que aplicaban solamente para las mujeres. Que si bien para la época se muestra como algo progresista, hoy en día se comprende que artículos de esta categoría marcaron una separación entre roles de hombres y mujeres, lo que afectó a ambos géneros a posterior.

Ambas revistas vieron su final con el abrumador éxito que tuvo la revista *Paula*, como se ha dicho anteriormente, marcando su última publicación en 1969 para *Ecran* (ver Anexo 7) y 1974 para *Eva* (ver Anexo 7). Con esto se quiere mostrar lo importante que era para la sociedad femenina chilena el que se presentaran figuras nacionales, no solo internacionales con las que no se pudiesen identificar. Puesto que desde la década de los años '30 “el atractivo de Hollywood ayudó a consolidar una cultura de masas en Chile, popularizando una modernidad al estilo norteamericano” (Robles, 1), lo que se extendería hasta la llegada de *Paula*.

⁴⁰ En su sexto año de publicación, el 30 de abril de 1948 en el No. 163 de la revista *Eva*, se publicó la sección “Nuevas profesiones para la mujer: la enfermera”.

⁴¹ Educación superior hace referencia en Chile a los estudios universitarios tradicionales.

La revista *Paula* ha estado en vigencia en Chile desde junio de 1967⁴² y su importancia se encuentra en su acercamiento a temas nacionales, es decir, aparta las figuras de Hollywood como tema central y posiciona a las mujeres chilenas como tal. Ahora bien, la problemática radica en la división entre clases que existe en esta revista, puesto que no incluía a todas las mujeres, tan solo a las modernas, quienes eran aquella que podían mantenerse al día con la modernidad. Las clases más bajas de la sociedad no estaban incluidas en este concepto, es lo mismo que ocurría con las revistas *Eva* y *Ecran*, solo apuntaban a un grupo selecto de la sociedad y trataban temas específicos para ese grupo.

Son estas imágenes a las que les hace frente el dramaturgo chileno con sus obras teatrales, las imágenes a las que sus lectores/espectadores estaban acostumbrados. Irrumpe en la costumbre

⁴² El mensaje de bienvenida de la revista *Paula* (Anexo 8) da a entender que la figura de la mujer había sufrido un cambio en el final de los años '60 que la incluían dentro de la sociedad moderna, y el gran cambio era que la mujer trabajaba. Dicho hecho es extremadamente importante, ya que le entregó cierta libertad a la sociedad femenina (ver Anexo 7), pero así mismo se especifica que la mujer no solo es trabajadora, sino que también cumple el rol que le fue asignado como dueña de casa. Pese a tener un mensaje feminista para su época, la revista insistía en que la mujer poseía estas características del “ángel del hogar”, puesto que no importa cuánto avance en la modernidad siempre será mujer. Y ese es el problema que se puede apreciar con esta postura, la definición de mujer que se utilizaba es una que no permitía el avance y desapego de ciertas conductas que no calzaban con la mujer moderna. En otras palabras, la mujer no cambiaba, solo agregaba más habilidades, pero solo aquellas que le permitían mantener este ideal de mujer creado por la sociedad. Ahora bien, para la época en la que la revista fue fundada definitivamente tenía un carácter revolucionario o feminista.

de lo bello e instauro a sus protagonistas como sujetos femeninos marginales. Ellas son el centro de sus obras y con por medios de estas es que logró mostrar la complejidad que existe en cada personaje, en sus historias y sus deseos.

a. Sujeto femenino como personaje del teatro de Radrigán

Dentro de las obras teatrales de Radrigán no existe la mujer débil, hay un espacio para el desarrollo y la presentación de la mujer rendida, pero no la mujer que se rinde y tampoco espera a ser salvada. Los personajes femeninos pueden preguntar por qué no están siendo rescatadas, pero no se quedan cruzada de brazos esperando a que el sujeto masculino llegue a su rescate.

Cada obra teatral que presenta a un personaje femenino crea en él el sentido de la verdad, es decir, los personajes femeninos radriganos presentan la realidad. En una de las obras ya tratadas, *Cuestión de ubicación*, se muestra la verdadera condición familiar con Elizabeth, específicamente con su muerte. Así ocurre con el resto de los personajes femeninos y las temáticas dramáticas.

Los personajes femeninos que se analizarán, como ya se ha mencionado con anterioridad, son cinco: Eva en *El loco y la triste*, Isabel en *Isabel desterrada en Isabel* y Justa, Luciana y Lucía en *Las brutas*. Estos personajes presentados en obras teatrales de temáticas muy diferentes logran encapsular la mirada de Radrigán sobre el sujeto femenino en su desnuda marginalidad.

En *Las brutas* Radrigán tomó a un grupo de mujeres marginadas por su condición de mujer, posición social y su etnia, y las presentó como sujetos que velaban por su diario vivir más que por la belleza que podían tener. Las hermanas en *Las brutas* tienen sus propios deseos, dolores y un pasado que no comparten entre ellas.

Radrigán se muestra bastante fiel a los hechos ocurridos, presenta a las hermanas utilizando los apellidos reales, además de indicar la fecha, octubre 1974, al inicio de la obra. Ahora bien, la historia la ha creado él, se ha basado en hechos reales, pero continúan siendo su teatro y sus palabras las que dan vida a estos personajes sin que estos abandonen la identidad de las mujeres que los inspiraron, cosa que el dramaturgo logra hacer magistralmente.

Las brutas trata de un suicido colectivo, pero ello es solo la cubierta de lo que la obra realmente presenta. Básicamente se muestra la vida de tres hermanas que han permanecido alejadas de la sociedad y encerradas en costumbres que no logran adecuarse a la modernidad. Son las últimas habitantes que quedan por la zona en la que viven, pues todos se han cambiado a la ciudad debido a las confusas leyes o decretos que no dejan claro si es posible la cría de animales en ese sector. La soledad de las hermanas hace que ellas sean las únicas con las que interactúan en una base diaria, por esta razón las protagonistas se encuentran atrapadas en un rutina sin fin que solo se rompe con la visita ocasional de otras personas. Don Javier, cuya relación con las hermanas no queda del todo clara, es el único personaje externo que aparece en escena, mientras que se habla de otros que han ido a verlas o de familia que viven en la ciudad de Copiapó⁴³.

La primera interacción que se ve en acción es la de Luciana, la hermana menor, y Justa, siendo la primera quien comienza la obra cantando. Esta acción por parte de la hermana menor describe lo que será su personaje a lo largo de la obra teatral. Ella es la que intenta llevar alegría al hogar en el que viven las hermanas, intenta contagiar su felicidad con sus cantos en un inicio, es quien pareciera amar la vida y esperar más de ella. Luciana sueña con conseguir otras cosas,

⁴³ Copiapó es una ciudad en el desierto de Atacama, en el norte de Chile. Tuvo un auge de crecimiento y popularidad cuando en el siglo XIX se descubrió plata en una de sus minas. Se encuentra a 678km de distancia de Santiago.

con vivir de forma diferente y con todas las cosas que no ha tenido. Es Luciana quien lleva a Justa a hablar de sus experiencias pasadas y la que percibe la inmovilidad en la que se encuentran, además de ser la que más teme la decisión que toman al final. Luciana es quien está constantemente haciendo preguntas, sin embargo, extrañamente recibe respuestas por parte de sus hermanas.

Justa, por otro lado, es la hermana mayor y la matriarca de la casa, es la que toma las decisiones en la vida de las tres protagonistas. Es reacia al cambio, de hecho, llega a aborrecerlo y tachar todo lo moderno como falso. Es una persona dura y rencorosa, más que nada porque la vida la ha hecho convertirse en una persona que no se fía de los demás, y que desprecia a aquellos que le han hecho algún mal. Por experiencia propia sabe que el cambio no trae cosas buenas, para ella el cambio es tentación que se muestra con colores bonitos como ocurre en el caso de la ropa que les lleva Javier. Algo similar ocurre con la descripción que hace del hombre que abusó sexualmente de ella: “tenía una mirá como el color del agua cuando’stá clarita y una no sae si es verde o azul, y la cara no era na quemá como la de nosotros: era dorá” (Radrigán, 112). Justa sabe que ello no es más que una pantalla, una ilusión que se rompe cuando muestra sus verdaderas intenciones, como ocurre con su violador: “la cara se le había puesto fea, toa sudá, toa deformá” (112), y pasará a identificar aquello que no es de su tradición o similar a ellas como algo malo. El atacante de Justa, que bien podría ser un extranjero, es reflejo de la modernidad intrusiva que corrompe la tradición, es cambio y el cambio no es bueno en sus ojos porque destruye lo que una vez fue. Producto de la violación que sufre tuvo una hija, Raimunda, a quien no quiere, de hecho niega de ella por ser fruto del cambio y aceptarlo. Luciana es la que le recuerda que tiene una hija y que está viva, pero para Justa su hija ha muerto por haberse ido a la ciudad, “¡El que no’stá enterraó en la tierra, ta enterraó aquí! (*Se golpea el pecho*) Queamos las tres nomá” (94).

Para Justa las tradiciones valen más que nada, sus recuerdos evocan lo que una vez fue, por ello se molesta con don Javier cuando incita a Luciana a bailar, porque eso significa olvidar quienes han sido y aceptar lo nuevo:

Lo que usté ta haciendo es muy malo... Pa la quebrá e la Coipa, había un viejo que se había quedao sin nadie, pero tenía los recuerdos de los que se habían muerto y hablaa con ellos: por eso no'ataba solo. Y entonces llegó una coya mala y enferma y le dijo si acaso se quería juntar con ella; y el viejo le creyó y se puso a quererla. Pero cuando la coya comió y durmió bien un tiempo, se sanó; y entonces vino y se jue. El viejo lloró too el día y toa la noche. Y después quiso empezar hablar con los muertos d'él pa consolarse. Pero ya no había muertos en la casa pa conversar, too taba lleno de la coya mala que se había ío, porque ella había tocao toas las cosas y había andao por toos los rincones. Y entonces el viejo se murió de pena, porque ahí sí que se queó solo pa siempre. Usté ta haciendo lo mismo con nosotros, los quiere hacer olvidar lo qu'hemo querío, siempre, los quiere poner otras cosas en la cabeza. Pero esas cosas son malas igual que la coya. No son de verdá, no son de nosotros, se van. (108 – 109)

Todo lo que significa cambio no perdura, por eso mismo es que Justa reniega de su hija y sus familiares que han abandonado la zona donde vivían para irse a la ciudad. El cambio lleva al olvido de lo que una vez fue, reemplaza los recuerdos antiguos con nuevos y no se puede volver a las memorias pasadas. Así como explica José Joaquín Brunner al hablar de la modernidad periférica en América Latina y cómo la modernidad afecta al movimiento migratorio de las ciudades, reflejando la situación de las hermanas al decir que “en las zonas marginales y dependientes, alejadas incluso geográficamente a veces del centro, ‘la vida de los hombres evoca el purgatorio, cuando no el infierno’” (55).

Por otro lado, Lucía, la hermana del medio, se muestra como alguien que es más racional que emocional, se parece ligeramente más a Justa que a Luciana. Le cuesta creer en la modernidad que describe Luciana, quien se ha enterado de los cambios por su primo: “el primo es harto mentiroso. Miren que v'haber una caja que habla sola y una cocina que dé juego sin qui'una l'eche leña. Igual que la cuestión de las escobas, que dijo que barrian sin ramas” (Radrigán, 93). La

realidad se escapa de las hermanas porque viven lejos de todo y no logran pertenecer a la sociedad moderna. Aunque con el personaje de Lucía el lector/espectador descubre que además del rechazo a la modernidad existe un cierto rencor por la vida y por lo que les ha tocado vivir:

JUSTA– ¿Por qué ti’acordái siempre de las puras cosas malas voh?

LUCÍA– Y de qué cosas güenas me voy acordar po, siempre los hemos pareció a los animales. (101)

La deshumanización que sufren las hermanas, la manera que son vistas por la sociedad, se refleja en las palabras de Lucía y en su rencor a cómo han tenido que vivir. Además de este rencor a la vida, pareciera sentirlo por su padre a quien se refiere como: “el hombre qu’era marío de mi madre”. La figura de su madre es una que apenas se menciona, pero que de hacerlo ocurre por medio de Lucía. Es ella la que especifica que a su madre “se la comió la soledá. Y a nosotros lo’stá pasando lo mismo” (114). Sus palabras dan a entender que la culpa de que hayan vivido como lo hicieron es de su padre, a quien ni siquiera puede llamarlo como tal.

Si bien Lucía se muestra dudosa frente a las cosas que dice Luciana y aquello que comparte que le han dicho otros, sin embargo, confía ciegamente en Justa. Esta confianza llega al punto en que cuando le comenta a Luciana que han decidido suicidarse evita contestar las preguntas más profundas sobre el pecado o Dios diciendo que Justa sabe más o que lo sabe todo.

Javier, el último personaje de esta obra teatral, aparece solo en el segundo acto y por un momento breve. Él es quien les informa, especialmente responde todas sus preguntas a Luciana, ya que ella posee más dudas que sus hermanas. También es quien confirma los problemas que la hermana menor ha identificado que ellas poseen, el encierro por ejemplo. Y su presencia molesta a Justa, en especial porque trae consigo historias de lo que ocurre en Copiapó y en el país, es decir trae modernidad con sus palabras.

Evidentemente el cambio es lo que más tensión pone sobre Justa, le molesta todo lo que incite a romper las tradiciones y la rutina que ha mantenido junto a sus hermanas. Esto se puede ver al inicio con el canto de Luciana, ya que Justa se muestra molesta porque nunca han cantado. Piensa que su hermana menor comienza a actuar de una forma que no le es propia o que no hacía, esto irrita a Justa. Luciana intenta defender su canto diciendo que aún le gusta más el llevar a cabo su rutina de pastorear y cortar leña, lo que provoca una discusión con Justa sobre el hecho de que ya son viejas. La hermana mayor toma ese comentario con molestia e intenta tacharlo como una mentira; pues el envejecer es un cambio que ella desea negar.

Luciana, por otro lado, se alegra del cambio y es bien recibido, pues se encuentra entusiasmada con el fin del invierno, estación que se menciona constantemente a lo largo de la obra. El invierno es reflejo de que se encuentran y han permanecido en pausa por un largo periodo. Cuando Luciana declara que el invierno se está terminando da a entender que ese periodo de pausa en el que viven va a terminar. Justa, por otro lado, le contesta a su hermana que “aunque no sea invierno, por aquí no pasa nunca nadie” (Radrigán, 88), es decir, no importa que las hermanas salgan de la pausa en la que han vivido por años porque no hay (ni habrá) nadie a su alrededor. Aunque salgan de su rutina, no van a poder cambiar ni adaptarse a la sociedad moderna que las ha abandonado y que ellas han renegado, ya que la sociedad no las va a recibir tampoco. Sin embargo, la imagen del invierno va más allá, marca el momento de la ruptura de la rutina en la que viven, además de la realidad en la que viven las hermanas: “l’invierno nua pasao, l’invierno no pasa nunca aquí” (91), dando a entender que jamás han podido librarse del estado de pausa en el que se encuentran. Sin embargo, Luciana añora con poder recibir la nueva estación y dejar de lado el invierno que han vivido por años:

LUCIANA– Voy así nomá, no'stá na frío: ta llegando el verano. (A *Lucía*) Poni'agua pa que tomemos té. (*Sale*)

LUCÍA– (*Yendo hacia la cocina*) Ta medio rara la Luciana.

JUSTA– Es el tiempo... Lo que mentan primavera.

LUCÍA– ¿Qué tiene que ver el tiempo? No somos na animales ni plantas.

JUSTA– Es lo mismo nomás; el tiempo les mete a toos cuestiones raras en la sangre. Y más a la Luciana, que siempre ha querío tener compañe.

LUCÍA– Es el primo el que le mete lesuras en la cabeza.

JUSTA– No, el primo viene muy a lo lejos: es la vía. (95)

Para Lucía los cambios que muestra Luciana son algo peligrosos y desconocidos; el tiempo, es decir, el clima es lo que lleva a su hermana menor a comportarse de una manera que sale de la seguridad de su rutina. Cuando Lucía le explica a Luciana lo que hablaban sobre el tiempo, la hermana menor contesta: “no hace na malo, ta güeno. No me dio ni'un poco e frío” (96). Luciana siente el cambio en el aire, sabe que las cosas no van a ser como antes, a lo que Justa se refiere como “el cambio del tiempo” (100). La hermana mayor intenta calmar a Luciana al decirle que esos cambios que ella cree sentir son cosa del clima y no algo más, cuando en realidad es la rutina que comienza a desarmarse a su alrededor. El problema mismo no es con la rutina, sino con ellas, ya sea porque están muy viejas para realizar las mismas actividades que hacían cuando eran más jóvenes, o porque Luciana se niega a continuar encerrada en la cotidianidad de su vida. Sus hermanas en cambio han sido consumidas por su rutina: “yo me perdí hace mucho tiempo de los días” (100), para ellas un día no se diferencia del otro y así viven.

Justa pareciera querer permanecer en el invierno, en especial cuando don Javier aparece para venderles ropas nuevas y ella declara que solo necesitan cosas que abriguen, nada que sea de verano: “a nosotros no los sirve eso: queremos pantalones gruesos, chombas gruesas, d'eso queremos; no importa que no sean bonitas, pero que abriguen” (104). Para Justa no importa que el invierno se vaya y el verano comience a hacer presencia, ya que ella desea permanecer en la pausa

del invierno. Luciana es su perfecto opuesto, ya que ella desea el cambio de estación y la novedad: “mira qué suavcita es, Justa; parece qui’una tuviera tocando un becerrito, y el color es el mismo que agarra el cielo en las tardes, cuando es verano” (104). La hermana menor constantemente se encuentra mostrando sus diferencias, ya sea porque percibe las cosas de forma diferente o porque desea más de lo que tienen.

Luciana recibe de buena gana el cambio, observa la naturaleza de forma diferente y con una alegría que se diferencia de sus hermanas. Así ocurre cuando habla de la noche y lo bella que se ve, Lucía le responde que las noches “siempre son las mismas, siempre son helás, largas y feas” (97). La vida es un castigo y no hay belleza en ella, así es como reacciona Lucía frente a las palabras y deseos de Luciana. Lo mismo ocurre cuando las hermanas hablan de los deseos de Luciana por vestir faldas y blusas, Justa y Lucía piensan que ya no tiene edad para vestir así. La hermana menor se queja de que no ha experimentado la vida, por lo que tiene derecho a hacerlo.

JUSTA– Pero eso ya pasó.

LUCIANA– ¡No los pusimos nunca, cómo ía a pasar!

JUSTA– Pasó po. (99)

Luciana trata de explicar que ella no pudo hacer nada en la vida, que jamás pudo vivir ninguna de las experiencias que sus hermanas dicen que ella ya es muy vieja para poder tener, además le aseguran que no es culpa de la vida que ellas no hayan podido experimentar nada. Luciana, sin embargo, posee un pensamiento distinto: “eso es igual que si yo tuviera encerrá y amarrá a la “Changa” y después dijera que no es culpa mía que no si’haya apariao, que no haya corrió por la quebrá y no haya dao leche” (99). Su visión sobre la vida es que hay que vivirla y que todavía tiene tiempo para experimentar lo que no ha podido, como enamorarse o vestirse de forma más delicada, todo porque han vivido sin salir de la zona, encerradas.

Don Javier evidencia la problemática del encierro de las hermanas cuando intenta explicar el conflicto sobre la erosión de la tierra a causa de sus animales y que la gente se había marchado de su zona por miedo a algún castigo. Las hermanas entran en desesperación ante esta idea de que pueda llegar alguien a matar a sus animales o a quitárselos. Don Javier debe esforzarse de sobremanera para clamarlas, que entiendan los hechos y comprendan que eso no va a ocurrir porque “se dieron cuenta que los animales no arrancaan el pasto de cuajo. Es cierto, Justa, yo no les miento. Pucha, ¿no ven lo que pasa por vivir encerrás?” (108).

La forma en la que Luciana observa el clima, el invierno, le da a entender que es parte de lo que las mantiene estáticas: “parece qu’el tiempo los quiere dejar aquí pa siempre” (113). Cuando cae en cuenta de lo rutinario de su vida entra en desesperación e intenta hacer algo, cualquier cosa que pueda romper la monotonía en la que vive:

Y yo miré y me dio una cuestión rara en el corazón, una cuestión como si me hubieran dao un golpe así. Porque eso mismo: la tarde, el cerro que se ponía de colores y ustedes diciendo eso, ya había pasao varias veces... hasta con el mismo aire que corría y el mismo color del cielo... ¿M’entendís?: ya habíamos vivío eso... Entonces me agarró un mieo muy grande, porque vi que toos los días son iguales pa nosotros, siempre son los mismos nomá: es como no’star vía... Por eso me puse la ropa nuea y me jui a esperar pa la roca grande, a esperar que pasara algo que no juera igual; pero no pasó na, se jue el sol, llegó el frío y no pasó na... (115)

Luciana se da cuenta de que ya es muy tarde para escapar de la rutina, que lo han vivido hasta entonces es su vida y no tiene vuelta atrás, tampoco es posible cambiarla. El único remedio que hayan frente a lo que les ocurre es la muerte, así lo presenta Lucía: “es güeno, una descansa de too, del’invierno, del hambre, del viento, de too” (116). Solo cuando mueran podrán salir de la rutina, se podrán liberar de la pausa, de su invierno eterno que las consume. Luciana se lamenta con la decisión que han tomado de morir y se cuestiona sobre el clima, sobre el invierno que nunca las dejó ir: “¿por qué se habrá alargado tanto l’invierno?” (118). La rutina las consumió y nunca

llegaron a poder liberarse de ella, ni siquiera al morir, puesto que el invierno continúa y no cambian de estación.

Es la realidad que Luciana observa lo que más la aterroriza, puesto que al hacer mención de la “Vieja”, que vendría siendo una cabra que ha muerto sola. Luciana se identifica de alguna manera con ella, aunque ella misma no lo sepa, ya que comprende que siente tristeza por la cabra que ha muerto sola, pero no llega a expresar que es temor de verse en la misma situación que la cabra. La relación con esta cabra es un vistazo al futuro, a la muerte que tendrán las hermanas, ya que mueren en el mismo lugar que la cabra, la que según Luciana llamaba con los ojos en busca de ayuda ante su soledad. Específicamente dice que la cabra “nació vieja, nació con cara martirizá, ningún chivato se le acercó nunca; y así murió, sola... No la quiso ni la madre” (89). Es por este animal que la hermana menor comienza a comprender el despertar que experimenta y se refleja en el desvanecimiento del invierno que han vivido por años. La toma de conciencia de Luciana frente a lo que viven toma más fuerza con esta imagen de la cabra muerta, ya que ella especifica sus sentimientos frente a la muerte del animal: “no, no pura pena; intranquilidá también, mieo...” (88). Ella puede ver las similitudes entre la repetitiva vida de sus animales con la vida que sus hermanas y ella han llevado. No solo se limita a compararse con los animales, sino que con la flora del lugar: “somos igual que los quiscos, que salen de la tierra, tan un tiempo ajuera y después se secan y se mueren, y nadie sae que salieron” (111). El olvido y la soledad son lo que marca a las criaturas y las plantas de las que habla, lo que vendría siendo el temor más grande de Lucina: la soledad.

El miedo de Luciana a la soledad se ve en varias oportunidades, en especial cuando piensa en la posibilidad de que su hermana mayor pueda morir: “no te vai a morirte, Justa, no los vai a dejar solas” (91). Justa es la que guía a sus hermanas por la vida y sin ella quedarían desamparadas, solas sin saber qué hacer. Al final del segundo acto cuando Lucía le dice a Luciana que “la soledá

lo'stá hablando, y cuando la soledá l'empieza hablar a una, es que se la'stá tragando. Ya no vamo a ser más gente, los empezó a tragar” (114), Luciana se aterra. La menor de las hermanas reconoce a la soledad como lo peor que les podría ocurrir, por eso cuando Lucía le dice que quieren cometer suicidio y Luciana espantada le dice: “tamos muertas, Luciana, la soledá los mató hace mucho tiempo” (116). Luciana no quiere morir, es bastante clara al respecto, pero sus hermanas le dejan en claro que las opciones son o morir con ellas o vivir sola a lo que ella responde: “¡No, sola no, no me dejen sola!” (116). La soledad, que en parte ya experimentan debido a la zona en la que viven, sería absoluta sin sus hermanas y Luciana no podría vivir de esa manera, lo que no significa que acepte la muerte sin miedo. De hecho, es posible decir que Luciana, quien se cuestionaba la vida que habían vivido y las acciones que tomaron, toma la decisión de suicidarse cohesionada por sus hermanas.

En cada acto Luciana se muestra como la más curiosa de las hermanas, tiene deseos de conocer y comprender. Sus hermanas, por otro lado, prefieren ignorar ciertas acciones y permanecer en la monotonía de sus vidas. Al final de cada acto Luciana hace una pregunta, al final del primero es la única oportunidad en la que recibe una respuesta que es “no sé”. Al final del segundo acto la pregunta no obtiene respuesta, por lo que Luciana pregunta: “¿por qué no contestái? ... ¿Por qué no contestái? ...” (114). En el último acto ocurre algo similar que en el segundo, Luciana hace una pregunta, pero no recibe respuesta y en vez de preguntar o pedir una, Luciana la interpela: “¡Contéstenme, contéstenme!” (121). La respuesta nunca llega y la obra termina con las palabras de Luciana.

Cada una de las hermanas se muestra con una importancia única, Justa ha padecido y vivido experiencias que las otras dos no. Lucía es la que comprende todas las circunstancias que fugaron un rol en la vida de las hermanas y sus padres, se muestran molesta con respecto a las decisiones

de su padre frente a la vida que tuvieron y la vida que vivió su madre. Lucía no quiere a la vida, la vive porque es lo que debe hacer, pero no quiere seguir viviendo. Luciana es la que se muestra alegre, la que comprende los hechos que ocurrieron en la vida de sus hermanas y padres, pero que desea experimentar por sí misma. Es solo cuando se da cuenta que no puede escapar de la rutina en la que han vivido que comienza a desesperarse e intenta escapar al hacer algo diferente, pero que termina por llevar a sus hermanas a decidir suicidarse.

En esta obra, Radrigán presenta a mujeres distintas, hermanas, pero con miradas y subjetividades únicas, con dolores diferentes e ideas propias. La identidad femenina logra apreciarse como única para cada personaje, la individualidad de las hermanas conforma la figura de la mujer marginal que el dramaturgo desea mostrar. Las tres son representantes femeninos, no han vivido lo mismo, no deseaban lo mismo, y no pensaban lo mismo, pero, aun así, estos tres personajes tan diferentes son representación de lo mismo.

Isabel desterrada en Isabel. En este monólogo Radrigán presenta Isabel, un personaje que ha sido consumido por la soledad y al intentar escapar de ella intenta dialogar con un tarro de basura. Es descrita como “astrosa, de cualquier edad más allá de los cuarenta años, aparece cojeando” (Radrigán, 167). Isabel se encuentra en una calle cualquiera y se detiene a intentar arreglar su zapato porque tiene un clavo incrustado en él. Como se encuentra sola se voltea hacia el tarro de basura para preguntarle si es que tiene algo que la ayude a sacar el clavo y al buscar dentro del tarro encuentra un fierro que puede ayudarla. Esta interacción inmediatamente marca el resto de lo que será el monólogo, el lector/espectador puede asumir que Isabel no se encuentra mentalmente apta. Y no solo se define al personaje de Isabel, sino que al entorno que la rodea, esto con el simple comentario que le hace al tarro de basura cuando encuentra el fierro: “gracias compadre; usted es el único güena voluntá qu’entrao hoy día, toos los demás se arrancan cuando

me acerco, se arrancan como de la peste” (167). Radrigán utiliza la imagen del basurero para dar a entender el desamparo en el que se encuentra Isabel. Esta imagen del sujeto femenino junto al basurero invita al lector/espectador a realizar suposiciones de lo que es la vida de Isabel. Además de esta imagen de la mujer conversando con el tarro de basura, la apariencia del personaje y su lenguaje son indicadores de quién es ella.

Este monólogo toma el sufrimiento de la mujer de una manera diferente de como ocurre en *Las brutas*. En ambas obras se trata el tema del abandono y el dolor, el amor perdido o jamás conseguido, sin embargo las posturas presentadas son extremos opuestos. Por ejemplo, Isabel especifica que posee una casa, pero dice “no mi’hallo encerrá, me gusta tar al medio de la vía; ver casas, gente, perros, árboles, pájaros, toas esas cuestiones que le dicen a una que no sia muerto” (167). Es lo contrario a lo que llevó a las hermanas Quispe Cardozo, en *Las brutas*, al suicidio. Isabel desprecia el encierro, quiere ver a la gente y ser consciente de que sigue viva. Isabel desea sentir la vida y no quedarse congelada en el tiempo como ocurre en el caso de *Las brutas*.

Los recuerdos, que en *Las brutas* son algo que debe cuidarse porque traen de vuelta las tradiciones, además de a todos aquellos que solían pertenecer a la zona y se han muerto. En cambio Isabel declara que “los recuerdos son los peores verdugos que hay, porque te gritan pa entro y no los poís hacer callar con na” (169). Los recuerdos traen consigo todo aquello que uno ha hecho mal, las cosas de las que se arrepienten, pero también las cosas buenas, es decir, los buenos momentos. Según Isabel los momentos felices son los que más acosan porque se añora lo que una vez se fue, se extrañan las cosas como solían ser, el tiempo en que “teníai padre y madre y toos te hablaan: eso es lo que te dan ganas de llorar cuando te veís botá” (169). La diferencia presente en los recuerdos de ambas dramaturgias el tiempo, es decir, en *Las brutas* el invierno es permanente y las hermanas jamás pudieron salir de la rutina y acabaron por suicidarse antes de que la edad

pudiese afectar su condición de vida. Con *Isabel desterrada en Isabel* se nota el paso del tiempo, se habla del cambio de las cosas, existe una clara distinción entre lo que es y lo que solía ser. Hay una clara distinción entre el presente y el pasado, en el presente Isabel se ha quedado sola y debe recurrir a hablar con basureros, en el pasado tenía un amante y conversaciones con gente. Además de que Isabel se encuentra en el verano, no como las hermanas Quispe Cardozo, así lo dice cuando le dice al basurero que “ahora en la mañana me levanté re contenta. (*Al tarro*). No sé po, no sé por qué. (*Se encoge de hombros*). El verano, el cielo, la gente en manga corta, no sé” (170). Las diferencias tan solo demuestran el abandono social y existencial que enfrentan los personajes. Isabel vive la vida que hubiese podido vivir Luciana de haber seguido con vida, y de muestra que hubiese quedado sola como tanto temía; sola e ignorada por todos.

A pesar de las diferencias entre *Las brutas* e *Isabel desterrada en Isabel* hay también similitudes. Como lo son, por ejemplo, las imágenes de los ojos; en el caso de *Las brutas*. Luciana habla de los ojos de la cabra y cómo estos suplicaban ayuda. Con Isabel se habla de los ojos de una niña con la que se encuentra en la Vega⁴⁴ cuando fue en busca de comida:

Llegó una cabra⁴⁵ como de ocho años que no había poío meterse al vaciaero y m’empezó a mirar: era flaca y larga, los güesos le salían por toas partes... Pero pior eran los ojos que tenía: ojos de animal stropellao, ojos de tísica. Me queó mirando nomá, no me dijo na. Y pa qué quería hablar, si con los ojos taba gritando too lo que le pasaa... cuando le di la manzana, la agarró con las dos manos y le dio una mascá con un’ansia tan garnde, que me dieron ganas de llorar... no se dio ni cuenta que s’estaba comiendo la parte podría, esa parte blanda, color café, que se güelve barro aentro de la boca (171 – 172)⁴⁶

⁴⁴ La Vega es un mercado de frutas y verduras de las zonas agrícolas de la Zona Central, ubicado al extremo sur de la comuna de Recoleta en Santiago. Hoy en día la Vega vende más que solo frutas y verduras, hay variedad de productos como lácteos, carnes, artículos de aseo, entre otros.

⁴⁵ “Cabro” y “cabra” se utiliza en Chile para referirse a niños y niñas jóvenes.

⁴⁶ Isabel describe el proceso de la colecta de la basura en la Vega, cuando se bota lo que no se compró o las frutas y verduras que cayeron al suelo durante el día. La Vega es un sector muy recorrido, por lo que el suelo no es limpio, los productos se suelen vender en puestos con cajones de cada fruta y verdura. Al hablar del “vacieraero” se está refiriendo al vaciar los desperdicios del día en camines que iban a buscarla

Tanto la “Vieja” como la niña gritan con la mirada, sus ojos piden ayuda y cuentan sus penas por medio de ellos. La inocencia de ambas, la cabra y la niña, es lo que posee mayor significado, ya que su sufrimiento afecta fuertemente a quienes lo experimentan: Luciana e Isabel. En el caso de la última, esta llega a cederle a la niña lo único que había encontrado para comer ese día.

La última conexión que se puede establecer entre *Las brutas* e *Isabel desterrada en Isabel* es cuando Isabel habla sobre su habitación, ya que es lo mismo que especifica Justa que le ocurrió al hombre que dejó entrar y se enamoró de “la coya mala” (109). Para Isabel ocurre con el recuerdo de su pareja, Aliro, a quien denunció por estafar a la gente vendiéndoles pájaros que apretaba antes de entregarlos haciendo que murieran un par de semanas después. Para Isabel la crueldad de Aliro con los pájaros es un crimen terrible: “yo no le podía aguantar eso, me daba mucha pena, porque es como matar niños” (172). La inocencia de estos animales lleva a Isabel a reportar a Aliro y por eso se encuentra en prisión hace más de un año, puesto que los pájaros representan más que solo seres indefensos y sin culpas, son quienes le dan sonido a la vida: “ahora nadie habla, nadie se ríe, nadie salúa; los pájaros son los únicos que cantan, si ellos se callan, toa la vía se va a quedar callá, y nosotros los que no tenemos na, los vamos a morir aplastaos por el silencio” (172). El silencio, aquello que Isabel experimenta en su presente, es lo que más buscaba evitar; debe conservar el sonido a toda costa, lo que la lleva a perder a Aliro y, con una ironía cruel, es lo que la empuja al silencio. Isabel no puede permitir que los pájaros también se queden en silencio porque entonces la sociedad entera queda en silencio, por lo que le ruega a Aliro que se detenga, pero él no le hace caso y ella termina por denunciarlo. Es por esto que no le gusta volver a su casa, porque ocurre lo que Justa especificó en *Las brutas*, Isabel no puede entrar en su casa porque todo le recuerda a

para llevarla a los basurales. Para tener una idea más específica de La Vega Central en Santiago de Chile ver: <https://youtu.be/0mZE4-PLj4s>

Aliro: “too lo que miraron sus ojos, too lo que tocaron sus manos, me llea de golpe pa la tristeza; a veces miro una silla y parece que un puñal me atravesara de parte a parte: por eso salgo a andar” (173).

Claramente la soledad que experimenta es superior a todo lo demás, nadie le habla y nadie se le quiere acercar, por lo que su último recurso vital es hablar con una basurero. La figura de este tarro de basura posee un gran significado como receptor del monólogo de Isabel. Es quien contiene la basura, es algo sucio y que nadie quiere cerca a no ser que sea para colocar basura en su interior. Isabel lo reconoce como un igual, puesto es con quien puede estar, sentarse a su lado y expresar sus más intensos dolores. Isabel habla sola, lo que ella suplica a lo largo del monólogo que no le ocurra, porque eso significaría que se ha vuelto loca, loca por culpa de la soledad. Incluso, llega a compadecerse de los que hablan solos, pues eso debe ser muy triste, y en ningún momento da cuenta de que es lo que ella está haciendo. Al final lo que ocurre es que le suplica al tarro de basura que le hable, que le responda, pero jamás identifica que es una ser inanimado que no podrá responderle.

Ahora bien, esta soledad que se ha mencionado es lo que le entrega el título al monólogo. *Isabel desterrada en Isabel* hace referencia a que el sujeto femenino de esta obra ha sido llevado al extremo de la soledad y desterrado a vivir tan solo con ella misma. Por su falta de interacción con cualquier otra persona que no sea ella ha terminado por perder la cordura y comienza a conversar con seres inanimados. Existe una desesperación en el personaje de Isabel, una necesidad por tener contacto con alguien más que la lleva, dentro de este destierro en el que le es imposible interactuar con otra persona, a conversar con un basurero. Tal es su soledad que incluso un basurero, algo que es utilizado para depositar desperdicios y desechos, le parece un apto compañero de plástica. Radrigán no solo hace uso del destierro social que presenta Isabel en su

soledad, sino que lo plasma a lo largo del monólogo al utilizar al basurero como receptor del mensaje de Isabel y al hacer que ella se desespere cuando no recibe respuesta por parte del objeto.

La desesperación de Isabel es evidente para el lector/espectador, puede que alcance un nivel superior en una representación, pero por sí mismas las palabras escritas por Radrigán conmueven y generan empatía. El miedo a la soledad es algo evidente, sin embargo, Isabel no se da cuenta que ha alcanzado la soledad y eso hace que el lector/espectador la compadezca con más fuerza que si supiera de su situación, en especial cuando ella habla de aquello que hablan solos.

Por su parte, *El loco y la triste* trata de una pareja que se encuentran en una “casucha de población callampa⁴⁷ recientemente erradicada” (Radrigán, 123). Los personajes son el Huinca, Luis, un hombre con cirrosis, y Eva, una prostituta coja; ambos fueron llevados a esa casa por los amigos del Huinca con la intención de que pretendieran estar casados porque el Huinca está próximo a la muerte y sus amigos deseaban poder hacerle experimentar lo que era la vida de casados aunque fuese algo falso. Eva, que ha sido obligada a quedarse con él, es descrita –como se dijo en páginas anteriores– como una “enferma de soledad” (123), cosa que comparte con las figuras femeninas representadas anteriormente.

Tanto Eva como Huinca parten la obra sin querer estar en la casa en donde los dejaron los amigos. Huinca es un hombre que siempre ha sido libre y adora esa libertad, mientras que Eva es una desencantada de la vida que se siente superior a los demás. Por pasar un poco de tiempo juntos en esa casa abandonada es que Eva comienza a desear saber lo que tener una casa propia, un hogar, por lo que vuelve con deseos de arreglar el lugar y luego marcharse una vez que ya ha logrado

⁴⁷ Las "poblaciones callampa" son asentamientos informales temporales y se daban con mayor frecuencia entre 1950 y 1980. Se les llama así debido a que las callampas son un tipo de hongo que crece de la noche a la mañana, dando a entender que estas poblaciones aparecían en la zona de forma repentina y rápida.

saber cómo se siente tener un hogar. Entre su convivencia, ambos cuentan mentiras, historias, en especial Huinca cuenta historias descabelladas, y comienzan a conocerse; poco a poco se van enamorando y se casan. Las necesidades de ambos quedan obsoletas en cuanto se encuentran con las del otro, por ello es que Eva termina por aceptar morir con Huinca en vez de correr de una máquinas que iban a demoler la casa en la que estaban.

Eva se muestra como una mujer que se resiste a la felicidad, más que nada porque no cree que exista realmente. No tiene familia, declara que todos están muertos, pero que si quedara alguno vivo “ya’staría igual de hecho tira que yo” (Radrigán, 131). Sus ideas de la vida son bastante claras, cree que “el hombre necesita a la mujer y la mujer necesita al hombre” (132), pero así mismo no podría estar con nadie porque “pa’star pa siempre con una persona hay que quererla” (132). Si bien se muestra dura y de palabras severas, conoce muy bien qué quiere y cómo debe querer las cosas, la honestidad con la que mira la vida la lleva a decir lo que piensa sin problemas.

Es por las conversaciones que entabla con Huinca que comienza a tener la necesidad de querer experimentar lo que es tener una casa propia. En un principio no comprende qué le ocurre ni por qué está experimentando esos deseos que antes no tenía, pero advierte que se debe a Huinca: “a lo mejor es por alguna de las cosas que me dijiste en la mañana; a veces pasa así, hay palabras que se meten aónde una tiene cosas escondidas y las hacen salir p’ajuera” (134). Esta idea de una casa le hace sentir felicidad, algo que ella no siente, puesto que no cree y no ha podido experimentarlo en el pasado. Es esta idea de felicidad la que la descoloca y la lleva de vuelta con Huinca, ya que como ella misma aclara: “como nunca me pongo contenta, no sé qué se pue hacer con la alegría po. (*Se para*) Pero no me hagái caso, son maluras de cabeza” (135). Eva al ponerse contenta deja de ser la triste y comienza a compartir la locura de Huinca, el mismo expresa lo feliz que se siente al verla contenta. Entonces comienzan a arreglar el lugar, Eva parece tener la

necesidad de que la casa tome la forma de un hogar, aunque todavía no puede expresarlo de esa manera. Y es aquí cuando se dan los primeros indicios del brote de sentimiento entre ambos. Huinca ayuda a Eva a quitar una tabla que había sido clavada a la ventana, porque ella dice que las ventanas son los ojos de la casa y las necesita para lograr la visión que tiene en mente. Cuando él logra quitar la tabla, Eva “se acerca a él, le toca la cara con las dos manos. Ríen. Repentinamente se dan cuenta de la situación. Los coge un absurdo, un infantil rubor” (137). Claramente la situación adquiera cierta ternura absurda, es decir, Eva es una prostituta, por lo que ese contacto no debería avergonzarla. Sin embargo, la felicidad que experimenta junto a Huinca es más íntima que cualquier acto sexual que pueda llegar a tener trabajando como prostituta. Comienzan a compartir la creación de un hogar y ello los une más intensamente que cualquier caricia o declaración.

Huinca y Eva desean cosas diferentes, él quiere morir para poder disfrutar de lo que él define como “el otro lado”, mientras que ella quiere tan solo un vistazo de lo que puede llegar a ser la vida. Ella misma le dice que la diferencia entre ambos: “voh querís ir a sentarte a esperar la muerte, yo me quiero sentar a probar cómo es la vía” (138). Cuando Eva comienza a luchar por la idea de ver y sentir lo que es estar en una casa, Huinca comienza a verla de forma diferente: “chita que tenís bonitos ojos, no me había pegao nunca la cachá⁴⁸ [...] me dio un cuestión rara en el corazón” (139). Inevitablemente comienza a sucumbir ante sus emociones, pero cuando Eva es consciente de eso intenta escapar de la situación. Es una mujer que no está acostumbrada a la felicidad y sabe que la vida es más que solo las emociones que pueda llegar a sentir: “cuando una aguanta qu’el corazón la mande una vez, después tiene que aguantarle que la mande toos los días [...] Me voy, porque el desgraciao del corazón sae lo que a una le gusta, pero no sae lo que le

⁴⁸ “Pegarse la cachá” significa darse cuenta de algo

conviene” (141). Ella no ve, o mejor dicho, no quiere ver un futuro con Huinca, por corto que pueda ser, ya que él es un enfermo de cirrosis que quiere morir. Para Eva el permitirse enamorarse de Huinca es dejar de pensar y guiarse por lo que le indiquen sus emociones.

Al igual que Lucía y Luciana en *Las brutas*, Eva carece de muchas experiencias que la mayoría de las mujeres ya tuvieron a su edad. De la misma forma que Luciana se queja de lo que ha perdido sin que hubiese estado a su disposición en ningún punto de su vida, Eva declara: “perdí toas las oportunidades sin haberlas tenío nunca” (142). Ambas perdieron la oportunidad de casarse, tener hijos, una casa y formar una familia; es el mismo caso para las dos, la oportunidad jamás se les presentó. Luciana era una mujer que vivía encerrada y alejada de la sociedad, pero no logró experimentar aquello que quería de la vida, nunca pudo enamorarse. Eva, en cambio, era una mujer que se fue de la casa de su tía que la golpeaba y solo pudo convertirse en prostituta, trabajo en el que también padecía maltratos. Jamás pudo enamorarse, aunque se encontrara inmersa en la sociedad porque la infelicidad que había experimentado le negaba cualquier otro tipo de experiencia. Para Eva el amor, la felicidad, es algo que no ha experimentado y ello es causa de dolor, puesto que piensa: “cuando a una no la ha querío nadie es igual que si no hubiera vivío [...] Pero a mí no me quiso recibir nadie el cariño. Es igual que si la vía hubiera sólo un río y yo me hubiera quedao sentá en la orilla viendo pasar el agua” (153). Esto no es por opción propia, Eva no tuvo la oportunidad, pero su sentir es el de la oportunidad perdida.

Eva se reconoce a sí misma como una persona que sufre de soledad, mientras que piensa que Huinca tiene miedo de vivir en un mundo que avanza y que no deja espacio para personas como ellos. Incluso llega a decirle: “por eso t’estái muriendo, porque no querís vivir” (148), porque no ha tenido nada en su vida, no ha hecho nada y que su existencia en la vida ha sido el equivalente a un piedra. La necesidad de hijos, casa y pareja lo declara como algo del corazón sobre lo que las

personas no tiene control, por lo que Huinca solo huye de las cosas que realmente quiere porque le daba susto tenerlas. Él en cambio le aclara que se conoce muy bien y que jamás ha querido establecerse con nadie y en ningún lugar: “si hubiese sido irresponsable me habría casao” (151). Huinca se conoce tan bien con Eva se conoce a sí misma, hay cosas de ambos que el otro comprende mejor, en especial esos detalles que prefieren ignorar. Sin embargo, conocen sus realidades a la perfección, por lo que Eva puede decir que el mundo para ellos es minúsculo, porque es lo que les tienen permitido, mientras que Huinca asume el tipo de persona que es.

Eva, después de discutir hacer las paces con Huinca, le pregunta qué siente por ella, mejor dicho, le pregunta si es que está interesado sentimentalmente en ella. En un intercambio un tanto juvenil que evoca la ternura de un amor puro, terminan por confesarse mutuamente. La relación entre ambos sale de la norma, él es un borracho y ella una prostituta, pero el afecto que demuestran, sus acciones con el otro y la ternura de sus palabras hacen de esta obra teatral una historia romántica que lleva mucho más consigo que el simple romance. Los personajes son complejos, sus historias contienen un dolor del pasado que los lleva al presente que demuestran en la obra; aun así su relación se da de forma orgánica y verídica. La figura de lo grotesco se vuelve bella en esta obra teatral, los protagonistas se escapan de la convencionalidad de los estándares de belleza, no son los protagonistas por excelencia de ningún romance, pero logra cautivar y emocionar al lector/espectador. Radrigán logra demostrar que la belleza, el romance se vive en todas las clases y con todas las personas.

La protagonista de esta obra se ve como una mujer que pasa de la tristeza a la felicidad absoluta, incluso si es que esa felicidad la lleva a la muerte. La identidad de Eva está en el cambio, no es que sea feliz a causa de que encontró a un hombre y logró casarse, alcanzó la felicidad cuando aceptó que tenía sentimientos por alguien, que podía sentir felicidad y que deseaba sentir

esas emociones que Huinca le provocaba. Si bien muere al igual que las hermanas Quispe Cardoza, ella experimenta el cambio que las hermanas no se atrevieron a enfrentar. Eva toma la decisión de quedarse junto a Huinca, pese a que podía haberse marchado, pese a que su primer instinto es irse, ella decide permanecer a su lado y confiar en que podrán ser felices juntos en “el otro lado”.

Conclusiones finales del teatro de Radrigán

El teatro de Juan Radrigán sin duda es significativo en sí mismo y no solamente por el contexto en el que se presentó. Claramente existe significancia por ser un teatro que se dio en medio de la dictadura militar de Pinochet en Chile, además del que se presentaran personajes marginados que solo hacían uso de un vocablo estrictamente marginal. Sin embargo, esos mismos hechos poseen valor simplemente porque son rasgos que se encontraban fuera del mundo de las artes, es decir, se hablaba de marginados, existían personajes marginados, pero en ellos no se veía la esencia de la persona que se suponía que representaban.

El uso del lenguaje marginal como único medio de representación del teatro de Radrigán muestra las intenciones del dramaturgo. Busca generar sorpresa y shock en sus espectadores y lectores, pero ello no es todo lo que ofrecen sus obras. Al leerlas o verlas representadas, es posible captar la veracidad de sus personajes, están compuestos de una realidad que se dio en Chile durante el periodo de la dictadura militar, pero que también muestran a las clases más vulnerables como los personajes que siempre pudieron ser, pero que jamás llegaron a ser. La complejidad de sus personajes no se debe simplemente a que estos sean una creación literaria, sino que son representación de personas humanas, quienes son complejas por el simple hecho de ser personas que piensan y sienten.

Radrigán muestra que la complejidad del individuo humano, con sus dudas, miedos e ideas, se encuentra presente hasta en las clases más bajas. Construye personajes que están basados en retazos, al igual que el lenguaje que utilizan, uno que está quebrado y deformado, pero que poseen una mente tan prolífica como cualquier otra. Sus personajes encierran en sí temáticas de todo tipo, no específicamente de marginados, como lo es el conflicto matrimonial, el arriesgarse en el amor,

el desear ser algo que no se pudo ser, el dolor del pasado que no se puede superar, entre otros temas.

Claramente el dramaturgo se toma un par de licencias creativas con el uso del lenguaje, no en cómo está escrito o cómo se dice, sino que en el presentarlo como algo único de los marginales, algo que los demás no pueden entender. Esto ocurre porque el lenguaje marginal se presenta como un espejo de quien lo utiliza, el personaje se encuentra tan despedazado como el lenguaje que utiliza. Esta idea es profundamente bella, ya que no son solamente las palabras que los personajes dicen lo que los representa, sino que cómo dicen estas palabras.

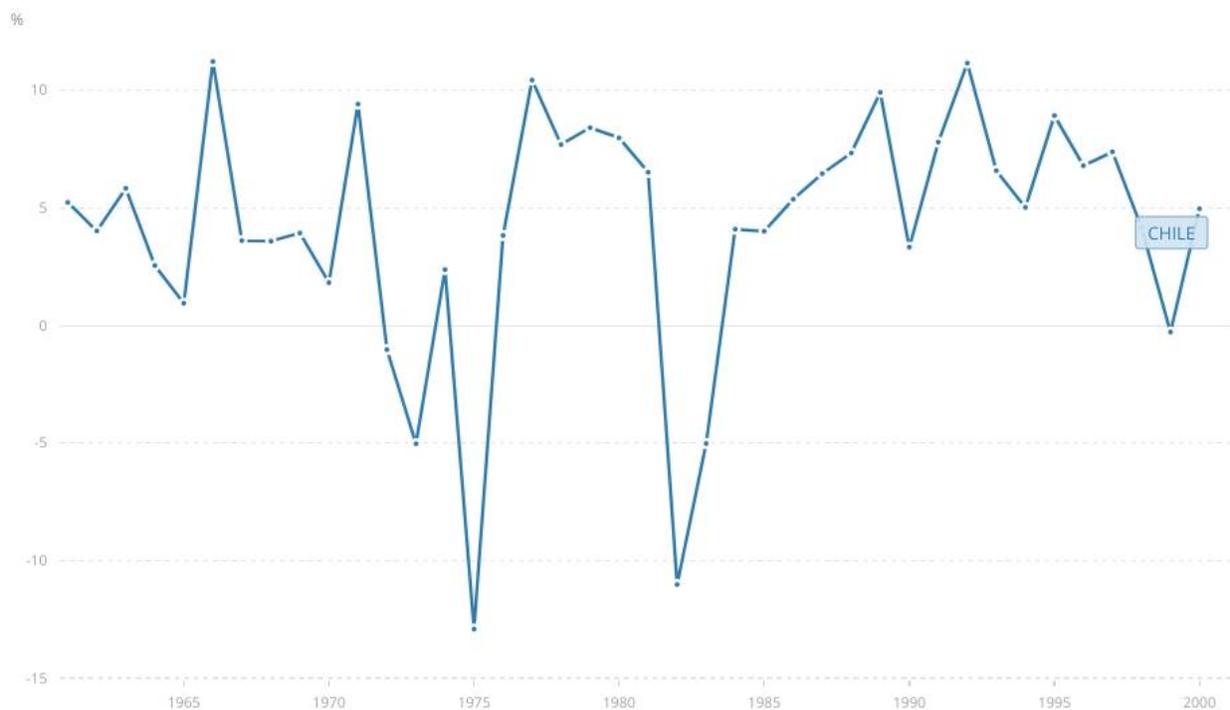
Radrigán hace un trabajo fenomenal con la construcción de sus personajes, ya sea por las historias que cada uno trae consigo, por los discursos que dan cuenta de su lenguaje destrozado o por la profundidad de sus pensamientos. Esto se da con especial fuerza en sus sujetos femeninos, o por lo menos es a quienes se les ha prestado mayor atención. Estos personajes están presentados de tal manera que el lector/espectador, sea hombre o mujer, comprenda las emociones que estos presentan, entienda sus frustraciones e, incluso cuando pareciera que el personaje estuviera divagando, como ocurre con Isabel en *Isabel desterrada en Isabel*, aún identifique la importancia de sus palabras.

Claramente la representación marginal adquiere un valor diferente al ser vista desde las obras teatrales de Radrigán, pues es quien inicia a normalizar la presencia en el teatro chileno y lleva de vuelta a aquellos que habían sido marginados a las periferias en la búsqueda de ser olvidados o ignorados.

Anexo 1

En el siguiente gráfico del Banco Mundial se muestra los porcentajes de GDP (Gross Domestic Product) o PIB (Producto Interno Bruto) en Chile desde 1961 hasta el año 2000.

Entre el año '75 y '83, se ve un cambio entre pronunciadas altas y bajas que logra balancearse y mantenerse estable, dentro de todo, desde el año '85.



Anexo 2

Fecha	Horario	Sector
11 de septiembre 1973	A partir de las 15:00	Todo el territorio nacional
12 de septiembre 1973	Todo el día (24 horas)	Todo el territorio nacional
13 a 15 de septiembre 1973	18:00 a 12:00	Todo el territorio nacional
15 a 17 de septiembre 1973	17:00 a 06:00	Todo el territorio nacional
17 de septiembre al 3 de octubre 1973	19:00 a 06:00	Todo el territorio nacional
3 de octubre 1973 al 1 de enero 1975	21:00 a 06:00	Todo el territorio nacional
1 de enero 1975 al 18 de abril 1978	22:00 a 06:00	Todo el territorio nacional
18 de abril 1978 a 2 de enero 1987	00:00 a 06:00	Restricción vehicular nocturna
11 de julio 1983 al 11 de marzo 1985	20:00 a 00:00	Todo el territorio nacional
11 de marzo 1985 al 7 de septiembre 1986	00:00 a 06:00	Todo el territorio nacional
7 a 12 de septiembre 1986	20:00 a 06:00	Todo el territorio nacional
12 de septiembre 1986 al 2 de enero 1987	00:00 a 06:00	Todo el territorio nacional

Anexo 3

Mapa de Santiago organizado por comunas.



Anexo 4

Mapa que muestra la línea divisoria, Américo Vespucio, entre Santiago y las zonas periféricas.



Anexo 5

Tabla de Vivanco Rojas que muestra los indigenismos utilizados en Chile y sus orígenes

Aconcagua (m)	chocolate (n)	Ñuñoa (m)
achunchar (m)	choro (q)	pachamama (q)
ají (t)	Dalcahue (m)	palta (q)
alcayota (n)	Futalefú	pallalla (a)
Apoquindo (q)	galpón (n)	papaya (t) (a) (q) (m)
Arauco (q)	gaucho (m)	pichintún (m)
Bariloche (m)	guagua (a) (q)	porotos (q)
cacao (n)	guata (q)	pisco (q)
cacique (t)	Huechuraba (m)	Pudahuel (m)
cahuín (m)	huinca (m)	qawasqar (qa)
caimán (t)	huincha (q) (m)	Quilicura (m)
Caleuche (m)	huilliche (m)	quiltro (m)
callampa (q)	huracán (t)	Rancagua (m)
camanchaca (k)	iguana (q)	Rapa Nui (r)
camote (n)	inti (a)	Renca (q)
cancha (q)	jaguar (n)	rulo (m)
canoa (t)	Jahuel (m)	tabaco (t)
cochayuyo (q)	laucha (m)	tata (q)
cóndor (q)	Macul (m)	tomate (n)
curiche (m)	maíz (t)	tuna (t)
chicle (n)	maní (t)	vicuña (q)

choclo (q)

manutara (r)

yapa (a)

chile (n)

mapuche (m)

zapallo (q)

Chile (a)

mate (q)

SIGLAS: (a) aimara (q) quechua (n) náhuatl (k) kunza (r) Rapa Nui (qa) qawasqar (m)
mapundungún (t) taíno o tíano

Anexo 6

Fotografía que evidencia el suicidio de las hermanas Quispe Cardozo. En ella se ven colgando de una piedra junto a sus animales.



Anexo 7

Primera portada de la revista *Ecran*



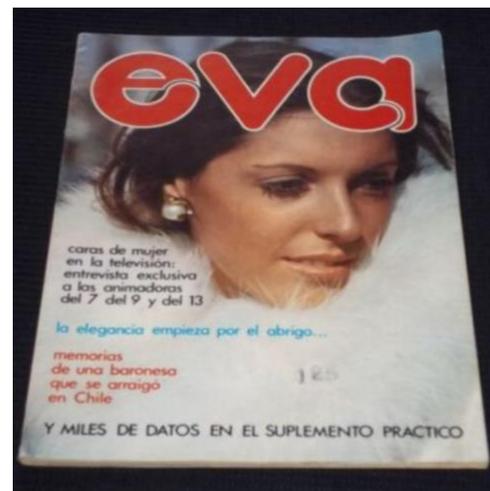
Portada de la revista *Ecran*



Primera portada de la revista *Eva*



Portada de la revista *Eva*



Portada de la revista *Paula* de 1970



Portada de la revista *Paula* de 1980



Anexo 8

Mensaje de bienvenido de la revista *Paula* de 1967

PAULA— creemos —responde a la necesidad de la mujer chilena de contar que satisfaga su gusto por las cosas lindas, su inquietud por lo que está pasando, y que plantee con seriedad y valentía sus problemas e interrogantes.

El mundo de la mujer latinoamericana ha cambiado. Ya no está reducido a las agujas de coser, las recetas de cocina y los pañales de guagua. Ahora su mundo es el mundo entero. Fuera del hogar diseña casas, pelea juicios en los tribunales, firma cheques, produce, influye en política, enseña en la universidad, es cirujano, periodista, y hace noticia. Pero al participar en todas estas actividades que eran feudo de los hombres no se ha vuelto hombre. Sigue y seguirá siendo dueña de casa, madre y un poco frívola.

Desempeña los nuevos papeles que le corresponden en la sociedad moderna manteniendo su feminidad. Feminidad que también ha evolucionado con la situación de la mujer. Feminidad que hoy en día le ha dado su nueva personalidad, libre, inquieta, astuta, y siempre mujer. Feminidad moderna que exige más... y que *PAULA* se lo puede dar.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. “Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 18, no. 36, 1992, pp. 51–73, <https://doi.org/10.2307/4530622>. Consultado 11 de marzo 2023.
- Álvaro, Daniel. “La Metáfora del Lazo Social en Jean-Jacques”, *ProQuest*, 2017, www.proquest.com/docview/1927093478. Consultado 18 de febrero 2023.
- Andruchow, M., et al. “Arte, vanguardia (élite) y racionalidad: ‘La hora de los hornos’ del Grupo Cine-Liberación”, Facultad de Ciencias Sociales, U. de Buenos Aires, 2004, <https://cdsa.aacademica.org/000-045/479.pdf>. Consultado 30 de marzo 2023.
- Araujo, Kathya. “Sujeto y neoliberalismo en Chile: rechazos y apegos”, *Nuevo mundo, mundos nuevos*, junio 2017, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70649?lang=en>. Consultado 8 de noviembre 2022.
- Ayala Pérez, Teresa. “Sentido Del Humor Y ‘Humor Negro’ En El Español de Chile”, *Contextos: Estudios de Humanidades Y Ciencias Sociales*, no. 13, 2005, pp. 159–66, <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/601/621>. Consultado 1 de marzo 2023.
- Aylwin, Cristóbal, y Maite Pizarro Granada. “El sujeto en transición, una nueva subalternidad en el teatro chileno: Análisis de ‘Flores de papel’ y ‘El loco y la triste’”, *Cartaphilus. Revista de Investigación Y Crítica Estética*, vol. 17, enero 2020, <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.393291>. Consultado 16 de abril 2022.
- Becerra, Mauricio. “Las erradicaciones de la Dictadura: El traslado de las poblaciones a la periferia – vivienda al día”, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile*,

septiembre 2017, <https://infoinvi.uchilefau.cl/las-erradicaciones-de-la-dictadura-el-traslado-de-las-poblaciones-a-la-periferia/>. Consultado 5 de diciembre 2022.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. “Historia Política”, *Biblioteca Nacional del Congreso*, 2010, www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Unidad_Popular.

“Jornadas del Presidente de la República: Visitas a las Regiones (1978-1979)”, *Biblioteca Nacional del Congreso*, 2020, www.bcn.cl/estanteriadigital/resultados?terminos=Presidentes%20de%20la%20Rep%C3%BAblica&coleccion=10221.1/6923&K=1&pagina=1&ordenar=Date&cantidad=21.

Consultado 15 de marzo 2023.

“Partidos, movimientos y coaliciones”, *Biblioteca Nacional del Congreso*, 27 noviembre 2014, https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/periodo?per=1925-1973

“Salvador Allende Gossens”, *Portal de La Biblioteca Del Congreso Nacional de Chile*, 27 noviembre 2014, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-799.html>

Biblioteca Nacional de Chile. ““Escribo como por estupor””, *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97252.html. Consultado 19 de marzo 2023.

“Ecran (1930-1969)”, *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-588.html. Consultado 13 de marzo 2023.

“Juan Radrigán Rojas”, *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97255.html.

“Margarita (1934-1953) y Eva (1942-1974)”, *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97171.html.

- “Revista Paula y Feminismo (1967-1977)”, *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100797.html#bibliografia. Consultado 16 de marzo 2023.
- Blanco, Fernando. *Desmemoria y Perversión: Privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Editorial Cuarto Propio, 2010.
- Boyle, Catherine. “Lecturas lejanas, lecturas cercanas: Entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán”, *Colección Ensayos Críticos*, 2008, pp. 47–76.
- Brunner, José Joaquín. “La concepción autoritaria del mundo”, *Revista mexicana de sociología*, vol. 42, no. 3, julio 1980, p. 991, <https://doi.org/10.2307/3539992>. Consultado 25 de noviembre 2019.
- “La cultura política del autoritarismo”, *Revista mexicana de sociología*, vol. 44, no. 2, abril 1982, p. 559, <https://doi.org/10.2307/3540278>. Consultado 21 de noviembre 2022.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán : Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986.
- Celedón Forster, Alejandra. “Operación Piloto: Santiago en tres actos”, *Revista 180*, no. 43, agosto 2019, [https://doi.org/10.32995/rev180.num-43.\(2019\).art-609](https://doi.org/10.32995/rev180.num-43.(2019).art-609). Consultado 28 de marzo 2023.
- Chapleau, Leann. “Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston”, *Chrestomathy*, vol. 2, 2003, pp. 45–83, <https://chrestomathy.cofc.edu/documents/vol2/chapleau.pdf>. Consultado 25 de febrero 2023.
- Collier, Simon, y William Sater. *Historia de Chile 1808 - 1994*. Cambridge UP, 1998.

Dix, Robert H. “Military Coups and Military Rule in Latin America”, *Armed Forces & Society*, vol. 20, no. 3, 1994, pp. 439–56, www.jstor.org/stable/45347010. Consultado 16 de enero 2023.

“El Polémico Legado de Henry Kissinger que sigue causando controversia en EE.UU”, *BBC News Mundo*, febrero 2016, www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160212_polemico_legado_henry_kissinger_contraversia_eeuu_bm. Consultado 13 de abril 2023.

“Feminismo, n1”, Oxford languages. “Oxford Languages Español”, *Languages*, 2022, <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>.

Francisco Carrera, Francisco, y Susana Gómez Redondo. “Antilenguaje, poética de la marginalidad y utopía en Juan Radrigán”, *Utopía Y Praxis Latinoamericana*, no. 76, 2017, pp. 91–97.

Franco, Jean. ““Si me permiten hablar”: La lucha por el poder interpretativo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, no. 36, 1992, p. 111, <https://doi.org/10.2307/4530625>. Consultado 28 de marzo 2023.

Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social: La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica, 1979.

Hurtado, María de la Luz, y Juan Andrés Piña. *Los niveles de marginalidad en Radrigán*. CENECA, 1984.

La Tercera. “Portadas años 70 revista Paula”, *La Tercera*, 12 junio 2017, www.latercera.com/paula/portadas-anos-70/. Consultado 1 de abril 2023.

“Portadas años 80 revista Paula”, *La Tercera*, 12 junio 2017, www.latercera.com/paula/portadas-los-anos-80/. Consultado 1 de abril 2023.

- Letelier, Paula. “El lenguaje en la dramaturgia de Juan Radrigán”, *IX Congreso Internacional de La Asociación Asiática de Hispanistas*, 2016.
- Montes, Carlos. “La televisión en colores cumple 40 años en Chile”, *La Tercera*, 23 febrero 2018, www.latercera.com/tendencias/noticia/la-television-colores-cumple-40-anos-chile/76951/. Consultado 11 de febrero 2023.
- Olivares Mardones, Javiera. “Rebelión en Chile”, *RevCom*, no. 10, julio 2020, p. 028, <https://doi.org/10.24215/24517836e028>. Consultado 21 de noviembre 2022.
- Quijano, Aníbal. *Notas sobre el concepto de marginalidad social*. CEPAL.
- Radio Infinita. “¿Marraqueta o pan batido? La verdad sobre la eterna discusión chilena”, *Radio Infinita*, 22 febrero 2021, www.infinita.cl/noticias/2021/02/22/marraqueta-o-pan-batido-la-verdad-sobre-la-eterna-discusion-chilena.html.
- Radrigán, Juan. *Hechos Consumados: Teatro 11 Obras*. LOM ediciones, 2017.
- Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973 : Escena de avanzada y sociedad / Nelly Richard (Coordinadora)*. FLACSO, 1987.
- Rivarola, Andrés. *The Formation of National States in Western Europe*. Princeton UP, 1975, p. 17, <https://core.ac.uk/download/pdf/16327765.pdf>. Consultado 7 de noviembre 2022.
- Robles Parada, Andrea. “Encanto desde Hollywood: Glamour y feminidad en la revista Ecran (Chile 1930-1931)”, *Aisthesis*, no. 60, diciembre 2016, pp. 191–215, <https://doi.org/10.4067/s0718-71812016000200010>. Consultado 31 de marzo 2023.
- Rojo, Sara. “Relatos, memorias y ficcionalizaciones en el arte: Memoria del horror: Las brutas, de Juan Radrigán; Hans Pozo, de Luis Barrales; E Hilda Peña, de Isidora Stevenson”, *Culturas*, no. 13, noviembre 2019, pp. 109–22, <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i13.8609>. Consultado 22 de febrero 2023.

- Sarabia, Leobardo, editor. *Monsiváis en la frontera: Tan cerca, tan lejos*. La Rumorosa, 2020.
- Szurmuk, Mónica, y Robert Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- teleSUR - JCM - NG. “Paraguay: 66 años de la trilogía corrupta de Alfredo Stroessner”, *teleSUR*, 2020, www.telesurtv.net/news/paraguay-alfredo-stroessner-dictadura-inicia-golpe-20190504-0007.html. Consultado 7 de noviembre 2022.
- Torrico, Lucas. “Efemérides: El 19 de octubre de 1973 La Caravana de La Muerte ejecutó a 26 Prisioneros en Calama”, *BioBioChile Televisión*, www.biobiochile.cl/biobiotv/programas//2022/10/19/efemerides-el-19-de-octubre-de-1973-la-caravana-de-la-muerte-ejecuto-a-26-prisioneros-en-calama.shtml. Consultado 24 de marzo 2023.
- Vivallo Ruz, Celso. “Fin del ABC1”, *Escuela de Administración y Negocios*, 6 noviembre 2018, <https://ean.udec.cl/fin-del-abc1/>
- Vivanco Rojas, Rodolfo. “La apasionante forma de hablar de los chilenos. El español de Chile: Generalidades”, *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, no. 39, 2018, p. 11, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6529357>.
- World Bank. “World Bank Open Data”, *World Bank Open Data*, <https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.KD.ZG?end=2000&locations=CL&start=1961>. Consultado 25 de marzo 2023.