

I. ESTUDIOS

REPRESENTACIÓN Y TRASCENDENCIA DE LO ABSURDO EN EL TEATRO CHILENO CONTEMPORÁNEO¹

Eduardo Thomas

Departamento de Literatura, Universidad de Chile

Cuando Martín Esslin creó el término “teatro del absurdo” para identificar a cierta dramaturgia vanguardista de mediados de siglo, logró poner en relieve, entre otras cosas, la capacidad de esas obras dramáticas para expresar un contenido fundamental de la conciencia contemporánea².

La sensibilidad de nuestra época se caracteriza por una percepción absurda de la realidad. Así lo comprobó Albert Camus en su bello y conocido ensayo *El mito de Sísifo* (1942). Observó este autor cómo, en todas las manifestaciones culturales del siglo XX, se expresa una experiencia del mundo que excluye la posibilidad de un sentido trascendente y eterno.

Albert Camus define al absurdo como un modo de relacionarse la conciencia con el mundo. Para él, lo absurdo aparece cuando se percibe la realidad como un universo que permanece mudo y opaco, impenetrable a los requerimientos humanos de claridad y comprensión. Por eso, no reside en el mundo ni en la humanidad, a los que nadie se encuentra en condiciones de saber si son absurdos o no; sino en la certeza de que nuestras ansias de entendimiento y verdad absolutas jamás serán satisfechas.

La conciencia de estar destinado a existir interrogando al mundo por la verdad, sin esperanza de respuesta, es el fundamento de lo absurdo. Y

¹Este trabajo es parte de la producción del proyecto Fondecyt 1950366.

²Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, Eyre & Spottiswoode, Londres, 1964. *El Teatro del Absurdo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1966. “El Teatro del Absurdo, sin embargo, puede ser considerado como exponente de lo que parece ser la actitud más genuina de nuestro tiempo.

“El eje de esta actitud es su sentido de que las certidumbres y supuestos fundamentales e inamovibles del pasado han sido barridos, han sido puestos a prueba y han resultado ineficaces, han tenido que ser descartados por lo que tenían de oropel, por ser algo así como ilusiones infantiles”. (p. 14)

no parece aventurado afirmar que se relaciona estrechamente con la percepción trágica de la condición humana.

Parece una idea aceptada por gran parte de la tradición crítica sobre el tema, que el sujeto trágico trasciende lo absurdo, accediendo al sentido existencial en el mismo acto de sucumbir. El héroe trágico, se afirma, se constituye como tal cuando triunfa en su propia derrota. Por eso, todo acontecer trágico tiene un sentido, en la medida que la destrucción de valores, inherente al conflicto trágico, también supone una revelación valórica y ética, capaz de transformar el mundo del sujeto, revelándole la posibilidad de un nuevo orden.

Lo absurdo parece inscribirse en el sistema de elementos de lo trágico, de manera que, exceptuando el “triunfo en la derrota” que consagra al héroe trágico, la totalidad de ese sistema se relaciona con la percepción absurda de la realidad. De acuerdo con este raciocinio, puede postularse, para los efectos teóricos, que el absurdo existencial se identifica con los elementos tradicionales de lo trágico, con la excepción de la trascendencia al sentido que alcanza el héroe en su catástrofe. Podría afirmarse que lo absurdo constituye una “visión radicalmente trágica del mundo”, que no deja lugar a reencuentro alguno del ser humano con la creencia en un sentido trascendente³.

De acuerdo con este criterio, si lo absurdo consiste en la percepción de una realidad incomprensible, caótica, carente de sentido, hostil a los valores y a la existencia humana, lo trágico se constituye cuando el sujeto afronta esa realidad y sus consecuencias, aceptándolas como un sacrificio necesario, en el que accede a la revelación de un valor superior que reordena el mundo.

Se ha visto en el teatro del absurdo, conjuntamente con otras formas del teatro de vanguardia, una modalidad contemporánea del género trágico⁴. Fundamenta esta interpretación el propósito, que caracteriza a este teatro, de presentar al ser humano en la experiencia de sus límites. No pretende afirmar, por supuesto, su correspondencia con la noción clásica de la tragedia, sino la necesidad de comprenderlo como manifestación de la peculiar sensibilidad trágica de nuestro tiempo, que exige un modo de expresión dramática diferente:

³Entiendo lo trágico basándome en Karl Jaspers: *Esencia y formas de lo trágico*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1960; Max Scheler: “El fenómeno de lo trágico” en *El santo, el genio, el héroe*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1961. También utilizo la sistematización que realiza Albin Lesky en su estudio introductor a *La tragedia griega*, Editorial Labor, Barcelona, 1970. Desarrollo el tema con mayor sistematicidad en mi trabajo “Hamlet: máscara y tragicidad”, en *Revista Chilena de Literatura* N° 12 (octubre 1978). Ver pp. 9-18.

⁴Christopher Inner: *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Forma [teatral] que ha brotado, sin ser reconocida, en respuesta a necesidades específicamente modernas, no griegas ni renacentistas, y que ha evolucionado casi inconscientemente, en marcado contraste con todos aquellos intentos decimonónicos, demasiado deliberados, por crear la tragedia imitando modelos pasados o siguiendo prescripciones académicas⁵.

Los recursos de este teatro para representar las zonas limítrofes del ser en que se manifiesta lo trágico, incluyen de modo destacado la incorporación de elementos míticos y rituales. Procura despertar en el espectador contenidos de conciencia olvidados, para lo que recurre a la elaboración textual de imágenes arquetípicas. El efecto esperado, en términos del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, es la “comunidad” entre los espectadores y participantes en el hecho teatral, estimulada por el reconocimiento de sus comunes raíces inconscientes primitivas. Las siguientes palabras de Eugenio Ionesco expresan esta idea del arte teatral:

Para mí, el teatro es la proyección al escenario del mundo interior... Como no estoy solo en el mundo, como cada uno de nosotros en lo profundo de su ser al mismo tiempo es todos los demás, mis sueños y deseos, mi angustia y mis obsesiones no me pertenecen sólo a mí; son parte de la herencia de mis antepasados, un antiquísimo depósito que puede reclamar toda la humanidad⁶.

Los efectos de reconocimiento y comunidad que pretende operar este teatro sobre un público concebido sobre la base de los presupuestos culturales anotados en la cita anterior, exigen una elaboración del texto que revalorice los elementos mítico-simbólicos. El mecanismo básico para esta recuperación del símbolo es la desintegración desmitificadora de los discursos, a juzgar por el testimonio del propio Ionesco:

Ante todo, cada noción, cada realidad fue vaciada de su contenido. Tras este vacío, tras este hechizo vertiginoso, fue como si yo me hubiese encontrado en el centro de una existencia pura, inefable... Me fundí con la realidad esencial... Así, mi mente pudo volver a encontrar su centro, reunido, ensamblado a partir de las matrices y los límites (es decir, objetos materiales, organizaciones sociales, estructuras gramaticales, conexiones lógicas) dentro de las que se había dispersado⁷.

Las rupturas de las estructuras discursivas en el texto teatral deben operar en el espectador un efecto semejante al que describe el maestro rumano. Desmitifican al discurso establecido y obligan a reinterpretar al texto,

⁵Inner, *op. cit.*, p. 13

⁶Notas y contranotas, citado en Inner, *op. cit.*, p. 226.

⁷Citado en Inner, *op. cit.*, p. 223.

recurriendo a mecanismos de metaforización, lo que conduce al receptor al redescubrimiento de la fuerza poética significativa de los símbolos ancestrales. En este mecanismo de la concreción del texto teatral, los elementos míticos y rituales cumplen un importante papel.

Este aspecto de la construcción de la obra teatral expresa cierta "fe en el lenguaje" característica de la cultura contemporánea. Manifiesta la creencia en el poder de las dimensiones poéticas del lenguaje para devolver a la experiencia del mundo su pureza originaria. La poética literaria y teatral contemporánea se fundamenta en una mítica de la palabra creadora, que atribuye al arte una función religiosa consistente en devolver al hombre la vitalidad de sus vínculos con lo real.

En Chile, desde el estreno de *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz, existe una dramaturgia que adscribe, de diversas maneras, a esta orientación artística, interpretando cierta precariedad trágica de nuestra conciencia latinoamericana. Se sabe que Jorge Díaz tuvo en el modelo teatral de *La cantante Calva* un estímulo importante para la elaboración de su propia estética vanguardista.

En lo que sigue, me referiré a los textos de tres notables obras dramáticas chilenas contemporáneas, desde el punto de vista de su elaboración de metáforas de la condición absurda del ser humano. Intentaré demostrar que, en las tres, lo absurdo se trasciende por el acceso, en esencia trágico, a un valor que revela y establece, en cada caso, un nuevo orden y un nuevo sentido en el mundo, que el espectador ideal deberá percibir como existencialmente operantes.

EL LOCUTORIO

Jorge Díaz goza del privilegio de ser el primer dramaturgo chileno que asume seria y sistemáticamente la estética teatral vanguardista. El estreno de *Un hombre llamado Isla* y de *El cepillo de dientes*, ambas piezas en un acto, en mayo de 1961, ha sido considerado el verdadero inicio del teatro de vanguardia en nuestro país. Su producción posterior desarrolla, en una obra extensa, sólida y personal, la concepción propuesta en estos primeros textos fundacionales.

Las características de casi la totalidad de su obra adscriben al "teatro del absurdo", lo que él rechaza como un intento de clasificación tergiversador del verdadero sentido de su creación. Es interesante, sin embargo, comprenderla desde la perspectiva que he propuesto anteriormente.

Jorge Díaz afirmó alguna vez creer en un orden lógico universal. De acuerdo a sus palabras, tenía fe en la capacidad del ser humano para ordenar su propio mundo:

Mi visión del caos y del absurdo son fenómenos que se compaginan y que van entrañablemente unidos con una fe en el hombre.

Yo como autor (ateniéndome a lo expresado en mis obras y no a lo que pienso como individuo particular) tengo fe en una reordenación del mundo⁸.

Años más tarde, en fecha relativamente reciente, declara una visión más radicalmente trágica del ser humano, que reduce su antigua “fe en un orden” a una “utópica” intuición de cierto posible orden natural “exterior al hombre”:

Está claro que para mí la sociedad en que me tocó vivir (¿existe acaso alguna otra diferente?) es una estructura rígida, anquilosada, punitiva y, finalmente, destructiva. Es evidente que estoy describiendo la sociedad judeo-cristiana (...)

Intuyo a veces —¿quizás como una evasión?— que existe otro orden de cosas fuera del hombre —que es el verdugo del hombre—, que estaría quizás en la naturaleza, donde los sentidos son libres y la muerte es un acto de vida, donde la conciencia del mal no tiene cabida. Pero es una utopía, ya que tampoco creo en el “buen salvaje” ni en el “inocente roussouniano”. Por otra parte, la naturaleza es un maremagnum indecifrible, llena de agresiones caníbales⁹.

Ambas citas parecen diferenciar la percepción racional del mundo por parte del dramaturgo, de la intuitiva y poética que expresa en su obra. Pienso que es esta última forma de relación con la realidad, basada en la capacidad cognoscitiva de la palabra creadora, el fundamento de su teatro, al que atribuye una función recuperadora del misterio y la dignidad humanas:

No tengo principios estéticos. No sé siquiera si seguiré escribiendo durante mucho tiempo. Pero hoy quiero decir que NO y decirlo de una manera que todos sintamos vergüenza. Decir no [no] quiere decir formular un programa político, ni una ética religiosa, ni nada. Significa rechazar todo lo que nos impide acercarnos *con respeto* al misterio, a lo inexpresado, a la inefable dignidad del hombre, a la magia de su densidad, a los mundos desconocidos por todos e intuitos por pocos, acercarnos con respeto *al nudo de lo inexpresable* que es el corazón de los demás¹⁰.

⁸“De una entrevista a Jorge Díaz”. Entrevista por José Monleón, en *Jorge Díaz*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967, pp. 64-66.

⁹En Eduardo Guerrero: *Conversaciones. El teatro nuestro de cada Día*. Santiago, Red Internacional del Libro, 1993, pp. 67-68.

¹⁰“De una entrevista a Jorge Díaz”, *op. cit.*

La elaboración poética del lenguaje abre la posibilidad de una aproximación a lo humano como la que propone el autor. Él mismo reconoce que el descubrimiento de *La cantante calva* fue un acontecimiento decisivo en la iniciación de su carrera de dramaturgo. Esta pieza le reveló las posibilidades del arte teatral entendido como libre creación de lenguaje¹¹. Para él, “el lenguaje es preñador de ideas, aporta espejos reflectantes cóncavos y convexos”; en su teatro “la mayor cantidad de claves está dada por el lenguaje *en el espacio*” de la creación. Por eso, su construcción básica es la del “collage”, que combina diversidad de discursos, modos de decir y situaciones de comunicación provenientes de las más diversas fuentes¹².

Su obra inicial, *El cepillo de dientes*, puede interpretarse como una serie de situaciones de comunicación convencionales, de las que se sirven los personajes para eludir su realidad. Construyen así un ámbito ficticio (un “parque de diversiones” como sugiere el subtítulo de esta pieza), en el que la joven pareja protagonista se desdobra ritualmente en innumerables roles para propiciar, de esa manera, su aproximación sexual. Las diversas situaciones imaginarias que crea la pareja en este ritual, casi todas provenientes del imaginario de los géneros más populares de los medios de comunicación, se construyen en torno a los temas que Jorge Díaz reconoce básicos en su obra: el sexo, la crueldad, la muerte. Agresiones y asesinatos se suceden vertiginosamente.

Lo absurdo se genera en la elisión de lo real por parte de los personajes, que utilizan como máscara y velo protectores a las ficciones convencionales del lenguaje de los medios de comunicación masiva, para distanciar y disimular las contradicciones y misterios del mundo.

El lenguaje, sin embargo, posee también en la obra de este autor otro valor, positivo, radicado en su dimensión mítico-simbólica, que abre al ser humano la posibilidad de comprenderlo como un espacio de búsqueda de la palabra auténtica. Ése es el sentido de la secuencia final de *El cepillo de dientes*: aquella en que gradualmente se levanta la escenografía y apagan las luces (símbolos de la cultura como “parque de diversiones” o “Gran Teatro”), mientras los personajes van descubriendo, simultáneamente, la posibilidad liberadora de pronunciar la “palabra justa en el momento justo”:

Él.- (*Sincero*). No te vayas todavía, es importante (...) estaba pensando que a lo mejor no era tan difícil (...) Que a lo mejor sólo se trataba de

¹¹Eduardo Guerrero, *op. cit.*, p. 37

¹²Id. p. 65, “El teatro de pura invención, de “collage” *es mucho más real que la vida* (...) He escrito obras motivado por las sugerencias y resonancias de un título”.

decir una sola palabra. Una palabra bien sencilla que lo explique todo... una palabra justa en el momento justo¹³.

La palabra que los personajes no llegan a pronunciar se identifica con el Verbo creador original, cuyo reencuentro exige retornar al misterio ancestral, simbolizado en esta escena por el vacío y oscuridad que enfrentan Él y Ella.

Esta concepción mítica del lenguaje atraviesa la producción más interesante de Jorge Díaz, como fundamento no sólo de su mundo dramático, sino de la propia poética del autor, que concibe al arte como búsqueda de la palabra.

Con el tiempo, sin embargo, en su concepción artística el lenguaje cobra verdadero sentido solamente por el sentimiento que lo anima. Declara apreciar la actividad teatral en cuanto constituye un espacio para la comunicación¹⁴, y destaca la importancia de la ternura en su obra. La define como “la conciencia de la vulnerabilidad” en un mundo represivo y violento:

Cuando reconozcamos en nosotros mismos y en los demás el temor a ser heridos (la vulnerabilidad absoluta), en ese momento iniciaremos la comunicación a través de la ternura. Es una batalla perdida de antemano: la estructura represiva de la sociedad irá cercenando todo intento de expresar verdad y de vivir en la libertad que da esa verdad¹⁵.

Los protagonistas de *El locutorio* (1976), “Él” y “Ella”, dos ancianos asilados en un sanatorio para enfermos mentales, experimentan de manera extrema la conciencia de “vulnerabilidad absoluta” a que se refiere Jorge Díaz. Los elementos escénicos expresan simbólicamente la situación trágica de indefensión y abandono que los personajes sufren en un mundo regido por fuerzas incomprensibles. La disposición de la sala de visitas del hospicio en que dialogan los personajes, en la que no se diferencian espacios para visitante y visitado, establece dos sectores idénticos, como son equivalentes las situaciones de los ancianos. La reja que los separa —que les permite el solo contacto de tocarse las puntas de los dedos—, el timbre que marca el comienzo y el término de la entrevista,

¹³Jorge Díaz: *El velero en la botella, El cepillo de dientes o Náufragos en el parque de diversiones*. Santiago, Editorial Universitaria, 1973, pp. 124-125.

¹⁴“El que avisa no es traidor”, en Jorge Díaz, *Teatro. Ceremonias de la soledad. El locutorio (Contrapunto para dos voces cansadas) — Mata a tu prójimo como a ti mismo — Ceremonia ortopédica*. Santiago, Editorial Nascimento, 1978, pp. 55-57. “Nunca me interesó la literatura. Tengo una cultura literaria escasa, muy pobre. Tampoco me interesa demasiado el teatro, quiero decir la representación, la función. Sólo me interesa el trabajo del equipo buscando un camino expresivo”.

¹⁵Robeto Guerrero, *op. cit.*, p. 67.

y la índole del establecimiento a que pertenece la sala, son indicios de un poder represivo que rige el macrocosmos teatral, del que la escena es manifestación y producto. Ese poder es identificable con cierto orden social y cultural, pero también con los límites eternos de la condición humana: temporales, gnoseológicos, sociales:

Frente al público, en la embocadura del escenario, una reja metálica de un entramado no muy tupido. Detrás de la rejilla, el escenario está dividido en dos zonas por una reja metálica perpendicular e igual a la anterior. Una bombilla con pantalla blanca cuelga de un cordón en cada zona. Igualmente, un banquito de madera en cada zona.

Se escucha un timbre penetrante.

Después de un momento, entran al mismo tiempo a las dos zonas, desde ambos costados del escenario Él y Ella. Son dos viejos. No visten uniformes ni nada parecido aunque sus ropas son extrañamente simples y blancas. Se miran, se sonríen y se sientan en los banquetos. (p. 68).

La edad de los personajes agudiza el carácter límite de la situación —cierra toda expectativa futura que no sea la muerte y profundiza el extrañamiento del mundo—, dejándoles como única posibilidad el poder imaginativo que vehiculiza el lenguaje. Se supone que el encuentro que se realiza en la escena se repite cíclicamente cada sábado, de modo que en las sucesivas entrevistas ambos personajes han inventado una memoria común. De esta manera, en el diálogo van construyendo una historia de amor que los une como protagonistas y los dota de identidad. Su historia incluye el paraíso de una plenitud perdida, que representan en escenas de alegre cotidianeidad libremente compartida:

Él. (...) Me acordé de las ensaladas que hacíamos juntos. Era toda una fiesta. Echábamos apio...

Ella. Y cardos.

Él. Y granadas.

Ella. Y aceitunas.

Él. Y las revolíamos a cuatro manos.

Ella. Riéndonos como locos.

Él. Hace mucho que no como una ensalada así. (p. 75-76).

El descubrimiento por parte de los personajes de la total semejanza de los dos lados de la sala de visitas, que no permite distinguir al enfermo del visitante, desrealiza la situación, evidenciando su valor metafórico de ciertos aspectos trágicos de la condición humana. Ambos pretenden ser el visitante, adjudicando al otro el papel de internado. Su discusión sugiere, a ratos, que el espacio represivo y el absurdo de su situación trascienden los límites del hospicio, para incorporar tanto al macrocosmos teatral como al mundo del propio espectador, que también contem-

pla a los ancianos a través de una reja, la que cubre la embocadura del escenario. La explicación que Él le propone a la anciana, supuestamente para conformarla, cobra ambigüedad en este contexto, y parece insinuar al lector-espectador la necesidad de interpretar simbólicamente el mundo dramático:

Él. Entonces, tú has venido a visitarme ¿no?

Ella. Por supuesto.

Él. Y yo también he venido a visitarte. Los dos decimos la verdad ¿por qué íbamos a mentir? Luego, o los dos estamos internados aquí sin darnos cuenta o los dos vivimos afuera, en libertad, y nos reunimos aquí cada semana para intercambiar manzanas, fresas y palabras de aliento.

Ella (*con un estremecimiento*). Sería terrible. Las dos cosas serían terribles. Casi preferiría que uno de los dos estuviera loco...

Él. O que uno de los dos mintiera. (pp. 71-72).

Las evocaciones y reflexiones que desarrollan los ancianos atraen también la concepción de una culpa que se purgaría con la actual situación de marginalidad, incomunicación y desamparo:

Ella. No sé. A veces pienso que no estás enfermo sino castigado.

Él. ¿Preso?

Ella. Aislado por algo que has hecho.

Él. Que hemos hecho, Elisa. Es tan fácil sentirse culpable. Confesaríamos cualquier cosa.

Ella. No hacen nunca preguntas, pero, de alguna manera, acusan. (pp. 74-75).

Quienes acusan, en la referencia de Ella, son “ellos”, los administradores del sanatorio y detentadores del poder. La culpa aparece en las evocaciones de los personajes, vinculada a veces con la violencia: recuerdan que Él le pegó a Ella y también a su propio hijo; a su vez, fue abofeteado por su padre. Estos elementos gravitan en la situación actual, que aparece incomprensible para los dos ancianos, quienes están conscientes de su propia incapacidad para comprender y, también, recordar efectivamente.

La conciencia del absurdo va acompañada en los personajes del sentimiento de temor. Ella, especialmente, sabe que su muerte está próxima, lo que la motiva primero para explicitar su miedo —“Es que tengo que decírselo a alguien (...) No sé dónde estoy. Tengo miedo”, (p. 81)— y después para transgredir las reglas del juego, abandonando el rol de “Elisa”, que le corresponde en el mismo:

Ella. Que no me llamo Elisa, lo siento. No soy la mujer que usted viene a visitar. Le he engañado durante todos estos meses. Usted me llamaba Elisa y yo fingía ser ella, pero no lo soy (...) La mujer a la que viene a ver

todos los sábados ya no existe, o por lo menos, no está aquí. Me gustaba verle todos las semanas. Me inventé recuerdos, deseos, remordimientos. Ya puedo hablar con mucho detalle de nuestra vida en común, que nunca existió.

Él. (*Voz sorda, inexpresiva*). ¿Por qué lo hizo?

Ella. Al principio venía a visitarle por compasión, luego por curiosidad y, al final, por necesidad, por desesperación. Como usted no está bien, confunde fácilmente las personas, las fechas, los recuerdos.

Él. ¿Y por qué ha querido ahora decirme la verdad?

Ella. Decirle la verdad es como decirle adiós. Estoy muy cansada. No podré venir a verle más.

.....
Ella. Perdone por haberlo engañado... Perdone por haberle dicho la verdad... no sé qué ha sido peor, pero ya no podía seguir mintiendo...

Él. ¿Por qué?

Ella. (*voz débil*). Porque le quiero. (pp. 82-83).

La inminencia de la muerte y el amor que siente por el anciano son las motivaciones de Ella para abandonar la ficción, terminar con el juego y decir la verdad. La respuesta de Él, sin embargo, expresa una percepción distinta, que considera o no legítima a la ficción según el sentimiento que la anima:

Él. Yo lo sabía. Lo sabía todo el tiempo. No me refiero a tu cariño. Sabía que no eras Elisa. Todas estas semanas he vivido pensando en el locutorio, en esta mujer vieja, asustada y tierna que eres tú. Y así se me fue borrando la Elisa verdadera, a la que yo tendría que visitar o la que me tendría que visitar a mí. Y ya no me importaba nada... Ahora, todos los recuerdos que tengo, todo mi pasado, es el que inventamos tú y yo, engañándonos mutuamente. Tú tratabas desesperadamente de adivinar mis recuerdos de viejo y no sabías que yo los inventaba para ti; pero ahora son la única cosa real que me queda, aparte de ti. (p. 84)

Como afirma el anciano, el sentimiento llena de verdad existencial a la invención, de manera que para él ha llegado a ser lo único importante y verdadero: "seguir inventando una vida pasada creíble, seguir inventando un amor compartido, seguir inventándolo todo".

Con la muerte de Ella, que ocurre al final de la pieza, poco antes del timbre que señala el término de la hora de visita, lo único verdaderamente real que le queda a Él para sustentar su vida, es el relato de amor inventado en conjunto con la anciana.

Comparando esta pieza, producida ya en la madurez del autor, con *El cepillo de dientes*, se constata la persistencia de un mundo de máscaras y ficciones, fundamentado en el miedo; también persiste la presentación del lenguaje como ámbito, por un lado, de elisión de la realidad; y por

otro, de búsqueda de la “palabra justa”. Sin embargo, *El locutorio* se diferencia de la otra obra porque en su mundo ficticio el sentimiento es capaz de ennoblecer los lugares comunes, máscaras y ficciones, haciendo de ellas mismas esa “palabra justa”, verdadera, en la que los personajes llegan a descubrir su única razón para vivir.

HECHOS CONSUMADOS

El estreno de **Hechos consumados** en 1981 fue celebrado por su aporte renovador en un momento de visible agotamiento del teatro nacional. La crítica alabó su sobria y sólida profundidad, contrastándola con el humor superficial y efectista, “calculadoramente audaz” que venía desarrollando el teatro de oposición al régimen militar.

Un año más tarde del estreno, Jorge Cánepa destacaba el superior valor artístico de esta pieza, señalando su condición de tragedia en la que un hombre asumía la defensa de su dignidad —entendiendo que, al hacerlo, reivindicaba la de todos los pobres—, hasta el punto de enfrentar y sufrir la muerte¹⁶.

El propio Juan Radrigán afirmaba, en el texto del programa de esta obra, su actitud crítica respecto de la dramaturgia chilena en desarrollo, y proponía un concepto estricto del compromiso del escritor con la verdad. Se refirió en muy duros términos a la falsificación de la realidad del país por parte de un teatro que pretendía complacer al espectador “pintando de rosado el sufrimiento”. En efecto, la estética dramática que se desarrolló bajo el régimen militar se caracterizó por el humor, y en el año 80 ya evidenciaba agotamiento; Radrigán la rechazó porque, a su modo de ver, la representación cómica del acontecer chileno practicada por este teatro disimulaba su dimensión trágica, haciendo aparecer a la gente como si holgara “en el mejor de los mundos posibles”. El humor —opinaba Radrigán—, debe fluir “simplemente del hecho de vivir”, y no de un “cruel estudio de mercado”.

Sin entrar a examinar su grado de justicia, estos severos juicios sobre la dramaturgia chilena del momento¹⁷ expresan cierta aspiración a un

¹⁶“HECHOS CONSUMADOS (Cómo un personaje popular puede elevarse a las alturas de un héroe trágico)”, en *Revista Mensaje* N° 309, junio de 1982; recogido como “Prólogo” en Juan Radrigán: **Hechos consumados**, Ediciones Minga, Santiago, 1982, pp. 9-17.

¹⁷Reproducido en Juan Radrigán, *op. cit.*, pp. 19-20. Es interesante contrastar estos conceptos con los expresados por Claudio Di Girolamo en otro programa, el del estreno de **La mar estaba serena** (Ictus, 1981). Allí definía a la creación colectiva precisamente como un modo de aproximación a la verdad en un mundo absurdo, incomunicador y desorientador. En otra ocasión, el mismo Di Girolamo definió al humor como un instrumento para “abrir” la conciencia del espectador a la percepción de las limitaciones de la realidad social, y a la aceptación de su propia responsabilidad en ellas:

arte dramático más trascendente y profundo, que fue bien recibida por la crítica y el público en general¹⁸, como puede deducirse de la muy buena recepción y significativa presencia que alcanzó este autor, en muy poco tiempo, en el medio nacional.

En una entrevista concedida el año 1985, Juan Radrigán afirmó que la motivación básica de sus piezas consistía en una obsesión por “aproximarse al misterio de la enemistad humana”, en la que creía percibir una condición y un destino trágicos en su básica contradicción. Declaró que su racionalidad flaqueaba cuando, al considerar al ser humano, se veía obligado a aceptar que en el mundo “hay algo que nace enemigo de sí mismo”, y que, en definitiva, “no hay nada universalmente bueno y verdadero para todos”¹⁹.

Karl Jaspers considera que uno de los elementos característicos de la situación trágica consiste en que la pugna concreta, protagonizada por los personajes, manifiesta otra confrontación entre fuerzas más profundas y universales, que trascienden el microcosmos escénico y afectan al orden del macrocosmos. Pueden interpretarse las declaraciones de Juan Radrigán a la luz de esta idea de la situación trágica, de modo que el nivel

Mi definición del humor es el humor contacto, donde el humor quita toda defensa al individuo. Por un lado, éste va al teatro en forma contradictoria para que lo desenmascaren, pero cuando se llega muy a fondo en esto, se cierra. Entonces, la única forma de abrir esa defensa, es la risa (...) Y si esa risa surge del proceso de identificación que establece con los personajes inmersos en situaciones dadas, tú te ríes de tus limitaciones, reconociéndolas como tuyas. Allí hay un principio de modificación, porque las asumes. (Cfr. **Cuadernos Ceneca**, Area Teatro, Serie Testimonios, s.n., s.f., p. 38).

También es interesante comprobar la afinidad de este concepto de la función estética del humor en el teatro, con el expresado, años antes, por Jorge Díaz, uno de los fundadores del Ictus.

¹⁸Nissim Sharim, en declaración a la que adscribe Claudio Di Girolamo, afirmaba la subordinación del valor estético del texto teatral a su efectividad como evento comunicacional:

Yo no trato de hacer un legado para la posteridad, sino de comunicarme con los seres humanos que tengo al frente. Si además trasciende en el tiempo, fantástico, tanto mejor. (Cfr. **Cuadernos Ceneca**, *op. cit.*, p. 65).

¹⁹Entrevista concedida al profesor Enrique Sandoval en enero de 1985. Agradezco al profesor Sandoval haberme facilitado ese texto, junto con otros materiales relacionados con el dramaturgo. La visión trágica del mundo que expresa Radrigán cuando dice descubrir ausencia de verdad en todos los sectores de la realidad, puede relacionarse con la apreciación de María de la Luz Hurtado, quien vincula la obra del autor con el clima de “crisis de paradigmas” culturales de los años 80. Como una conclusión de su análisis de **Pueblo del mal amor**, compara la actitud epistemológica que expresa esta obra de Radrigán con la que manifiesta **Topografía de un desnudo**, de Jorge Díaz: “El absurdo social de Díaz no quedaba abierto al sin sentido, sino que se apoyaba en una concepción crítica de la sociedad capitalista y el sistema político latinoamericano. Ya esta certeza no está presente en Radrigán”. (Cfr. “La búsqueda de la verdad en Radrigán”, en **Revista Apuntes de Teatro** Nº 95, primavera 1987, p. 15).

paradójico de significación que ve en sus obras se identifique con ese plano segundo de confrontación entre fuerzas universales, en el que radicaría la profundidad significativa de la acción trágica.

Como el propio Juan Radrigán explica en la citada entrevista, si sus obras muestran, por ejemplo, que las agencias de seguridad interior arrojan sobre el pueblo una situación de inseguridad aterradora, también —y esencialmente— están presentando la percepción que el autor tiene del misterio de la crueldad humana.

El tema de la marginalidad, destacado por la crítica en la obra de este dramaturgo, expresa en la obra de Radrigán esta visión trágica del mundo. El desarraigo, la miseria e indefensión de sus personajes, tienen como referente, en el nivel segundo de significación propuesto, el destino desgraciado de una humanidad condenada, desde siempre e incomprendiblemente, a destruirse ella misma. La condición marginal de los personajes, por lo tanto, además de referirse a situaciones muy concretas vividas por nuestro país, remite simbólicamente al enfrentamiento de la humanidad con sus propias y eternas limitaciones.

La oralidad, tan importante en las principales obras de Juan Radrigán, no constituye un simple indicio de regionalidad y de clase social. Como el propio dramaturgo prosigue afirmando en la citada entrevista, en sus piezas el lenguaje popular, más que reproducir el particular modo de expresión de un sector dentro de una sociedad determinada, busca remitir situaciones y personajes a la dimensión mítica y primordial de las “primeras dificultades del hombre para expresar su maravilla o su terror al enfrentarse a las cosas”²⁰.

Entendido así, el teatro de Juan Radrigán aparece lejano de cualquier naturalismo. Revela poseer un fuerte contenido simbólico, capaz de dar a su denuncia social una profundidad e intensidad poéticas difícilmente parangonables en nuestro medio teatral de las últimas décadas. Quizás en este aspecto de su obra radiquen las dificultades para interpretar correctamente a este autor. Sus textos parecen, efectivamente, exigir una interpretación naturalista, e inducen a pasar por alto sus elementos de carácter poético y simbólico, que conducen más bien a desrealizar la representación, aproximándola en muchos aspectos a ciertas formas del teatro del absurdo. En todo caso, lo destacable es su aporte renovador, basado principalmente en su oralidad, que atrae una perspectiva popular y trágica ausente hasta ahora de nuestro teatro. Es probable, en consecuencia, que no se exagere cuando se afirma que su interpretación necesita un “lenguaje teatral” distinto al que se ha utilizado corriente-

²⁰Entrevista cit. con Enrique Sandoval.

mente en sus representaciones, y que muchas potencialidades de su obra están por descubrirse²¹.

Hechos consumados representa la historia de un marginal que encuentra en la dignidad un valor ordenador del mundo, y en el sacrificio en defensa de este valor, una posibilidad de trascendencia.

El eje de la acción dramática de esta obra se encuentra en el proceso que conduce a Emilio, el protagonista, a realizarse como héroe trágico en la defensa de su propia dignidad. La construcción dramática se ordena en torno a la búsqueda por la que el personaje descubre, comprende y asume este valor.

Como sucede corrientemente en las obras de este dramaturgo, la acción se desarrolla en el nivel verbal, en el diálogo de los personajes. En este caso el diálogo se lleva a efecto, inicialmente, entre el ya mencionado Emilio y Marta, mujer tan marginal como él, a la que rescató de las aguas del río, donde la encontró ahogándose poco antes del momento en que se inicia el relato.

Emilio supone que Marta se arrojó al río con la intención de suicidarse. Quizás por eso, cuando ella despierta, el diálogo versa sobre tópicos relacionados con la condición irremediamente marginal y absurda de ambos personajes, como son el desarraigo, la ausencia de justicia y de Dios en el mundo, la posibilidad o imposibilidad de esperanza para los marginales, el misterio de la muerte.

Los personajes demuestran actitudes distintas ante estos temas, destacándose el escepticismo amargo de Emilio, para quien el mundo es una realidad cerrada para los seres desvalidos, a los que niega toda oportunidad de habitar, de pertenecer e identificarse con algún lugar.

Este diálogo culmina con la aparición de Aurelio, personaje que tiene características mágicas y proféticas:

Aurelio emerge desde la noche. Es un ser extraño. Los harapos que viste son inclasificables; en realidad no son harapos, hay una sutil diferencia entre lo que gasta el tiempo y lo que demuele el roce, el uso cotidiano: su ropa está gastada por el tiempo. Cuelgas de tarros vacíos, no muchas, sobre el cuerpo. (p. 32)

El sentido simbólico de este personaje identifica la situación de Emilio y Marta con la injusticia que afecta a los desheredados de la tierra de todos los tiempos.

Los tarros que cuelgan de su cuerpo y que él se niega a soltar ni por un momento, constituyen una versión degradada del símbolo cristiano de la campana, nexo de la humanidad con lo trascendente. Esos tarros

²¹Como propone María de la Luz Hurtado en diálogo con Radrigán y Consuelo Morel, a propósito del montaje de **Pueblo del mal amor**, en "Juan Radrigán: el autor frente a la puesta en escena", **Apuntes de Teatro** N° 95, primavera 1987, pp. 41-43.

comunican al profeta con la experiencia milenaria de marginación y despojo violento que sufren los humildes, y le permiten vaticinar el destino de Emilio, próxima víctima de la misma injusticia.

Su profecía afirma el sentido trascendente de la existencia, motivando al protagonista a iniciar la búsqueda que culminará con el descubrimiento ético y axiológico del sacrificio como modo de trascendencia. De acuerdo con las palabras de este personaje, la pertenencia a la tierra nace de la existencia misma, y constituye un hecho que, por sí solo, llena de significación a cualquier acto de cualquier individuo:

AURELIO: ¿Cómo llegaron a este lugar? (...) Tienen que haber encontrado algo: nadie se detiene donde no hay nada esperándole (...) ¿Es cierto que no lo saben? (...) Todo tiene un nombre y un destino ineludible. (pp. 35-36)

El mismo vaticinio aclara que los personajes están allí para que se lleve a efecto el sacrificio del protagonista. Es por eso que, asegura, la muerte “Viene de blanco y sonriendo”, para asistir a un suceso en el cual “lo que cae renace purificado”.

Después de este suceso, el relato dramático se ordena en torno al gradual reconocimiento, por parte de Emilio, del valor de la dignidad como “puerta de salida” al sentido. Los demás personajes aportan, consciente o inconscientemente, en este proceso. Por ejemplo, cuando Marta se pone a barrer el terreno baldío, explicando al asombrado Emilio que “Pa los que no tenemos casa, cualquier lao aonde’estemos es la casa” (p. 47), está practicando, sin darse cuenta, la idea que propuso en la escena anterior Aurelio: nadie se detiene gratuitamente en un lugar; si lo hace, es porque hay algo que lo vincula a ese lugar. Emilio no la entiende y se burla de ella, lo que la indigna. Emilio se refiere, entonces, por primera vez, al tema de la dignidad, para alabar el orgullo de la mujer:

EMILIO: No, en serio; a uno pueden patiarle y echarle abajo muchas puertas, y uno puée seguir aletiendo, pero si t’echan abajo la puerta de la dignidá, ahí ya no podís porque entonces ya no soy ná, ni siquiera desperdicio, ¿cachai? (...) la dignidá te puée salvar de convertirte en animal. Y cueste lo que cueste, eso es lo único importante. (p. 47)

Posteriormente, con ocasión de su enfrentamiento con Miguel, el cuidador del sitio que llega a expulsar a la pareja de la propiedad, Emilio acota con mayor precisión su concepto de la dignidad para explicarle a Marta su conducta:

EMILIO: No dependía de mí el que alguien me quisiera ni el que me dieran trabajo o un lugar pa vivir; pero sí depende de mí el no permitir que nadie me atropelle: si no han podío obligarme a hacer algo que no

me gusta, no habrán podido obligarme a ná, y al final, eso es lo único que vale. (p. 51)

Con la irrupción de Miguel, las reflexiones de Emilio y Marta sobre el dolor de la marginalidad pasan a fundamentar su enfrentamiento con la prepotencia del visitante. En este diálogo el protagonista va, gradualmente, descubriendo el sentido más profundo de la dignidad.

El proceso de reconocimiento está sutilmente construido. Un momento importante es el diálogo que inicia en la obra la vinculación entre las ideas de dignidad y de culpa. Esto ocurre después de la confesión de Marta sobre las verdaderas causas de su inmersión en el río, que en realidad no obedeció a un intento de suicidio, sino a la acción de agentes de seguridad, que la arrojaron para silenciarla sobre cierto acontecimiento que presenció. Esta revelación tiene como consecuencia la proyección del problema valórico a una dimensión social: quien no defiende su dignidad está permitiendo que ocurran hechos como el que ha narrado Marta.

La idea de culpa es formulada explícitamente en relación con la interminable columna de caminantes que los personajes afirman ver desfilar, durante toda la representación, en algún punto fuera del escenario. Los personajes adoptan distintas actitudes ante esos caminantes: manifiestan curiosidad por su identidad, en el caso de Emilio y Marta; o preocupación por la amenaza que pueden encarnar, como reacciona Miguel. Después de la confesión de Marta, sin embargo, Emilio descubre en ellos un reflejo de su propia culpabilidad. Cuenta que en algún momento le preguntó a uno de los caminantes a dónde se dirigían, y que el otro, sin contestarle, lo miró de una manera peculiar, que lo hizo reflexionar:

Cuando a uno le dicen: “no se haga el leso, po ñor”, lo’stán acusando de algo...” (p. 57)

El motivo de la culpa aporta al conflicto una significación que trasciende la particularidad del hecho que afecta a los personajes, para relacionarlo con valores como la responsabilidad y la solidaridad. Por esta razón, Emilio intuye en la imagen de los caminantes un sentido positivo, un modelo a seguir:

“sean quienes sean, agarraron un camino (...) A lo mejor así tiene que ser uno, a lo mejor no hay más meta que la que uno se puea poner”. (p. 57)

La nueva percepción de los caminantes abre, de esta manera, una esperanza, que el protagonista expresa con la imagen —ya utilizada anteriormente— de la puerta: “Lo que tiene una puerta de entrá, tiene que tener una puerta de salía”. (p. 58).

Ésta es la situación de Emilio cuando regresa Miguel para exigirles que dejen el terreno. Ahora el conflicto se establece en torno a la resistencia de Emilio, que no sólo se niega a abandonar el lugar, sino que se esfuerza por obligar al cuidador a mirarle la cara a sus propias miserias y culpas, desenmascarando la vaciedad de la mitología en que fundamenta su argumentación.

En el planteamiento de Miguel, que procura ser amistoso dentro de su actitud amenazante, él no es responsable de su acto al echarlos del terreno; sólo es un funcionario de otro ser, cuyas órdenes debe cumplir para conservar su trabajo y relativo bienestar. El “Patrón” cobra en su discurso —bajo la presión del diálogo con Emilio— las características míticas de un *Godot* tiránico y todopoderoso: desconocido incluso para el propio Miguel que jamás lo ha visto, se manifiesta siempre por intermediarios que llevan sus recados. Su poderío no tiene límites, sus propiedades son incalculables.

Emilio desmitifica la figura del patrón, obligando al cuidador a reconocer su desvalimiento y miseria, la explotación despiadada que se ve forzado a aceptar en el marco de la crisis económica que azota al país. Durante la discusión se hace referencia a un operario desaparecido que el cuidador ha debido reemplazar en el trabajo, y a la enfermedad que tiene postrada a su mujer, consecuencia de la insalubridad de las condiciones de trabajo. Marta utiliza, por primera vez, la palabra “culpa”, provocando una reacción violenta en Miguel:

MARTA: (...) Y usted tiene menos culpa todavía, porque lo hace por amor a su señora.

MIGUEL: Pero, pucha, culpa de qué. ¡De qué crestas tan hablando ustedes!

En las palabras de Marta se manifiesta, implícitamente, que la aceptación pasiva de esa situación es culpable.

Hacia el final de la obra, la noción de culpa pasa a integrar la significación simbólica de la columna interminable de caminantes que se divisan desde el escenario, con lo que el mundo dramático profundiza su sentido trágico. Emilio observa que los personajes reaccionan ante los viajeros de acuerdo al reflejo que ven en ellos de su propia culpabilidad:

EMILIO: ¿Qué cree usted que son? ¿Muertos? ¿Cesantes? ¿Sin casa? ¿Gente que tiene miedo que le pase algo? En una d'esas poímos ser nosotros también, total... (p. 83)

La imagen de los caminantes cobra sentido universal, identificándose incluso con la condición de Emilio y Marta, cuando el protagonista la asocia con la del pueblo judío, símbolo tradicional de los seres despojados de su tierra.

La noción de culpa aporta un contenido ético nuevo, de carácter existencial, que el protagonista recibe como una “buena nueva”, lo que puede deducirse de su diálogo con Marta:

MARTA: ¿Por qué te reís? Cambiaste, toavía no cacho muy bien por qué, pero te veís más contento por dentro... Como si te hubiera llegao una güena noticia.

EMILIO: Claro, la trajo él [por Miguel]... ¿No oíste? (p. 70)

La respuesta de Emilio es irónica, puesto que Miguel ha traído la orden de expulsarlos de ese terreno; pero alude también al sentido ético de la culpa, encarnada en los peregrinos, que efectivamente se le ha revelado en el diálogo con el cuidador, y que le abre al protagonista una opción existencial con un sentido superior.

La actuación de Emilio ahora se orienta hacia dos objetivos inmediatos y definidos: no dejarse expulsar del terreno que, de acuerdo con lo aprendido de Aurelio y Marta, es “su casa”, un lugar donde “Hay algo esperándole”, en este caso la reivindicación de su dignidad, que le exige defender su derecho a tener un lugar en el mundo; el otro objetivo es desmitificar el discurso de Miguel, para obligarlo a enfrentarse a su propia culpabilidad.

La elección de Emilio es la de sacrificar su vida en un acto que le significa la muerte, pero también la renovación de su existencia con un nuevo sentido que alcanza precisamente en el acto de morir. De acuerdo con lo propuesto por el cuidador, le bastaría dar dos pasos para salir de la propiedad y quedar en otra, que seguramente depende de otro dueño, que tampoco ha sido visto nunca por Miguel. Explica su negativa:

(...) son muchas veces ya las que me han obligao a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir Sí, cuando quiero decir No; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser ná... (p. 85)

El sentido renovador de la muerte de Emilio a manos de Miguel está explícito en la explicación que da a su victimador y a Marta, momentos antes del desenlace:

EMILIO: (...) morir no cuesta na, tamos hechos pa eso, lo que cuesta es nacer; porque uno no nace cuando lo paren, nace cuando es capaz de vivir... Y el que quiere vivir, tiene que romper un mundo. (p. 79)

La muerte de Emilio, señala el texto de la acotación, hace patente el absurdo, y las palabras finales de los personajes, de acuerdo con el mismo texto, suenan como un “patético balbuceo de habitantes deshabitados” (p. 86)

Sin embargo, la interrogación final de Marta —“¿Qué hicieron con nosotros?”—, hace patente al espectador una responsabilidad social que lo

alcanza a él, igual que a todo el macrocosmos del mundo teatral representado en la obra.

Escogiendo su propia muerte, Emilio salva su existencia dándole un sentido, al sacrificarla para afirmar el valor de la dignidad humana; pero también establece, en torno a este valor, una ética nueva y ordenadora, que responde a la pregunta final de Marta, sin que ella pueda advertirlo. Quien sí percibe el sentido del sacrificio del protagonista es el espectador, que asiste a su realización como un “héroe de la revelación ética”, experiencia que debería transformar profundamente su relación con el mundo.

Múltiples indicios distribuidos a través del texto están destinados a establecer como referente a la realidad chilena contemporánea al estreno de la obra: crisis económica, asesinatos perpetrados por servicios de seguridad, una catástrofe social cercana y todavía vigente, una ciudad con un río. El espectador, por lo tanto, podía reconocerse entonces en la realidad representada en el escenario y asumir una actitud consciente ante la cruel situación que vivía el país. Sin embargo, el texto de esta obra reduce las referencias a la realidad histórica coyuntural a frases y hechos de contenido muy general, limitando los indicios realistas al mínimo. En cambio, el espacio representado —un terreno baldío y marginal a la ciudad—; la atmósfera trágica de agresividad y misterio que rodea a los personajes, que no pueden escapar a su sino absurdo; el sistema de motivos y símbolos arquetípicos y literarios actualizados en el relato, vinculan a la obra con lo mejor del teatro contemporáneo, induciendo al espectador a comprenderla e identificarse con ella en un nivel mucho más profundo.

El protagonista de *Hechos consumados*, al vincularse en el relato dramático con las imágenes arquetípicas del pueblo hebreo errante, del sacrificio, del héroe y de la muerte, cobra un valor simbólico de las dimensiones trágicas de la necesidad de pertenencia.

LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DÍA

Marco Antonio de la Parra se inicia como dramaturgo en el clima cultural de la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile. Considera que su generación fue marcada por la violencia del golpe de estado y de la represión que le siguió. La obstrucción de los canales normales de expresión motivaron que la sociedad chilena creara instancias diferentes para manifestar sus ansiedades, entre las cuales se encontró el teatro. La creatividad teatral estudiantil jugó un papel importante en la canalización de las angustias más profundas de la conciencia colectiva.

Las obras que estrenó De la Parra con su grupo de estudiantes univer-

sitarios en esta etapa inicial, algunas de las cuales, se afirma, han llegado a constituir una verdadera tradición en la Escuela de Medicina, recogían la experiencia trágica de esos años, expresándola a través de temas y recursos que el autor desarrollaría posteriormente en su producción madura. En ellas ya se encuentra su interés por mostrar el ser escondido, horrible y obsceno, que enmascara al rostro oficial de la sociedad. Sus obras se construyen como ritos sacrificiales que dan a la realidad escénica un carácter sagrado.

Cree en un retorno del teatro, desde hace algunos años, a sus orígenes en el rito, entendido éste como un juego creativo en el que confluyen diversas artes y modalidades discursivas. Según él, está naciendo un nuevo teatro, que vuelve a privilegiar el lenguaje. Esta nueva tendencia respondería al agotamiento de las posibilidades de la pura imagen como fundamento teatral, que orientaron la búsqueda estética durante las décadas anteriores, provocando un giro hacia la recuperación de los vínculos primordiales del arte dramático con la palabra. Se trataría de un retorno del arte teatral a sus raíces religiosas, mediante un manejo escénico capaz de hacer aflorar los valores más profundos y olvidados del lenguaje:

La escena hiperinsuflada de visiones, comienza a mostrar su desgaste. El público ya ha sido suficientemente sorprendido. Los anhelos de sentido, la fantasía de un final, la necesidad de revalorizar la palabra como relicario del alma, como magia idea y conjuro, comienzan a exigir una nueva dramaturgia (...) Ya no se puede hablar como antes sobre un escenario. No hay lugar donde pesen más las palabras. Tal vez un altar. Tal vez, ya ni siquiera²².

Concebido de esta manera, el teatro en la actualidad exige una elaboración del texto dramático diferente a la tradicional. Recupera las nociones de personaje, argumento e historia, pero con la plena libertad que le otorga la herencia estética de todo el siglo XX. Personajes, situaciones, espacios y tiempos se construyen en un juego sin límites de la fantasía, lejos de las convenciones del relato tradicional.

El teatro, sin embargo —prosigue De la Parra—, no es sólo un juego de la imaginación. Constituye la posibilidad, para el ciudadano actual, de contactarse plenamente con las profundidades de su tiempo personal y colectivo. Por eso, el dramaturgo debe estar abierto a todas y las más diversas experiencias, desde la tragedia clásica hasta el comics, y expresarlas con carga emocional y significativa. De esta carga proviene la

²²Marco Antonio de la Parra: *Cartas a un joven dramaturgo. Sobre creatividad y dramaturgia*. Dolmen Ediciones, Santiago, 1995, pp. 9 y 10.

efectividad religiosa del teatro, en el que lo esencial es el “hecho dramático”: el riesgo, el cuestionamiento de las creencias y órdenes que fundamentan el mundo que comparten autor, artistas y espectadores. El teatro debe ser un lugar en el que “*algo está sucediendo (...) que no dejará las cosas como estaban*” (17-18). Este efecto potentemente transformador que produce el teatro, en cuanto “hecho dramático”, sobre quienes participan en su realización, fundamenta su carácter primitivo de “sacrificio”:

Debe suceder algo, debe producirse un acontecimiento, una metamorfosis, un cambio, algo no puede terminar igual a como estaba e incluso al optar por la inmovilidad se debe generar esa sensación de cambio, de batalla, de derrota.

Un cambio que emerja como destino, como la consecuencia terrible de fuerzas enormes e imponderables que tejen el devenir humano.

El drama es el combate por ese cambio, la imposibilidad de lograrlo, el fracaso de la voluntad, la derrota del deseo, la transmutación final y definitiva que, mientras más inapelable aparezca, más lograda y precisa resulta. (49)

En la concepción de Marco Antonio de la Parra el dramaturgo es, simultáneamente, sacerdote y víctima en el sacrificio del rito teatral: “El dramaturgo actual es un chamán (...) Es la víctima propiciatoria del sacrificio, el epiléptico que se olvida de todo, el que entrará en otro estado de conciencia” (18).

Estas ideas sobre el teatro son plenamente reconocibles en la obra que marcó la definitiva vocación teatral del autor: *La secreta obscenidad de cada día*, cuyo éxito lo llevó a identificarse como dramaturgo. Evocando la realización de esta pieza, él recuerda que entre sus expectativas se encontraba que “Algo debería estar en peligro durante la representación, ya sea la cordura del asistente o la del actor; o su cuerpo, o su metáfora que es la palabra”²³.

En 1983, cuenta el autor, ante el requerimiento de presentarse al festival de fin de año organizado por el Colegio Médico, le expuso a León Cohen tres ideas posibles e independientes: Un diálogo de terroristas; Freud, Marx y Nietzsche conversando en una celda, en la que se encuentran por circular en estado de ebriedad; el diálogo de dos perversos exhibicionistas disputándose el banco de una plaza frente a un liceo de niñas. La elaboración de la obra terminó por fusionar las tres imágenes iniciales, dando origen a las inquietantes figuras de Sigmund y Carlos en el texto de *La secreta obscenidad de cada día*:

²³Marco Antonio de la Parra: “Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramatúrgica”, en: *La secreta obscenidad de cada día. Infieles. Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramatúrgica*. Editorial Planeta (Biblioteca del Sur), Santiago, 1988, p. 43.

Ese Freud enloquecido, haciéndose el exhibicionista. De pronto me percaté de que era el mismo terrorista de la otra idea, el ex torturado, el torturador, yo y todos mis otros yo, amigos, parientes, todos ahí, opuestos y antagónicos, destruidos por una moral caótica y cruel, arbitraria, que no dejaba hueco para integridad alguna. (39)

La desmitologización de las figuras de Freud y Marx constituye en este caso las vías para el viaje chamánico y el sacrificio del dramaturgo, que confiesa su ambigua relación de amor y rechazo con ambas. Como en todo sacrificio, en este caso la demolición de los dos grandes mitos modernos —que también constituye una demolición de la conciencia creadora autorial— va acompañada por un proceso de renacimiento en otra instancia mítica, en otra creencia ordenadora del mundo: “Ser capaz de poner en juicio lo sagrado es la actitud del verdadero creyente y la duda es la génesis de las certezas en las que no creo más que por aproximación, deslinde, semejanza”.

El proceso desmitologizador de las dos grandes figuras del pensamiento moderno se estructura en torno al mito del arte como poder reordenador del mundo. En realidad, la construcción de esta pieza metaforiza la poética autorial que acabamos de exponer, de modo que su sentido apunta a la efectividad del discurso dramático en su acción exhibicionista y subversiva.

Formalmente, reúne todas las condiciones textuales que considera la concepción teatral del autor. El libre juego de las asociaciones, por el cual los personajes se desdoblan infinitamente en identidades correspondientes a diversas posibilidades discursivas y biográficas de la realidad chilena del régimen militar, se traduce en un texto flexible y abierto, ajeno a las normativas clásicas, que exige al receptor permanentemente colaborar, con su creatividad, en la solución de sus ambigüedades y vacíos:

La ambigüedad se lleva en esta obra al paroxismo, donde las claves sexuales se confunden con las políticas, al ser los dos protagonistas los remedos de dos figuras míticas adoradas y traicionadas (Marx y Freud). Éstos son transformados en exhibicionistas, torturadores, torturados, extremistas, detectives, etc., los que a su vez se disfrazan de vendedores callejeros y otros personajes, en un sistema de evocaciones, asociaciones y alusiones que los remiten incesantemente unos a otros, incluyendo finalmente a toda la sociedad en sus rituales y argots. En esta reflexión paródica sobre el lado obscuro y tortuoso de cada cual, el humor agudo, el desparpajo, el juego malicioso con el espectador están nuevamente aquí, en esta obra que ha sido puesta en escena por más de diez grupos a través de toda América y Europa, y publicada en diferentes idiomas²⁴.

²⁴María de la Luz Hurtado: “Una ritualidad grotesca y perversa”, en VV.AA.: *Teatro Chileno Contemporáneo*. Antología. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 804-805.

La construcción paródica de los personajes entrecruza discursos de las más distintas procedencias e índoles, operando de manera que el relato dramático niega a cada momento lo que se representó en el anterior, conformando una realidad que constantemente se niega y se recrea a sí misma.

Como lo desea el autor, el juego paródico de los discursos en el texto recoge, devela y manifiesta la mala fe de una conciencia social culpable y elusiva, trágica en su degradación, fracaso y absurdo; patética en lo grotesco de su representación. La dimensión autorreflexiva del juego discursivo construye en la obra un nivel simbólico de codificación, que tiene como referentes al rito y al sacrificio que instituyen el hecho teatral en el espacio escénico. El sentido de este ceremonial artístico se encuentra en la creación de la metáfora nueva, con su eficiencia agresiva y destructora, como la define el propio Marco Antonio de la Parra:

La relación palabra-imagen (materia prima de este oficio) nos ofrece posibilidades infinitas; sin embargo, solamente algunos privilegiados saben saltar más allá de las ideas recibidas y de los códigos habituales para encontrar la metáfora nueva, la que produzca un asalto a todo lo dado por sabido y derroque la imagen-palabra vieja y manoseada (...) Una línea debe cobrar la importancia de un disparo²⁵.

Como desea el autor que opere el texto dramático, Sigmund y Carlos condensan la memoria colectiva nacional manifestando sus contenidos más profundos e inquietantes. El juego de estos personajes atrae y yuxtapone en el texto las múltiples posibilidades de ser que ofrece nuestra historia reciente, dándoles la función de máscaras protectoras respecto del macrocosmos represivo, pero también la de expresar la culpabilidad con que ese macrocosmos marcó a fuego la conciencia colectiva nacional.

La culpabilidad se expresa, preferentemente, en la parodia a las utopías modernas simbolizadas por Freud y Marx, a las que se degrada en acciones exhibicionistas, represivas y terroristas.

El juego de los personajes incluye una ambigüedad permanente. Caracterizados como caricaturas de exhibicionistas que se pelean el derecho a esperar la salida de un colegio de niñas de alta burguesía, avanzan en su relación desde un simple y desconfiado deseo de averiguar sobre el otro para efecto de la propia seguridad personal, hasta el goce lúdico de exhibirse mutuamente sus recursos histriónicos. La ambigüedad del juego radica, especialmente, en que los exhibicionistas son también agentes terroristas, que parecen esperar la salida, no ya de las

²⁵ *Carta a un joven dramaturgo, op. cit.*, pp. 49-50.

estudiantas, sino de las autoridades de gobierno que se encuentran reunidas en una ceremonia dentro del colegio.

Así se incorporan a la obra, parodiados, los códigos psiquiátrico y marxista, ambos vinculados al carácter represivo del cosmos dramático. El abrazo final de Sigmund y Carlos parece simbolizar la esperanza utópica —de raíz marcusiana— en una civilización no represiva que aúne ambos sistemas de pensamiento en su interpretación de la cultura²⁶.

La unión de los dos personajes para perseguir un objetivo común, es significativa de la fusión de los dos códigos parodiados —el freudiano y el marxista— en uno superior, mítico, que los recupera, concilia y trasciende. Todos los elementos de la obra confluyen en ese nivel simbólico, para establecer en el mito del poder de la palabra una esperanza en un mundo mejor.

La relación que efectúa el texto entre los códigos freudiano y marxista, actualiza el valor del revólver como símbolo fálico, lo que iguala el sentido del acto exhibicionista que proyectan los personajes con el del ataque terrorista a los representantes del orden social represivo.

Sigmund afirma la dignidad que atribuye a su ejercicio del exhibicionismo, a la que fundamenta en una apreciación estética del mismo. El acto exhibicionista, según él, debe asumirse con responsabilidad. El efecto de su exhibición es demoledor:

SIGMUND: ...y ellas vienen incautas, distraídas, cantando, conversando... y no saben lo que les espera... porque en cuanto crucen la reja voy a destruirlas con toda mi furia, hacerles pedazos su vergüenza, toda su pureza se irá al diablo, toda su asquerosa virginidad, su maldita inocencia, mancillada para siempre...²⁷.

El acto exhibicionista libera la conciencia del receptor, abriéndola a la percepción de aspectos de la realidad que antes le eran desconocidos. Por eso, esa experiencia puede crear adicción, como el mismo Sigmund explica:

SIGMUND: ¡Lo que van a vivir esas niñas les va a servir de una gran experiencia! (...) incluso lo podrán utilizar de fantasía (*Se deleita*), usted sabe, algunas ex alumnas me buscan... (p. 71).

La escena que cierra la obra, en la que los personajes resuelven la ambigüedad del diálogo abriendo sus impermeables ante el público y apuntando sus pistolas hacia los dignatarios del poder represivo y las

²⁶Cfr. mi trabajo "Ficción y creación en cuatro dramas chilenos contemporáneos", en *Revista Chilena de Literatura* N° 33, (abril 1989), pp. 68 y ss.

²⁷Ed. cit., p. 70.

inocentes colegialas de alta burguesía, termina por identificar al espectador con las víctimas del atentado y de la exhibición; al dramaturgo y los actores, con los exhibicionistas y terroristas; y a la obra dramática, con la agresión y escándalo.

De esta manera, la parodia desmitologizadora se resuelve, finalmente, en la mitificación del poder renovador de la palabra poética, simbolizado por la obra misma.

CONCLUSIÓN

Las tres obras teatrales que han sido objeto de este trabajo, tienen en común la representación de los personajes en el enfrentamiento de los límites de la condición humana. Este rasgo las aproxima a la modalidad del “teatro del absurdo”, género teatral que se identifica, fundadamente, como la expresión en el drama de la sensibilidad trágica contemporánea.

En este aspecto, la obra de Jorge Díaz presenta, en su concepción estética, una clara continuidad con la de Marco Antonio de la Parra. Esto se constata no sólo en la asunción, por parte de ambos dramaturgos, de elementos formales y temáticos propios de ese género teatral. Se percibe también en su concepción vanguardista del teatro como agresión y ruptura; y en su sacralización del espacio escénico, al que los dos coinciden en destinarlo a la ceremonia y al rito consagradores de la palabra.

Las poéticas de Jorge Díaz y Marco Antonio de la Parra destacan en el teatro sus fundamentos religiosos. Para ellos, la obra teatral no es otra cosa que un rito destinado a rescatar el verbo original, en el que pretenden reencontrar la autenticidad y pureza del vínculo primero de la humanidad con el mundo. Los dos autores conciben al hecho teatral como ceremonia, agresión y comunión; desacralización y sacralización; desmitologización y mitologización de la palabra.

Este aspecto compartido por las poéticas teatrales de estos dos autores, los ubica en el centro de la concepción dramática dominante en Chile durante el siglo XX, cuyas raíces se encuentran en el creacionismo de Vicente Huidobro y en el teatro poético y social de Antonio Acevedo Hernández, ambos maestros consagradores de la palabra artística como búsqueda esencial y trascendente²⁸.

El teatro de Juan Radrigán también tiene vinculaciones con el teatro del absurdo. Su construcción dramática, el lugar destacado que otorga al

²⁸Cfr. el trabajo “Luis Alberto Heiremans y la tradición teatral chilena”, incluido como “Apéndice” de mi libro *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*, Red Internacional del Libro, Santiago, 1992. Ver especialmente pp. 116-117. Varias ideas centrales de ese estudio las he recogido en este trabajo.

lenguaje dialógico, la fuerte elaboración simbólica de sus textos, tienen mucho en común con ese género dramático. Su intención social, por otra parte, así como su incorporación de la oralidad popular, lo vinculan, en la tradición de nuestro país, con la obra de Antonio Acevedo Hernández.

Su obra *Hechos consumados* se relaciona con lo trágico de manera más evidente que las de Díaz y De la Parra. Es una de las pocas piezas teatrales escritas en Chile con todos los elementos del género trágico.

Juan Radrigán no sacraliza la palabra. En su obra lo absurdo se trasciende por el sacrificio del héroe trágico popular, que reivindica la dignidad del ser humano.

La excelencia de las tres obras de que me he ocupado en estas páginas, parece señalar un posible camino para la dramaturgia nacional. Frente al énfasis de lo espectacular, en lo escenográfico y visual, en la búsqueda externa y formal, que ha caracterizado a gran parte de nuestro teatro durante los últimos años, estos autores —y algunos otros muy destacados— retornan a las raíces imaginativas del lenguaje, en busca de las infinitas posibilidades del ser humano.

ABSTRACT

En este trabajo se analizan obras de tres dramaturgos chilenos contemporáneos —Jorge Díaz, Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra—, desde la perspectiva de su representación de lo absurdo y lo trágico, procurando demostrar que expresan una sensibilidad común por medio de elementos temáticos y formales provenientes de ciertas modalidades del teatro de vanguardia.

This study examines the works of three contemporary Chilean dramatists —Jorge Díaz, Juan Radrigán and Marco Antonio de la Parra— from the perspective of their particular representation of the absurd and the tragic, trying to demonstrate the existence of a common sensibility through the medium of formal and thematic elements deriving from certain modalities of the avant-garde dramatic practice.