

## La (im)posibilidad del diálogo escénico en *Redoble fúnebre para lobos y corderos* de Juan Radrigán

Melissa González-Contreras

Juan Radrigán (1937-2016) es uno de los dramaturgos chilenos más prolíficos. Su producción es también una de las más representativas del periodo dictatorial (1973-1990). Después de su primera obra, *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), escribió una docena de obras en los próximos cinco años.<sup>1</sup> En 1980 Radrigán comenzó la compañía Teatro Popular El Telón, junto al actor y director Nelson Brodt. Más allá de servir como un espacio para escenificar las obras teatrales producidas, la compañía El Telón fomentaba expresiones directas de disensión por medio de discusiones que se llevaban a cabo luego de la función (Puga 204-205). Dichas discusiones implicaban un alto grado de riesgo. Permanecer en el teatro después de la función ya correspondía a un acto de desafío político dado que en el contexto dictatorial el hecho de estar reunidos en un teatro ya marcaba un acto de “resistencia cultural” (Pradenas 416).<sup>2</sup> Asimismo, la compañía se proponía llevar las expresiones culturales a las poblaciones marginadas de la sociedad que tradicionalmente no tenían acceso. Este sector constituía una de sus principales audiencias. El doble esfuerzo realza los objetivos del dramaturgo y de la compañía: proveer un espacio de difusión teatral y de transmisión e intercambio de ideas en el contexto de una dictadura militar.

Desde su incursión en la escena teatral chilena, Radrigán se propone hacer accesible su teatro. Según el dramaturgo, “El teatro popular no puede trabajar a precios altos, porque de esa manera deja fuera a la gente para la cual dice que trabaja. Por eso, al revés que muchas compañías, hemos llegado a las salas para ampliar nuestro público, porque el público de sala no es el habitual de nosotros” (citado en Meza 49). Su principal audiencia es justamente aquella que funge como eje de su producción: los trabajadores y pobladores que han sido marginados. Por ello, su teatro es continuamente

representado en sindicatos, escuelas y centros comunitarios en sectores populares (“Testimonios” 59). Por ejemplo, las primeras representaciones de *Redoble fúnebre para lobos y corderos* fueron principalmente dirigidas a sectores que habían sido marginados del acontecer artístico de la capital y se ofrecían de forma gratuita (Radrigán, [chileescena.cl](http://chileescena.cl), ficha I1-47-1).<sup>3</sup>

El teatro de Radrigán se distingue por su trato de la marginalidad social, política y económica en el contexto autoritario que las obras critican por medio de diversas técnicas teatrales y literarias. Concretamente, su obra “puede ser entendida como voluntad de mantener un diálogo de clases en circunstancias sociales de gran dificultad para ello” (Vidal 26). De la misma manera, Rodrigo Cánovas llama la atención a la exploración del diálogo que elabora el teatro del dramaturgo. El deseo de los personajes de comunicarse con otros equivale a un intento de entenderse a sí mismos a través del otro. Asimismo, el diálogo se concibe como sinónimo de calor humano, entendimiento y afectividad que puede llegar a anular —aunque sea momentáneamente— el entorno hostil que degrada a los personajes (Cánovas 123). La incomunicación es uno de los factores que los conduce a la total marginalidad social, política, económica y, sobre todo, humana. Como consecuencia, el vacío generado de sus circunstancias se suele proyectar a la audiencia, el otro partícipe del evento teatral. En esta dinámica se fundamenta *Redoble fúnebre para lobos y corderos*, cuyo estreno se llevó a cabo en 1980 por el grupo El Telón, bajo la dirección de Nelson Brodt.

La obra está conformada por los monólogos “Isabel desterrada en Isabel” y “Sin motivo aparente” y el diálogo “El invitado o la tranquilidad no se paga con nada”. Desde su estreno, los monólogos y el diálogo se han representado de manera conjunta e individualmente. Las piezas comparten algunas características: se enfocan en personajes desplazados y se organizan en torno a un ente ausente que determina las situaciones actuales de los personajes.<sup>4</sup> Este estudio se limita al análisis de “Isabel desterrada en Isabel” y “El invitado”. Al igual que éstas, “Sin motivo aparente” se construye en torno a la necesidad de un diálogo, pero su composición formal no confronta de manera directa y explícita al público.<sup>5</sup> Por lo tanto, este ensayo se enfoca en el continuo esfuerzo de los personajes por entablar un contacto directo con la audiencia en el monólogo “Isabel desterrada en Isabel” y el diálogo “El invitado” con el propósito de mostrar cómo el dramaturgo promueve una reconfiguración del público —constituido tradicionalmente como una entidad pasiva— tanto en el ámbito teatral como en el social a través del establecimiento de una identificación empática y circunstancial

que conduzca a un mutuo reconocimiento. Por medio de tácticas como la ruptura de la cuarta pared, la ironía dramática y la paradoja, los personajes involucran directa e indirectamente a los espectadores en el acontecer dramático. De esta manera, la audiencia teatral se convierte en actor y elemento constitutivo para el desarrollo de la trama. Dicha reconfiguración surge como una respuesta contundente a las circunstancias sociales de Chile en plena dictadura, según las cuales la activación física, emotiva y racional de la audiencia en el teatro se aplicaría a su contexto social inmediato.

El análisis de las obras conduce la atención al contexto de producción. A partir de 1973, el régimen de Augusto Pinochet (1915-2006) establece un mecanismo de participación y exclusión del nuevo entramado sociopolítico, en el que los sectores sociales concebidos como “problemáticos” para el nuevo orden son excluidos y desposeídos de su estatus de chilenos (Munizaga y Ochsenius 71-72). Asimismo, Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius señalan que la realidad nacional se torna un espectáculo totalizante en el que el espectáculo discursivo es un llamado a escena para los chilenos (71). Se exhorta a la ciudadanía a ocupar puestos y funciones predeterminadas dentro del nuevo modelo y a ejercer su función como una audiencia pasiva del espectáculo político. El Estado y la sociedad chilena se organizan y funcionan en base a prácticas no democráticas.

El reordenamiento de las distintas esferas sociales y la relación que se establece en este estudio con la esfera teatral puede visualizarse según los postulados de Jacques Rancière. Según él, “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (*El desacuerdo* 41). Asimismo, representa un orden que define las divisiones entre modos de hacer, de ser, de decir, y que asigna lugares y tareas (*El desacuerdo* 44). Concibe las relaciones en el área de la política en función del paradigma teatral, según el cual éstas se ejemplifican por medio de la relación entre quienes ocupan el espacio del escenario y la audiencia, así como por la distancia y/o proximidad entre los mismos (Rancière, *The Politics* 17). Por lo que, “The theatrical stage and performance become a vanishing mediation [...] they intend to teach their spectators ways of ceasing to be spectators and becoming agents of a collective practice” (Rancière, *The Emancipated* 7). Esto se logra por medio de prácticas democratizantes en el espacio y evento teatral que replantean o desmontan las divisiones de función y espacio de los partícipes. En virtud de la relación entre el área de la política y su organización y el paradigma teatral, las prácticas democratizantes llevadas a

cabo o propuestas en escena se perciben asequibles en el escenario externo. Estos planteamientos son aptos para pensar las negociaciones de función y espacio que se establecen en la obra de Radrigán, y por extensión, las del espectáculo autoritario nacional chileno.

Por su parte, Augusto Boal, quien, como Radrigán, responde a sistemas dictatoriales, recalca que el teatro tiene la función de develar su relación con la vida cotidiana al hacer patente el escenario de la vida diaria (“Augusto Boal 2009” n.p.). Para que sea efectivo como acción política, debe eliminar la distinción entre audiencia y actores (Holderness 34). El teatro, según Boal, debe producir cambios. El espectador —sector pasivo— debe convertirse en sujeto o actor con capacidad de transformar la acción dramática. Más allá de un mero despertar o concientización, el espectador asume un rol protagónico en la acción (Boal, *Theater* 122). La teorización de Boal, entonces, aboga por la restauración de la capacidad de acción para el espectador (*Theater* 155). Esto conduciría a prácticas escénicas más democráticas, con el potencial de aplicarse al contexto sociopolítico. Como explica Juan Villegas, el teatro de Boal “[...] aspira a transformar al espectador en un participante activo del teatro, como anticipo de su activa participación en la transformación histórica. Este cambio daría por resultado un ser social que dejaría de ser contemplador pasivo de la realidad para llegar a ser un revolucionario, consciente y capaz de contribuir en el proyecto político” (161). Los postulados de ambos teóricos apuntan al poder mediador del teatro en el que las prácticas escénicas son una negociación de participación en la acción teatral que posibilita la activación del espectador en las prácticas del escenario social.

En el ámbito chileno, el teatro que surge luego de la implantación del régimen dictatorial encuentra su momento pleno cuando los realizadores teatrales conciben a su audiencia “como un interlocutor que complementa y activa la proposición dramática subyacente en la puesta en escena” (Hurtado y Moreno 1). Además, a partir de la década de los ochenta, la escena teatral busca nuevos lenguajes que conduzcan a prácticas democráticas en el ámbito político a través de experiencias teatrales creativas (Lagos de Kassai 9). En la dramaturgia de Radrigán, el imperativo del diálogo en escena se torna una discusión pública sobre la problemática del contexto (Albornoz Farías 104). Por lo tanto, su teatro hace patente la relación entre teatro y política y desestabiliza los modelos de acción dramática a fin de que la audiencia se conciba como personaje activo del espectáculo construido por la dictadura.

Este ensayo se centra en la necesidad de reconocimiento que los personajes escénicos de “Isabel desterrada en Isabel” y “El invitado” anhelan a fin de establecer un diálogo con la audiencia para lograr su activación y mitigar la distancia que los separa. El diálogo elimina las barreras “físicas” comunes al teatro tradicional para intentar borrar las diferencias entre ambos sectores en un esfuerzo democratizante. De esta manera, llaman la atención sobre las similitudes que existen entre la experiencia en escena y la de la audiencia para establecer un paralelismo entre las formas de organización y participación en el sector teatral y el sociopolítico. Esto lleva a la audiencia a asumir el rol de interlocutor, comprometiéndose con la realidad del personaje y la propia.

### **Isabel y su lucha por reencontrarse a través de un interlocutor ausente**

En el monólogo “Isabel desterrada en Isabel”, la protagonista y único personaje le cuenta su vida a un tarro de basura. Según ella, el tarro, “es el único güena voluntá qu’ encontrao hoy día, toos los demás se arrancan cuando me acerco, se arrancan como de la peste” (Radrigán, “Redoble” 137). Conforme avanza el monólogo, Isabel le refiere al tarro episodios de su vida. Le comenta sobre la convivencia con su pareja Aliro y su detención luego de que ella lo denunciara por lastimar pájaros al momento de venderlos para que murieran posteriormente en posesión de los compradores. También refiere información sobre su juventud, su temor a volverse loca y hablar sola, y sobre su actual estado de soledad y tristeza.

El título del monólogo sugiere un nivel de marginalización que supera la derivada de una exclusión política o económica: Isabel ha sido expulsada de y en sí misma. Adolfo Albornoz Farías puntualiza que los personajes de Radrigán son excluidos por un orden opresivo y poder político y económico, y que “luego de haber sido apartados o expulsados del mundo, aquéllos ya casi muertos en vida están cercanos a quedar al margen incluso de su propia humanidad” (104). El estado de Isabel enfatiza el momento de producción de la obra y representa una confrontación y crítica al orden instaurado por el régimen militar. En este contexto, el monólogo de la protagonista representa un continuo esfuerzo por devenir en diálogo. Por un lado, lo referido por Isabel crea un paralelismo entre su contexto y el de la audiencia. Además, ella ansía que alguien le responda para constatar que no se ha quedado completamente sola. Por el otro, el diálogo propicia una reconfiguración de la función tradicionalmente pasiva de la audiencia, ya que el personaje

busca convertirla en un interlocutor activo que conduzca al reconocimiento de la humanidad de ambos. Muchas de las obras de Radrigán se constituyen a partir de personajes no visibles en escena (Alexandre y Rojo 63). En esta pieza se trata del interlocutor. La ausencia la conduce a proyectar la conversación en un tarro de basura —elemento visible, mas inanimado— a lo largo de la acción con el fin de visibilizar a la audiencia para convertirla en un interlocutor o personaje activo.

En la obra prevalece un ambiente marginal y solitario.<sup>6</sup> Las acotaciones señalan que la acción se lleva a cabo “en cualquier calle de cualquier parte” (137), señalando una situación genérica y posiblemente generalizada o vigente en cualquier parte del país. Asimismo, la escenografía e iluminación proponen un estado anímico de tristeza. Este ambiente acentúa la condición precaria de Isabel como una mujer económica y socialmente desplazada. En este ámbito de soledad, Isabel se reconforta al encontrar algo/alguien con que/quien interactuar. Es importante enfatizar que el dramaturgo opta por exponer la condición de Isabel a través de un monólogo, pues este discurso exacerba la condición del desamparo que conduce a la soledad (Hurtado y Piña 15).<sup>7</sup> El tarro es un ente silente, pero representa la única entidad con disposición para escucharla. La protagonista lo humaniza al conferirle voluntad y el apelativo de compadre y así establece la ilusión de un verdadero interlocutor. El discurso adquiere rasgos conversacionales, ya que la presencia del tarro lleva a un intercambio de preguntas e intervenciones silenciosas —del tarro— y las respuestas de Isabel. Asimismo, el tarro posibilita un desdoblamiento del personaje en el que radica su destierro como consecuencia de la soledad apabullante. El desdoblamiento puede entenderse como una fragmentación de la humanidad de Isabel a raíz de la soledad y marginalidad. Esto se corrobora con el hecho de que se dirija a ella misma en tercera persona como si dialogara consigo u otra Isabel. La dinámica, no obstante, se materializa a través de la presencia física del tarro de basura.

El estado de Isabel se acentúa cuando intenta establecer contacto con otras personas que se mantienen pasivas. Isabel resiente más la soledad en el encierro de su casa y prefiere salir para al menos abrirse a la posibilidad de superarla. Según ella:

[...] 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 siá muerto, aunque el corazón haya caído a un hoyo donde no hay ninguna lu. Es cierto que toos los días paso sola, pero

parece qu'el domingo una tuviera dos veces abandoná. Yo no sé por qué pasa eso, no sé porqué en los días de fiesta me duele más pa entro la soledá: por eso salgo andar. (137)

El salir, andar y ver cosas únicamente corroboran que sigue viva, pero no aminoran ni su soledad ni su precariedad material, ya que no logra establecer contacto con otros. En un par de ocasiones, Isabel se dirige a hombres que van pasando en escena —pero que el espectador no ve— y les pide un cigarrillo. Al no ser visibles para el público, las acotaciones indican que el primero siguió de largo y señalan la actitud desalentada de Isabel al verse ignorada por el segundo (137-139). Estas interacciones infructuosas exacerbaban su soledad. Simultáneamente, constatan su más grande temor: volverse loca de soledad, hecho que le parece profundamente raro cuando en el mundo hay tanta gente. Según ella, esta enfermedad se manifiesta cuando la gente empieza a hablar sola debido a la ausencia de un interlocutor (138). Isabel externaliza esta angustia a lo largo de la escena. Para la audiencia, la ironía dramática reside en la reiteración misma. Se corrobora el total abandono en el que se encuentra la protagonista, y a su vez, se crea un sentimiento de responsabilidad para la audiencia.

La condición vigente de la protagonista responde a causas concretas. En esta sección no hay un momento clave en el que su situación haya deteriorado, pero sí hay indicios de una inestabilidad prolongada desde la infancia. Isabel detalla las carencias de su niñez: “Nosotros siempre tuvimos hambre; hambre de comía, de ropa, de alegría y de too [...] L'ambre, compadre, es larga y negra, es como un hoyo aonde una no termina nunca de caer. [...] esa es la vía pa nosotros, caer y pegarse por aentro y por ajuera; pero sobre todo por aentro” (140). A pesar de la precariedad y de la exclusión socioeconómica, se enfatizan los valores y la sensibilidad de la protagonista por medio de su estimación de lo noble y bello, que se recalca con la ausencia de los pájaros. Lo paradójico es que lo anterior se confirma cuando denuncia a Aliro —la única persona que aliviaba su soledad— por apretar los pájaros en el momento de entregarlos para asegurar la continuidad de su venta. Ella justifica la denuncia al advertir que *ahora* que nadie habla ni se ríe, los pájaros son los únicos que cantan (141).<sup>8</sup> El “ahora” que enfatiza Isabel apunta hacia un cambio en el que predomina la falta de comunicación y la solemnidad o frialdad. El público asocia ese estado anímico al que prevalece desde la instauración del gobierno dictatorial. En el contexto de Isabel, y por extensión el de la audiencia, la belleza del canto de un pájaro representa un atisbo de belleza y esperanza.

La soledad, ejemplificada por el abandono social, la precariedad económica y la pérdida de vínculos amorosos, se acentúa al corroborar el abandono divino encarnado en un Dios dormido.<sup>9</sup> Por ejemplo, si Isabel fuera la mujer de Dios, le diría:

Oye, viejo, tu que le pegai a la cuestión de los milagros, ábreles los ojos a los giles de allá abajo. Tan haiendo pueras cabezas de pescao con la vía que les diste. O sea que repartieron la risa y el billete pa unos y a los otros les dieron el silencio y las patás. Yo sé que voh no te querís meter en na, que querís que aprendan solos; pero no aprenden po, [...] ¿Cómo querís que te agarren güena, si comen en los basurales y duermen botaos en las calles?, eso es mucho peírles po. Y a los otros también es mucho peírles que se acuerden de voh, porque están muy ocupaos pasiando y comiendo; es grave el problema, viejo: si no te mandai un milagrito luego, los vamos a quear más solos que la soledá; y pa más recacha los mataron al hijo: ¡Despierta, despierta, viejo, que allá abajo los tamo muriendo! (140)

El reclamo a Dios subraya el abandono del ser humano y la disparidad que se ha impuesto a partir de que éste ha podido elegir por su cuenta. Asimismo, la desigualdad se presenta como un orden permanente y fijo. La obra busca hacer ver la responsabilidad humana y el reconocimiento de su situación, la que puede revertirse a través del entendimiento. La pieza lo plantea en las apelaciones a la audiencia.

Ana Elena Puga se refiere al teatro de Radrigán como un “performative testimonio” y señala que la naturaleza oral y efímera del performance conlleva la ilusión de estar frente al ente cuya voz ha sido silenciada. La presencia física del actor crea un sentido de inmediatez y urgencia (Puga 197-198). Asimismo, “[...] the revelation may be accompanied by a heightened sense of responsibility, as spectators begin to see themselves as witnesses to a significant event, witnesses with a duty to acknowledge its significance and respond accordingly” (Puga 198). Además de que las obras de Radrigán constituyen un testimonio directo —en el sentido de su inmediatez y por referirse a su contexto de producción en plena dictadura— se agudiza el rol de testigo y el sentido de responsabilidad que tiene la audiencia cuando es involucrada en el performance. Esto se puede aplicar a la asociación que establece Rancière entre audiencia teatral y comunidad. En el ámbito teatral, el sentido de comunidad se logra mediante la activación y ocupación democrática del espacio (Rancière, *The Emancipated* 6-7). La activación del interlocutor de Isabel resalta el sentido de responsabilidad cívica con el otro, o la comunidad del espacio social.

Las acotaciones de la pieza verifican la apelación directa del personaje a la audiencia y subrayan la responsabilidad que tiene ésta de no permanecer en silencio. En la primera, le cuenta al tarro de basura sobre el desalojo de ella y Aliro cuando se construía un edificio moderno y les pedían documentos para comprobar su estado civil. Al referir las preguntas que Isabel hizo en ese momento, las dirige al público: “(*Al público*). ‘Oiga [...] pero ese papel tendría que firmarlo Dios nomá po. ¿Y aónde quiere que lo encontremo?’. Y empecé a preguntar: (*Señalando*) ¿Sae usted aónde stá? ¿Sae usted aónde stá?’” (138). Isabel comenta que todos se encogían de hombros o miraban para otro lado como si preguntara por alguien que había muerto hace mucho. En la segunda ocasión en que se dirige al público, también pregunta por Dios. Al no recibir respuesta se muestra desalentada y le pregunta al tarro, “¿Qué les pasa a toos? ¿Qué les pasa que no hablan? ¿Qué pasa que no se besan, que no se ríen? ¿Qué les pasa que parece qu’estuvieran muertos?” (141). Por último, anticipa el arrepentimiento de quienes permanecen en silencio: “(*mira al público*) [...] ¿Cómo pudimos permitir que pasara esto? ¿Cómo puimos permitirlo?” (142). La escena concluye con la frustración y constatación de Isabel de que ha estado hablando sola. Terriblemente angustiada, le exige al tarro que le hable. Estas intervenciones increpan a los espectadores con su propia responsabilidad para asumir un rol activo ante las exigencias de Isabel. El propósito de la participación de la audiencia en el evento teatral es reconstruir la experiencia del espectador para involucrarlo en la acción dramática y reforzar el potencial transformador del teatro (Jackson y Lev-Aladgen 207). Si bien la peligrosidad del entorno violento y el riesgo de represalias durante el momento de producción limitarían las reacciones de la audiencia, no claudican la posibilidad de que se lleven a cabo.

Radrigán rearticula la noción de la audiencia, dándole la oportunidad de intervenir en el evento teatral con la insistencia de los personajes que no sólo la advierten, sino que se dirigen claramente a ella de forma recriminatoria. Puga reitera que las líneas dirigidas a la audiencia la responsabilizan por su fracaso al no constituirse en testigos eficaces (209). Asimismo, la protagonista de esta pieza les reprocha no ser un interlocutor activo que le confiera dignidad y humanidad. Al finalizar la pieza, Isabel le da un golpe al tarro —interlocutor simbólico— y le pregunta: “¿qué no soy gente yo también?” (142). Albornoz Farías señala que Radrigán fuerza a sus personajes a enfrentarse a sí mismos a fin de lograr una eventual rehumanización (104). En el caso de esta pieza, Isabel requiere del reconocimiento de la audiencia a través del diálogo. Si bien el diálogo no logra efectuarse durante la representación, es importante recalcar que la

audiencia probablemente no pueda verbalizar su simpatía hacia ella en voz alta en las representaciones durante el contexto de producción por miedo a represalias. Por lo tanto, el diálogo sería tácito. No obstante, el deseo de la activación de la audiencia por parte de la protagonista manifiesta la apertura del sentido de comunidad que Rancière atribuye al teatro. Asimismo, la pieza logra una identificación entre el evento teatral y la vida social, y la invitación a ejercer un rol protagónico en el evento teatral conduciría a un ser social consciente y activo en el escenario social, según los postulados de Boal. La pieza abre posibilidades a una negociación de las funciones y posicionamiento tanto en el espacio teatral como en el espacio social que pasa a concebirse también como una entidad alterable.

### **“El invitado” y la (im)posibilidad del diálogo o reconocimiento humano**

“El invitado” es un diálogo entre Pedro y Sara. Esta es la única sección de *Redoble fúnebre para lobos y corderos* en la que aparecen en escena dos personajes. La pieza se desarrolla tras una petición de ella, según la cual él debe preguntarles a los miembros de la audiencia cómo se acostumbraron a vivir con el invitado. Aunque el invitado es una presencia constante en sus vidas, no logran comprenderlo ni pueden deshacerse de él. A fin de formular la pregunta, ambos comentan su vida antes y después de la llegada del invitado y concluyen que su presencia los ha echado de todos los ámbitos de su vida. Según Sara, “lo peor fue que también los echó de nosotros mismos” (163). El comentario del personaje hace eco del título “Isabel desterrada en Isabel” y sugiere que también ellos se encuentran desterrados de sí mismos, y, así como en la pieza anterior, su humanidad y subjetividad son amenazadas. Para la audiencia, la omnipresencia del invitado que los ha desplazado es otra clara alusión a la dictadura militar y a la figura central de la misma: el general Augusto Pinochet.

El título de esta pieza abre con una paradoja: la presencia de un invitado suele ser grata o al menos anticipada. Sin embargo, Sara especifica que este no es el caso: “Invitao no; invitao es cuando uno convía a alguien y a ése yo no lo invité” (153). La llegada no anticipada del invitado es otra clara referencia al contexto y al arribo por vías no democráticas del nuevo sistema político. La pieza comienza con un poema que trata sobre la tranquilidad y sirve de antítesis a los sentimientos de incomodidad, preocupación y frustración de la pareja. Conjuntamente, responde a la noción de “aparente tranquilidad” que al gobierno dictatorial le interesa solidificar. El poema aparece antes de la acción y no se ofrecen indicaciones que precisen si

alguno de los personajes lo declama, si se escucha por parlantes o si sólo es parte del texto escrito. Por asociación, podría recitarlo Pedro. En el poema, la tranquilidad se contrapone a la triste rutina doméstica y pasa luego a oponerse con sagaz ironía a la vida en el ámbito público:

Tranquilo salgo y me hundo / en la tranquila ciudá. / Tranquilos  
perros mean tranquilos árboles / bajo un cielo con ritmos de ternura,  
/ mientras tranquilos cesantes, como yo, / envidian a los tranquilos  
pordioseros / que escarban en los tranquilos tarros. / Tranquila  
pasa la mañana, / tranquila la hermosa tarde; / (tranquila quiero  
encontrarte, Sara / cuando llegue sin ná). / [...] / ¡Felicidá pa grande  
está / d'estarse muriendo en tranquilidad! (151)

De la misma manera que la triste tranquilidad se ha impuesto en cada instancia de su día y rutina, también el invitado los ha ido desplazando. Ambas referencias sitúan la obra y a la audiencia de cara con su medio en el momento del estreno y en funciones de los próximos años. La pieza se desarrolla en relación con la presencia-ausencia del invitado —quien, pese a su omnipresencia nunca aparece en escena— y en el intento de comprender de dónde viene y por qué se ha apoderado de sus vidas. Este esfuerzo, al igual que en “Isabel desterrada en Isabel”, se construye a partir del diálogo que la pareja aspira iniciar con la audiencia.

Al inicio de la acción, Sara sale al escenario para constatar la presencia de la audiencia. Al hacerlo, vuelve por Pedro y le indica: “Habla (*señala al público*) ahí’stán” (151). Quiere que Pedro le pregunte al público cómo hicieron para acostumbrarse a la presencia del invitado, asumiendo que ellos también sufren su presencia.<sup>10</sup> La condición común insta una identificación inicial entre personajes y audiencia, acercando su experiencia social, y apunta al poder del teatro como revelador de verdades. Sara y Pedro dan por hecho que la audiencia se ha habituado a la presencia del invitado al advertir el contraste entre su estado y el de ellos. Según ella, sólo están sentados (los espectadores) y se ven como siempre: tranquilos. Las observaciones de la pareja registran un estado impávido de la audiencia al haber comprometido su tranquilidad, paradójicamente, por una que se descubre una fachada. En “El invitado”, la reconfiguración del evento teatral se logra al establecer la paradoja entre los personajes escénicos y la audiencia, así como la relación que ambos grupos establecen con su realidad perceptible a partir del grado de tranquilidad que la presencia del invitado les permite disfrutar.

Lo anterior se pone de manifiesto por medio de la interacción entre ambos sectores. La ruptura de la cuarta pared se experimenta en cuanto la pareja sale

al escenario. Catherine Boyle indica que “El invitado” está diseñada como una confrontación, puesto que la audiencia es reiteradamente acusada de formar parte de la fachada de tranquilidad que les ha impuesto la presencia del invitado. En este sentido, la aparente tranquilidad de la audiencia es sintomática de su acogida al invitado o del silenciamiento que su presencia ha producido (Boyle 130-131). Por su parte, la fachada de tranquilidad en la pieza tiene un paralelismo con el “sentimiento de felicidad” de la sociedad chilena después de la instauración de la dictadura.<sup>11</sup> La felicidad, al igual que la tranquilidad, está determinada e impuesta por el invitado y supone una denominación unidireccional que se origina en un espacio sin diálogo. La organización del espacio social en términos del espacio teatral y de la asociación entre audiencia y comunidad también se sostiene en “El invitado”. Si, como indica Rancière, el escenario y la performance son una mediación que se propone enseñarle a la audiencia cómo dejar de ser un espectador (*The Emancipated* 7), en “El invitado”, la invitación al diálogo la confronta con la posibilidad de acción dentro y fuera del espacio teatral.

La conversación entre la pareja es, según Boyle, “[...] a diversion from the main purpose of their presence, which is to challenge the audience to show some sign of life by answering the question that haunts their every living minute” (127). El afán por llevar a cabo la pregunta es el catalizador de la acción, mientras que el acto de enunciarla cierra la obra y patentiza la desesperación y frustración de los personajes. Sara y Pedro notan la injusticia cometida contra ellos al no ser como la audiencia y ser incapaces de aceptar la fachada de tranquilidad que trae consigo el invitado/la dictadura. La pregunta es un intento por solidificar el sentido de comunidad en el teatro y a la vez mantener el sentimiento de responsabilidad mutua más allá de este espacio. De la misma manera, es el aliciente para la activación de la audiencia a lo largo del evento teatral.

Las diferencias entre ambos grupos, según las capta la pareja, se comprueban cuando Sara y Pedro refieren anécdotas de su vida. Además, tales contrastes sirven para dilucidar el contexto y el evento clave de la llegada del invitado o del gobierno dictatorial que ha rearticulado todos los aspectos de la vida social, política y económica de la pareja, la audiencia y la nación. Por un lado, la pieza resalta la falta de individualidad. Pedro indica que, aunque su nombre sea Pedro, “si voy pasando por cualquier parte y alguien dice José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito o Antonio doy güelta la cara y miro, porque es a mí al que llaman” (153).<sup>12</sup> Pedro es todos y ninguno a la vez. Sara atribuye la falta de individualidad a la miseria

que los caracteriza a partir de lo que se ha dado en llamar “el milagro económico”. La audiencia de la pieza reconoce en este término el cambio de orientación económico impuesto por el gobierno en turno en base a medidas neoliberales.<sup>13</sup>

El mismo término “milagro económico” agrega una paradoja más a la pieza, ya que más que milagro, el cambio en la orientación del sistema económico es un castigo para los personajes. Se insiste en que el fenómeno económico es una consecuencia directa de la llegada del invitado. Por ejemplo, el declive socioeconómico de la pareja es palpable: de tener una casita, ahora tienen un cuarto; de contar con un empleo, ahora son cesantes y se ven obligados a ejercer cualquier tipo de trabajo a fin de subsistir. Sara y Pedro llevan a cabo varias representaciones en escena para ejemplificar los avatares de su experiencia laboral. Sara participa en un concurso de televisión en el que es descalificada por ser cesante, pero como premio de consolación recibe un parabrisas para el vehículo particular que obviamente no posee; Pedro participa en una pelea de box que no ganará pues su contrincante es el boxeador promocionado; y ambos se ven orillados a participar en el programa de trabajo estatal que no garantiza empleo. Los ejemplos acentúan el desplazamiento socioeconómico de la pareja con el que probablemente se identifica la audiencia.

El tema de la reorientación económica y los efectos negativos que tuvo para vastos sectores de la sociedad chilena es común en el teatro del momento.<sup>14</sup> El nuevo sistema económico, caracterizado por el libre comercio y el consumismo generalizado, desplaza a gran parte de la población, entre ellos a Pedro y Sara. Sara nota los efectos del sistema al comparar su vida antes y después de la llegada del invitado. El antes se caracteriza por la juventud y alegría, así como por el amor de pareja. Aunque ambos garanticen que el amor no tiene nada que ver con la pobreza, Sara señala: “pero él [el amor] no sabe eso: el amor viene y se muere di’ hambre nomá. [...] Así jue como el amor se jue poniendo delgado como un cuchillo, se jue poniendo ciego, como cuando al viento le tapan los ojos” (156-58). Concluye que para lo que menos tienen tiempo ahora es para el amor. El invitado y el milagro económico han desplazado a la pareja de todo ámbito de sus vidas hasta hacerlos inmunes al amor. María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña puntualizan que una de las características de la marginalidad en las obras de Radrigán radica justamente en el desgaste de las relaciones afectivas y familiares (16). A pesar del fuerte desgaste que ha padecido el amor de pareja, el deseo de recuperarse como tal equivale a salvarse. Las preguntas dirigidas a la audiencia al final de la pieza también enfatizan el deseo de

saber qué pasará con el amor. Los reconforta constatar que los miembros de la audiencia, habiéndose acostumbrado a la presencia del invitado, al menos están juntos.

Los contrastes que se establecen entre la audiencia y la pareja verifican el ambiente social imperante tras la llegada del invitado y el contexto de producción de la obra. Muchas de las obras teatrales del contexto dictatorial develan las tácticas empleadas por el gobierno a fin de implantar una cultura autoritaria generalizada sustentada en la noción del orden y la tranquilidad pública. En “El invitado”, cuando Sara muestra su cuarto, se detiene en el sitio donde se supone que hay un póster del equipo de fútbol Colo Colo.<sup>15</sup> Esto le permite denunciar la aceptación de los procedimientos gubernamentales para mantener a la población desinformada:

- PEDRO: O sea que en eso tamos a la moa, pan y circo.  
 SARA: A mí me carga el Colo Colo, le agarré mala porque sirve de pura tapaera. Una no puee saber ninguna de las cuestiones que pasan por culpa d’el.  
 PEDRO: Claro, eso es cierto: si no existiera el Colo Colo los diarios tendrían que salir con la mitá de las páginas en blanco ¡Y son balsúos con ropa y too! Por ser, mi’ acuerdo d’esa vez que un terremoto mató a quinientas personas y en toos los diarios salió al otro día en primera página: ‘Heroica hazaña del Colo Colo ganó con quinientos socios menos!’ [...] No po, antes nuera así la cuestión, [...] No hay que olvíarse nunca de lo güeno, porque uno se puee acostumbrar a lo malo. (154)

La pareja se percata de las tácticas que mantienen a la población ocupada, así como del empleo de distracciones para entretenerla y guardar la apariencia de tranquilidad. Los deportes y las noticias deportivas —así como los concursos referidos arriba— crean una ilusión de normalidad. Presentan una sociedad sana que ocupa su tiempo libre en actividades de ocio.

Conjuntamente, la información difundida por televisión cumple el objetivo de manipular al público. En la escena en que Pedro y Sara representan su participación en concursos televisivos, se intercala una cápsula noticiosa de último momento que se transmite por cadena nacional. Lejos de presentar eventos de importancia que justifiquen la interrupción de la programación, se informa sobre el enlace matrimonial de José Herrera de las Mercedes

Irigorreb y Mariela de la Roi. Según la noticia, el evento será uno de los acontecimientos más elegantes e importantes del año (155).<sup>16</sup> El interés en eventos frívolos, como las relaciones de personajes famosos, se asemeja a la atención dedicada a los deportes. Ambos responden a una estabilidad social, incompatibles con una sociedad en conflicto. En el contexto de producción, la retención de información es una de las consecuencias del control de los medios de comunicación masiva que ayuda a solidificar la tranquilidad aparente del Chile bajo dictadura. La pieza problematiza el procedimiento que ha impuesto pasividad al espectador social.

De la misma manera, la escena en que Pedro busca empleo como boxeador enfatiza el control social y mediático. Lo más importante es mantener entretenido al público. Sara —como secretaria de promotor de box— le reitera a Pedro que debe dar espectáculo. Los ejemplos anteriores conducen a la noción de la sociedad del espectáculo de Guy Debord. El espectáculo es lo opuesto al diálogo; representa la perfecta separación entre los seres humanos. Es la imagen autogenerada del poder en el que el sistema mediático no es neutral y responde precisamente a las dinámicas internas del espectáculo (Debord 17-19). En el contexto que nos ocupa, se trata del sistema de gobierno totalitario y corrobora la separación social que ha dado pie a la total marginalidad de los personajes en *Redoble fúnebre para lobos y corderos* y, quizás, al hecho de que la sociedad —vista en este caso como la audiencia— ya se haya acostumbrado a vivir en aparente tranquilidad con el invitado. Por su parte, la separación apunta a la disposición de roles preestablecidos en que la ciudadanía ejerce su función de audiencia pasiva ante el espectáculo totalizante del gobierno en curso.

Lo anterior implica a la audiencia presencial de “El invitado”, particularmente porque lo dicho y actuado desde un inicio va dirigido hacia ellos y porque el propósito fundamental es saber cómo se adecuaron al invitado. Por lo tanto, la asociación entre la audiencia teatral y la social se establece desde el comienzo de la pieza. Puga señala que “El invitado” es la pieza de las que conforman la obra que más claramente confronta a los espectadores con la responsabilidad de ejercer su función como testigos. De la misma manera, al saberse observados por los personajes en todo momento, el público se torna más consciente de sí mismo como actor (Puga 216). La implicación la convierte en el testigo y, como tal, se le exige que testifique sobre su propia experiencia. Como explica Puga, *Redoble fúnebre para lobos y corderos* y toda la obra de Radrigán:

[...] is full of these revelatory moments, moments that had an electrifying impact on audiences fed up with Pinochet's long rule but fearful of publicly expressing dissent. The direct confrontation between actor and spectator provides greater opportunity to challenge and subvert the official stories propagated by dominant elites. [...] Radrigán says that he began to write theater precisely because under dictatorship it seemed like the most effective way to reach people directly, with a minimum of mediation or censorship. (198)

Las alusiones a los medios de comunicación y sus contenidos subrayan la mediación, la manipulación y la omisión de información. Por lo tanto, presentar la pregunta explícita y lograr una respuesta, aun implícita, es una exhortación al análisis de la situación del público tras la llegada del invitado no invitado.

La imploración de Isabel de ser reconocida como ser humano a través del diálogo termina con su frustración. De la misma manera, la pareja tampoco consigue la respuesta a su pregunta, al menos en el libreto de ambas piezas.<sup>17</sup> Si bien es posible que la reactivación de la audiencia teatral no necesariamente se concretara durante el acontecer teatral —sobre todo en sus representaciones durante el periodo dictatorial— las obras son efectivas en desequilibrar las delimitaciones espaciales durante la función y en confrontar al espectador con su propia responsabilidad como testigo para que asuma su rol de actor activo al propiciar su protagonismo en la obra. El vacío de las respuestas respondería a las condiciones del momento de producción y al miedo a mostrar públicamente afinidad con los personajes, pero el sentimiento de responsabilidad y compromiso que deviene de su nuevo rol de testigos/actores se lleva hacia el espacio externo. La ausencia de respuestas también alude a un diálogo inconcluso que da entrada a la esperanza de un diálogo que se verificará en el futuro.

Radrigán señala que durante el periodo dictatorial la mayoría de los asistentes a la función respondían a las exigencias de los personajes con silencio. De esta forma se constituían una audiencia-testigo silencioso dentro del espacio teatral (Puga 218-19). No obstante, el director Nelson Brodt señala cómo el hecho de permanecer en el teatro para la sesión de discusión posterior a la representación era en sí un acto de protesta, al grado que participar de la discusión era ya casi innecesario. Comenta que cuando algún espectador participaba solía limitar sus observaciones al contenido de la pieza, ya que se temía que entre ellos hubiera algún espía (Puga 205). En una representación de 1983, el diario *La Tercera* describe cómo un público

mayormente joven responde como “lobo” en sus aplausos, pero como “cordero” durante la actuación (Abu-Eid 45). Esta actitud contrasta con la de representaciones posteriores al periodo dictatorial en las que algunas personas sí ofrecían respuestas a las preguntas de los personajes (Puga 219).

Como ya se mencionó, los postulados de Rancière con respecto a la relación entre teatro y política confieren al teatro la función de revelador de verdades sobre la vida cotidiana. Si el entramado político se organiza en base al paradigma teatral, estas escenas de Radrigán exploran las posibilidades de reorganización, de reconocimiento, de diálogo y de comunidad en el espacio teatral como modelo de las posibilidades en el espacio político-social. Por medio de la reconfiguración de los roles delimitados tradicionalmente a las distintas entidades en el evento teatral, Radrigán sugiere que la iniciativa de responderle —o al menos estar presente— a los personajes en escena ya confiere una rearticulación de las facultades de elección y acción en el ámbito social. En términos de la teoría de Boal, el espectador teatral pasaría a convertirse en un ser social capaz de contribuir al devenir sociopolítico. De esta manera, el espectáculo en escena ambiciona dialogar y participar directamente del espectáculo político en el contexto de la dictadura militar. El dramaturgo enfatiza la misión del teatro y de su producción en particular: “Creo que si alguien le dio alguna misión [al teatro], es la de hacer meditar a la gente. Es lo que nosotros tratamos de hacer: que el que nos vea, no salga igual, sino que salga removido internamente” (citado por Meza 49). El dramaturgo registra la identificación de la audiencia con los personajes en el plano racional y el emotivo.

La audiencia increpada a lo largo del monólogo de Isabel, así como la audiencia en apariencia tranquila que se ve forzada a evaluar su aceptación y participación de la exclusión social, política y humana que aquejan a Sara y Pedro, se ve obligada a cuestionar no sólo los límites que impone una delimitación funcional y espacial en el ámbito teatral —que la separa de los personajes y le atribuye una función pasiva— sino de las delimitaciones no democráticas creadas e impuestas en el contexto sociopolítico del gobierno autoritario. El imperativo del diálogo corresponde a fines mayores que los de una mera conversación; los personajes añoran un reconocimiento humano que les confiera dignidad, así como la creación de comunidad y compromiso. Viviana Pinochet Cabos enfatiza cómo los personajes de la primera fase creativa de Radrigán durante la dictadura ambicionan la dignidad para no dejarse humillar por completo por la injusticia y el desamor: “El ser animal o desperdicio es el temor a la negación de la subjetividad a la que la sociedad los somete con la marginación” (228). Juan Radrigán logra romper

la barrera espacial que separa a los partícipes de la representación teatral para al menos dejar la puerta abierta y para que en el plano de lo social haya cabida para la acción y para el reconocimiento humano y el amor que tanto buscan los personajes en escena.

*Cabrini University*

### Notas

<sup>1</sup>Juan Radrigán era líder del sindicato de trabajadores de la industria textil en el momento del golpe de Estado. Puesto que los activistas sindicales eran aliados naturales del presidente Salvador Allende, Radrigán sabía que estaba propenso al arresto (Puga 202). Posterior al golpe, se convirtió en vendedor de libros nuevos y usados en un puesto callejero. Para 1979, año de la composición de su primera pieza teatral, Radrigán no contaba con contactos dentro de la escena teatral. Sin embargo, había escuchado hablar de Gustavo Meza, joven director y fundador del Teatro Imagen. Tennyson Ferrada, actor y amigo en común, le hizo llegar *Testimonio de las muertes de Sabina* a Meza, quien consecuentemente la llevó a escena (Puga 204). Antes de su incursión al ámbito teatral, Radrigán había publicado la colección de cuentos *Los vencidos no creen en Dios* (1962). La colección, además de instaurar la temática más representativa de su teatro, el mundo de los marginados, también parece una primera aproximación al lenguaje dramático ya que las aperturas de los cuentos semejan acotaciones teatrales que sitúan a los personajes en un espacio y circunstancia determinados. De la misma manera, predomina el diálogo sobre la narración.

<sup>2</sup>A grandes rasgos, tras la implantación del gobierno autoritario, la escena teatral chilena sufre una reorientación inmediata. Algunos ejemplos son: los teatros universitarios son clausurados o reorientados y sus programas se vuelcan hacia la representación de los clásicos en la mayoría de casos; actores, directores y dramaturgos son encarcelados y muchos de ellos se exilian; se crean listas negras para evitar que estas personas aparecieran posteriormente en la televisión; el Estado deja de subsidiar el teatro universitario; el teatro de aficionados y poblacional es silenciado; surgen casos de violencia directa hacia personal o compañías como es el caso del grupo El Aleph o la quema de la carpa del grupo La Feria; asimismo, la ley de 1974 impone un impuesto del 22% de las ganancias de producción a menos de que ésta fuera considerada de valor cultural por una comisión gubernamental (Boyle 51-56).

<sup>3</sup>La invitación del Teatro Popular El Telón para la presentación de la obra del día 31 de enero de 1981 en la Sala Bulnes.

<sup>4</sup>En “Isabel desterrada en Isabel”, el ente ausente es su interlocutor. En “Sin motivo aparente”, es el hombre muerto a quien el protagonista acaba de enterrar. Y en el diálogo se trata del invitado que le da el título a la pieza.

<sup>5</sup>En “Sin motivo aparente”, el protagonista y único personaje, Pedro García, vuelve a la escena donde momentos antes había cavado un hoyo, en el que arrojó al hombre a quien mató. El monólogo lo dirige hacia este hombre en un intento por justificarse y conseguir el perdón.

<sup>6</sup>María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña señalan cómo en la obra de Radrigán el espacio en que se desenvuelven los personajes es una manifestación de su marginalidad (10).

<sup>7</sup>La soledad es uno de los marcadores principales de la marginalidad de los personajes en la obra de Radrigán. Viviana Pinochet Cabos enfatiza que el tema de la soledad en la producción del dramaturgo, luego del retorno de la democracia a Chile, viene del abandono y de la imposibilidad de ser feliz en el nuevo orden después de la dictadura militar (225).

<sup>8</sup>De manera similar, en *Hechos consumados*, Marta siente rabia contra la gente porque, “s’encerraron en las casas y dejaron morir los jardines”. Para Emilio —su interlocutor— los jardines no merecen la pena dadas las circunstancias precarias actuales, pero para Marta, estas son las cosas que importan (Radrigán, “Hechos” 173). Se puede trazar un paralelismo entre la ausencia de los pájaros y los jardines según la visión de Isabel y Marta: la pérdida de ilusiones y vidas durante el proceso político actual.

<sup>9</sup>El estado del ser humano —sobre todo de los ya socialmente marginalizados— como un olvido de Dios lo explora Radrigán desde la publicación de su colección de cuentos, *Los vencidos no creen en Dios* de 1962.

<sup>10</sup>La apertura y desarrollo formal de esta pieza escrita y representada en plena dictadura militar dialogan con *El Desaparecido* (2004), también de Radrigán. Victoria, protagonista y único personaje, también se dirige al público a lo largo de la obra. Si bien Sara y Pedro buscan entender cómo la audiencia hizo para acostumbrarse a vivir con el invitado/la dictadura, Victoria recrimina a sus interlocutores por haberse acoplado a vivir sin el Desaparecido: el amor. Conforme avanza la acción, Victoria hace referencia a los treinta años —a partir del golpe de estado de 1973— en que el amor ha desaparecido de todas las facetas de la vida social chilena. El motivo del abandono divino y las implicaciones que esta ausencia tiene en la falta del amor se repite. Victoria dictamina que, “Dios debe ser juzgado, condenado y ejecutado sin piedad, por el crimen de no existir” (“El Desaparecido” 28). Tras más de una década del retorno de la democracia a Chile, la protagonista se encuentra indignada con la conformidad y pasividad de la sociedad, la que o ha olvidado o ignora el dolor y odio que se sigue arrastrando. Todo ello, Victoria lo atribuye a la falta del amor: “Hay que traer de vuelta al Desaparecido contra vientos y mareas, no se puede perder ni un minuto más. [...] Y es preciso convenir también en que nosotros somos los culpables de su ausencia. [...] al Amor, me lo traen de vuelta a este país, cueste lo que cueste. ¿Entendieron bien los conchusmadre? ¡Cueste lo que cueste!”... (“El Desaparecido” 31). De nuevo, Victoria apunta a la responsabilidad individual y colectiva.

<sup>11</sup>Para Radrigán, “[...] esa felicidad es una afrenta para los torturados y asesinados, [...] sin castigo para los culpables, sin justicia, no habrá civilización posible” (“Memorias” 18).

<sup>12</sup>Sara también asegura: “Yo me llamo Sara, pero es lo mismo que si me llamara Carmen, Rosa o María, y es lo mismo que si fuera más chica, más grande, más negra o más blanca; es lo mismo nomás, porque aentro de los güesos tengo pegás las mismas risas y los mismos llantos” (“Redoble” 153).

<sup>13</sup>La reorientación económica prioriza la concentración de capitales mediante la privatización, el establecimiento del Mercado como regulador de las intervenciones antes reservadas al Estado y la apertura de la economía nacional al mercado extranjero (Brunner 29).

<sup>14</sup>Por ejemplo, al referirse a la sección “Cuestión de ubicación” —de la autoría de Radrigán— incluida en la obra *¡¡¡Viva Somoza!!!*, Pedro Bravo Elizondo señala cómo ésta retrata vívidamente los efectos alienantes de la sociedad de consumo (104).

<sup>15</sup>Nótese que la audiencia no ve lo que ella va señalando, ya que la escenografía se compone únicamente de una banca negra.

<sup>16</sup>La noticia es de considerable duración e incluye un informe pormenorizado de distintas invitadas y sus atuendos.

<sup>17</sup>Isabel patea agresivamente al tarro que funge como interlocutor, “Habla po, ¿qué no soy gente yo también? (*Angustiada*). ¿No soy gente? (*Lo sacude*). ¡Habla, habla, habla! (*Llorosa*). En la pieza no hay nadie, no hay nadie en ninguna parte... (*Sacudiéndolo con desesperación*). ¡Por favor, háblame, háblame, háblame!...” (“Redoble” 241). De forma análoga, Sara y Pedro cierran el diálogo insistiéndole al público para que les digan cómo se adecuaron a vivir con el Invitado: “SARA- ¡No poímos ser distintos: díganlos, díganlos! / PEDRO- ¡Díganlos, díganlos! / SARA- Díganlos. / PEDRO- Díganlos...” (“Redoble” 274).

**Trabajos citados**

- Abu-Eid, César. "Como lobos y corderos respondió el público de Radrigán". *La Tercera*, 11 abr. 1983, pág. 45.
- Albornoz Fariás, Adolfo. "Juan Radrigán, veinticinco años de teatro 1979-2004 (Un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile)". *Acta Literaria*, no. 31, 2005, págs. 99-113.
- Alexandre, Marcos Antônio y Sara Rojo. "Plínio Marcos y Juan Radrigán: Íconos del teatro de resistencia". *Latin American Theatre Review*, vol. 40, no. 2, 2007, págs. 53-74.
- Boal, Augusto. "Augusto Boal 2009". *International Theatre Institute ITI - World Organization for the Performing Arts*, 2009, [https://www.world-theatreday.org/pdfs/WTD\\_Boal\\_2009.pdf](https://www.world-theatreday.org/pdfs/WTD_Boal_2009.pdf). 26 de marzo de 2017.
- \_\_\_\_\_. *Theater of the Oppressed*. Trad. por Charles A. y Maria-Odilia Leal McBride, Urizen Books, 1979.
- Boyle, Catherine M. *Chilean Theater, 1973-1985: Marginality, Power, Selfhood*. Fairleigh Dickinson UP, 1992.
- Bravo Elizondo, Pedro. "Juan Radrigán, la dictadura y su teatro". *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, ed. por Heidrun Adler y George Woodyard, Iberoamericana, 2002, págs. 99-111.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. FLASCO, 1981.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO, 1986.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. por Donald Nicholson-Smith, Zone Books, 1994.
- Holderness, Graham. *The Politics of Theatre and Drama*. St. Martin's Press, 1992.
- Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. "Los niveles de marginalidad en Radrigán". *Hechos consumados. Teatro II obras*, Juan Radrigán, LOM Ediciones, 1998, págs. 5-23.
- Hurtado, María de la Luz y María Elena Moreno. *El público del teatro independiente*. CENECA, 1982.
- Jackson, Anthony y Shulamith Lev-Aladgen. "Rethinking Audience Participation: Audiences in Alternative and Educational Theater". *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, ed. por Vicky A. Cremona, et al., Editions Rodopi, 2004, págs. 207-36.
- Lagos de Kassai, M. Soledad. "Carencia, neurosis y utopía en el teatro chileno de creación colectiva". *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, ed. por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert Verlag, 1996, págs. 139-55.

- Meza B., María Eugenia. "Juan Radrigán: el dramaturgo del año". *Las Últimas Noticias*, 2 ene. 1983, pág. 49.
- Munizaga, Giselle y Carlos Ochsenius. "El discurso público de Pinochet (1973-1976)". *The Discourse of Power: Culture, Hegemony This is probably Culture, Hegemony... or Cultural Hegemony and the Authoritarian State*, ed. por Neil Larsen, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983, págs. 67-112.
- Pinochet Cabos, Viviana. "Cuestionamientos éticos de la obra de Juan Radrigán". *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, no. 69, 2009, págs. 221-33.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM Ediciones, 2006.
- Puga, Ana Elena. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater: Upstaging Dictatorship*. Routledge, 2008.
- Radrigán, Juan. "El Desaparecido". *Crónicas del amor furioso*. Ediciones Frontera Sur, 2004, págs. 21-31.
- \_\_\_\_\_. *Hechos consumados: Teatro II obras*. LOM Ediciones, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Hechos consumados". *Hechos consumados: Teatro II obras*. LOM Ediciones, 1998, págs. 165-189.
- \_\_\_\_\_. "Los vencidos no creen en Dios". *Los vencidos no creen en Dios*. Editorial Entrecerros, 1962, págs. 76-108.
- \_\_\_\_\_. "Memorias del olvido". *Crónicas del amor furioso*. Ediciones Frontera Sur, 2004, págs. 16-19.
- \_\_\_\_\_. "Redoble fúnebre para lobos y corderos (dos monólogos y un diálogo)". *Hechos consumados: Teatro II obras*. LOM Ediciones, 1998, págs. 137-63.
- \_\_\_\_\_. "Redoble fúnebre para lobos y corderos". *Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010*. Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha I1-47-1-2, 11 dic. 2016. [www.chileescena.cl](http://www.chileescena.cl).
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Trad. por Horacio Pons, Ediciones Nueva Visión, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Emancipated Spectator*. Trad. por Gregory Elliott, Verso, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trad. por Gabriel Rockhill, Continuum, 2004.
- "Testimonios del conflicto". *Hoy*, 25 ene. 1984, pág. 59.
- Vidal, Hernán. "Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica". *Hechos consumados. Teatro II obras*, Juan Radrigán, LOM Ediciones, 1998, págs. 25-36.
- Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. GESTOS, 2011.

# CONVOCATORIA

## **3<sup>ER</sup> CONGRESO IBEROAMERICANO DEL TEATRO 2021.**

¿Qué les deja la pandemia al teatro y las artes escénicas?

¿Qué aprendimos a futuro de la pandemia?

¿Qué podemos transformar y prever en nuestros campos teatrales?

**ENCUENTRO MIXTO: PRESENCIAL Y VIRTUAL  
FECHAS: 5 AL 8 DE OCTUBRE DE 2021**

<https://www.festivaldemanizales.com/wp-content/uploads/2020/12/Circular-1%C2%B0-Tercer-Congreso-Iberoamericano-de-Teatro-1.pdf>

**Consultas:**

tercercongresoiberamericanodeteatro@gmail.com

cicic@gmail.com

artesdelespectaculo@filo.uba.ar