

## La resistencia cultural en *El toro por las astas* de Radrigán

Lidia Neghme Echeverría

### *Introducción*

Como es sabido en su patria, Juan Radrigán (1937) es el más grande "fenómeno" teatral de Chile en la actualidad, y ha demostrado una capacidad creativa extraordinaria. Es uno de los más productivos escritores teatrales de su país. En las obras resalta la violencia, la desesperación y la marginalidad a que está sometido el chileno que vive, hoy, aplastado por la dictadura. No obstante, la marginalidad ha sido señalada como temática en la narrativa y en la dramaturgia de los años 60 en Chile.<sup>1</sup>

Nos interesará, fundamentalmente, iluminar el tema de la resistencia. Éste se patentiza en la escritura de Radrigán. Delante de la desesperación, del miedo a la violencia, hay siempre alguien que manifiesta una actitud diferente a la de los personajes principales. En *El toro por las astas* (1982), obra que constituye el centro de nuestro interés, es el Milagrero (personaje que se asemeja a Cristo) el motor de la pasividad de los otros. Actuando así, el autor introduce la problemática chilena. La escena se desarrolla en un prostíbulo miserable. Desde ese espacio, los espectadores son alcanzados por "signos" del tiempo histórico. Así, todos viven el impacto de un estado de guerra. Jamás se nombra el país, pero a través del habla, de las expresiones coloquiales del texto, los actores le sugieren al público que el país aludido es Chile. El lenguaje de Radrigán ha sido considerado propio de los "desposeídos." Según Hernán Vidal: "no encuentra paralelo entre los teatristas de clase media que han intentado reproducirlo."<sup>2</sup> Radrigán aprovechó hasta las últimas consecuencias el hecho de ser de origen humilde. Reprodujo con gran desenvoltura el habla del pueblo.

El lenguaje es el eje desmenuzador de las clases sociales chilenas. Nunca un autor consiguió patentizar con tanta precisión el discurso de los marginados. El espacio miserable del prostíbulo enmascara el abismo de la situación chilena: el "clima" de incertidumbre, de desesperación, que afecta a las clases sociales. Esta imagen es más dramática cuanto más bajo es el nivel del personaje referido. Por eso, Radrigán reformula la energía creadora proveniente de los humildes, de los que nada esperan. Al revisar el contenido, se nota que el texto de Radrigán evoca situaciones sin atenuantes. Actuando así, el autor enriquece la obra. Es decir, enfrenta al espectador o receptor del mensaje con la intensidad de la impresión que existe en función directa de la cantidad de la percepción.<sup>3</sup> De este modo, la resistencia como lucha interior y física es uno de los temas recurrentes en la escritura de Radrigán.

*La organización social en El toro por las astas.*

En la obra existe una solidaridad entre los personajes del prostíbulo. Tal convivencia plural se sugiere, hábilmente, mediante el epígrafe bíblico que antecede las acotaciones.

"Vosotros sois la sal de la tierra; pero si la sal se desvirtúa, ¿quién la salará? Ni para la tierra es útil, ni aun para el estercolero; la tiran fuera. El que tenga oídos para oír, que oiga." (San Mateo, 5.13. San Lucas, 14, 34, 35) (316).

Existe una advertencia relativa a la posibilidad de que la sal cambie de estado natural. Una amenaza semejante ronda a los personajes: todos son marginados y asumen con pesar esta contingencia vital. Por ejemplo, Ariel, el hombre de Jaque, sabemos que después de oír contar algo, aparentemente común, el que un viejo miró a una joven y preguntó: "¿Es feliz usted?" (324), decide irse a la guerra sin comunicar nada a nadie. De lo cotidiano ciertos personajes asumen actitudes que causan extrañeza en el público. Dentro del mundo de la obra, este hecho tiene coherencia interna, posee motivación.

"Made--No jue culpa d'él ho; el viejo abrió las pepas nomás, pero el Ariel nó staba librando piola: tarde o temprano habría tenío que ir, de la guerra no se libra nadie: se muere peliando o se muere por no peliar" (325).

La guerra es una alusión metonímica a la situación chilena vivida por el pueblo durante el gobierno dictatorial. Se refiere a un espacio fuera del escenario, pero con seguridad, él podrá amenazar a los

personajes en un futuro próximo. Por ello: "se muere pe.liando o se muere por no pe.liar." El texto es importante, porque en el desenlace se concentrará el valor signifi.cante de la percepción acústica. Después de todo, la contingencia exterior afecta la realidad del escenario. Y los actores tal como los espectadores revelan interés por la guerra. Así, el concepto de resistencia va más allá que un campo de batalla aludido por los ruidos del escenario: la acción sugerida desde fuera del escenario conlleva la dramaticidad del enfrentamiento. El autor engarza, sutilmente, datos de lo real, vitalizando las acciones. Parece indicar, de esta manera, que el arte teatral puede ser transformado o amplificado por la vivencia *hic et nunc* de lo real. Patentiza, así, la modernidad de la obra.<sup>4</sup>

La pérdida de Ariel es paralela a la amputación de un seno de la prostituta Jaque. Ella no puede tener hijos. Este personaje dejó de ser ella misma en el plano afectivo. La guerra hizo de ella un ser aislado, alienado. El hombre se le fue y para ella fue imposible volver a ser feliz. Ser alienado es una forma de ser otro, de no vivir plenamente. ¿Cuál es el camino apuntado por el autor para superar este problema? La respuesta está en la última frase del epígrafe bíblico: "El que tenga oídos para oír, que oiga."

Es preciso encontrar una forma de desalienación. Habrá algún modo de ser sordo a las demandas del mundo exterior, de superar la existencia marginada. Esta es una de las grandes temáticas del teatro de Radrigán. Por eso, la resistencia como un asumir la lucha que nos cerca en la contingencia cotidiana es el meollo que sustenta la permanencia del individuo en la sociedad. Luchar equivale a ser, es decir, a ser libre.

Asalta una amenaza a estos personajes: la posibilidad de que el espíritu surja como un mundo doble, separado y opuesto. Este mundo "es otra forma de desentrañamiento, forma que consiste justamente en mantener la conciencia de dos mundos distintos, abarcando ambos."<sup>5</sup> Por eso, Made, Jaque, Lucía y Víctor esperan, ansiosamente, al Milagrero (personaje que hace milagros). Se relaciona la teatralidad de este personaje con el espacio y el modo de ser de los otros personajes. En las acotaciones se verifica la importancia del Milagrero. Se lo describe así: "Es un hombre que se ve pleno, como lleno de esa armonía entre tierna y orgullosa que sigue al acto sexual, cuando no ha mediado otro compromiso que el del amor. (Es un símil que tomo por la tranquila sensación de libertad y bienestar que conlleva). Es el Milagrero" (348). La fuerza interior de este personaje produce una variación en el contexto dramático. Antonio, el empleado del prostíbulo, después de la muerte del Milagrero se decidirá a partir. El Milagrero patentiza un habla serena e iluminadora de situaciones vividas por todos, pues él alude a derrumbar puertas, a la gran ira de

las viudas, de los hambrientos, de los desempleados; su discurso actúa como elemento de reconocimiento. Y no podría ser de otra manera. El arte del espectáculo aborda datos de la realidad existente en el Chile de hoy. Esta representación teatral desarrolla elementos concretos. Por eso, la muerte del Milagrero se torna algo así como el acto de descifrar un enigma para Antonio. Él capta la destrucción del fetichismo religioso. El pueblo hará efectivos milagros actuando sobre lo real, luchando. La religión es una forma hipócrita de auto-alienación. Esto explica la partida de Antonio a la guerra. Idéntica fue, anteriormente, la solución encontrada por Ariel, marido de Jaque. Víctor es otro personaje que demuestra inquietudes, pero no consigue asumir la realidad concreta, tal vez, porque la índole de su trabajo sea más degradada: es *cafique*. Sin embargo, toma conciencia de la situación. La partida de Antonio quiebra el fetichismo religioso y el aura sobrenatural, introducida por el efecto que provoca la presencia del Milagrero. Cuando éste ha muerto, en el desenlace, se articula el contraste: Made rompe su delantal, Jaque baila y Lucía grita:

"Lucía (Absurda, loca)--El Oscar quiere ver la Luz, quiere que lo dejen ver la luz no más, levántate, levántate . . . "  
(363).

Oscar, el hijo de la cabrona Lucía, dueña del prostíbulo, ha sido tomado preso por la represión. El símbolo de la luz cruza la imagen del Milagrero con la de Cristo. Por eso, delante de la situación límite de la muerte de quién podría ser la salvación o indicar un camino al hijo preso, enloquece. Para ella, desaparecido el Milagrero, se deshace la última esperanza de salvarlo. El conflicto dramático de Lucía ilumina su alienación. Este final sugiere, también, la alienación de Made, de Jaque y de Víctor. Todos ellos componen un grupo de seres con cultura homogénea. Han sido domesticados, catequisados por la sociedad represiva.<sup>6</sup> Por eso, no consiguen desalienarse.

El Milagrero, personaje con proyecciones simbólicas, indica como salida la necesidad que cada uno tiene de asumirse en aquello que es. Su papel desenmascarador se cruza con la imagen predeterminada, aprehendida sobre él por la sociedad. Las prostitutas y el *cafique* Víctor le exigen, obligatoriamente, actividades místico-religiosas: al menos, que cumpla el papel asignado por el grupo social y realice milagros. Así, antes que él perezca, Víctor leerá la Biblia, lo cual no parece común para un hombre con la actividad de tal personaje. Es una manera sintética de describir la situación del pueblo y de anticipar el papel de cambio, desalienador, del Milagrero.

" . . . Y entonces se levantará pueblo contra pueblo, nación

contra nación, hermano contra hermano . . . Pero antes de too esto, a ustedes los perseguirán; y les echarán mano y los azotarán, serán llevados a la cárcel, jugados y condenaos. Y no habrá . . ." (334).

"Víctor (Leyendo)--Uno d'ellos, Caifás, qu'era sumo sacerdote ese año, les dijo: Vosotros no sabís na, ¿no comprendís que conviene que muera un hombre por el pueblo y no que perezca too el pueblo? No dijo esto de sí mis . . ." (339).

La primera cita de la Biblia, contenida en las acotaciones, funciona como elemento narrativo dentro de la obra. Uno de los componentes teatrales será la segunda parte de ella, que abarca las alteraciones que han de producirse en la estructura social. En la obra presenciamos la persecución, encarcelamiento, juicio y condenación del pueblo por los Verdugos. El autor, usando mayúscula y plural exige una percepción simbólica de los enemigos del pueblo. En la obra de teatro de Neruda--*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967)--eran los Galgos los que funcionaban de manera similar. En todo caso, el carácter genérico de estos personajes marca la validez secundaria de ellos. No obstante, el espacio de la lucha queda fuera del espectáculo mientras dure la representación. En el final, efectos sonoros reconstruyen los hechos exteriores y simultáneos: sonido de balas, órdenes y gritos. Es la guerra que amenaza desplazarse hacia el escenario. Todo ocurre en un espacio demasiado próximo a los actores y al público.

Los Verdugos, patentizados en el texto hablado, pero no visibles en la escena, son los antagonistas naturales de los personajes y los artifices de la guerra. Esta percepción de lo real, sugerida a través del nombre genérico de estos personajes maléficos, representa el miedo que Made y Jaque tienen de ellos. Esta emoción puede ser extendida al público.

### Conclusiones

En *El toro por las astas* existe la mostración de los marginados (prostitutas, cafiche), del trabajador (Antonio), de los Verdugos (entre ellos, las prostitutas incluyen a la cabrona Lucía, y los agentes agresivos que desatan la guerra). Los Verdugos patentizan la represión activa, violenta. No se manifiestan como actores. Acceden a la representación por medio del lenguaje. "Adquieren, así, un grado de realidad, un poder de sugestión más elevado que el vigente en las obras puramente literarias."<sup>7</sup> En el final, se oye el ruido de la guerra, provocado por los Verdugos. Por eso, la presencia y la muerte del

Milagrero fue necesaria en la escena. Él fue el agente de un nuevo dato: la intención de quebrar la represión y la alienación. El Milagrero será una especie de "educador," porque su ejemplo hace a los otros pensar. Cada uno en su intimidad examina el ansia de vivir sin alienación. La partida de Antonio adquiere carácter de revelación inmediata. Este personaje le resulta al espectador menos degradado. Por ello, al final, visualizamos, asombrados, una actitud nueva, que cambiará la vida de él: su ida a la guerra.

De este modo, el teatro de Radrigán nos comunica el punto de vista de una especie de juicio.<sup>8</sup> Esa sería, tal vez, la función global del universo puesto en debate: la quiebra de la represión o la desalienación. Ser obligado a luchar, a tener el coraje de asumir activamente lo real, constituye la constatación del universo representado. El espectador posee los datos necesarios para sacar esas conclusiones. La resistencia sería ese afán perturbador que alcanza al público, especialmente, cuando éste es chileno. Es la conciencia del deber de actuar sobre lo real, la imposibilidad de omitirse.

*Universidad de São Paulo*

## Notas

1. Ver María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, que hacen un estudio sobre el aspecto marginal de Radrigán en "Los niveles de la marginalidad en Radrigán," en *Teatro de Juan Radrigán* (Santiago de Chile: Ceneca, Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, Univ. de Minnesota, 1984). Una derivación de la lectura de la marginalidad es la consideración de la "carencia" en los personajes de *El toro por las astas*. Ver Rodrigo Canovas, "Presentación del dramaturgo Juan Radrigán," en *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria* (Santiago de Chile: Flasco, 1986) 121.

2. Véase "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica" en *Teatro de Juan Radrigán* 39-61.

3. Jindrich Honzl, "A mobilidade do signo teatral," en la traducción al portugués de Luiz Arthur Nunes, *O Signo Teatral* (Porto Alegre: Globo, 1977) 48.

4. Según Honzl, "el teatro moderno nace justamente a partir del momento en que el escenario es considerado en relación a la función que desempeña en la acción real" (51).

5. Laymert G. dos Santos, *Alienação e Capitalismo* (São Paulo: Brasiliense, 1982) 17.

6. Según Augusto Boal, la catequesis es una forma de aculturación. Es un fenómeno propio de las dictaduras. Vea *As Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular* (São Paulo: Hucitec, 1979).

7. Vea Roman Ingarden, "As funções da linguagem teatral," en *O Signo Teatral* 6.

8. Boal 82.