

El tema de la marginalidad en dos dramaturgos contemporáneos: Athol Fugard y Juan Radrigán

Enrique Sandoval-Gessler *

De culturas marcadamente distintas, ambos dramaturgos, sin siquiera conocerse, o saber de su existencia, se han internado en esta temática como la vieron y la ven en sus respectivos países a través de obras teatrales que, en su momento, se constituyeron en efectivos aportes libertarios frente a políticas represivas contingentes, impuestas a la población marginalizada de las repúblicas de Sudáfrica y de Chile. La forma como estos dramaturgos manejan el tema apunta a ciertas similitudes, aunque el contexto nacional sobre el cual se basaron, ofrece notables contrastes. Se hace necesario, entonces, explicar el antecedente social, aunque sea someramente, para comprender las motivaciones que tuvieron Fugard y Radrigán, separadamente, para crear las situaciones dramáticas por las que pasan e interactúan las víctimas de la segregación en las sociedades donde viven. Y se constatará que ambos, en el manejo de su arte, coincidirán en recrear las penas impuestas a sus personajes, a quienes se les trata como desechos sin existencia humana ni social, como si hubiesen sido borrados por ley, en Sudáfrica por efectos del **apartheid** y, en Chile, por el olvido consuetudinario de la sociedad toda.

Para una mejor comprensión del tema, hay que reconocer que en Africa del Sur, los blancos europeos se autodenominan **Afrikaners** y al resto, básicamente el pueblo negro, se les llama “africanos”. Su antecedente histórico tiene referentes claros e identificables y se ubican en el llamado nacionalismo **Afrikaner**, el que tiene sus raíces en el establecimiento de una religión civil que, en un principio, permitió a los europeos blancos gobernar y consolidar su autoridad basándose en la doctrina de la “justificación divina” que provenía del principio calvinista de la predestinación y de los preceptos del Antiguo Testamento que hablan del “acuerdo étnico entre Dios y el pueblo elegido, el pueblo de Dios”. Los **Afrikaners**, entre ellos, con una misma fe civil, un lenguaje común y su propia cultura, se agruparon en torno a la llamada “Liga de la Hermandad”, fundada por Henning Klopper en 1919. También se llamó “**Afrikaner Broederbond**,” que en su traducción al español va más allá de una simple fraternidad y se constituye en un pacto sellado, excluyente y absolutamente nacionalista, de gran semejanza con el K.K.K. de los estadounidenses o con los postulados hitlerianos de la supremacía racial del hombre ario. Ciertamente, los africanos nativos no eran parte del pueblo elegido.

* Dr. en Literatura, profesor de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile

El nacionalismo de los **Afrikaners** se refugió en el **apartheid**, una institución oficial, llave maestra que les permitiría gobernar al país sin oposición. Este “nacionalismo purificador,” representado por una minoría de 4 millones y medio de blancos europeos, dominaría a toda la población africana de 24 millones de habitantes, organizando la economía de la nación para la explotación de sus enormes riquezas minerales sobre la base de una mano de obra barata, sumisa y sin beneficios sociales. Aunque había una sola economía, ésta se separaba sistemáticamente en relación a los dividendos que aportaba entre **Afrikaners** y **africanos**. Ya en 1925, el General Hertzog, decía: “Los europeos deben mantener un nivel de vida que corresponda a las exigencias de la civilización blanca. La civilización y los standards de vida siempre van de la mano. Por lo tanto, un blanco no puede existir con el salario de un nativo porque eso significaría que él tiene que renunciar a su propia standard de vida y adoptar el standard de vida de un nativo” (Herzog 1925: 96-97).

El **Apartheid**, debidamente aplicado, se convertirá en un escudo protector para la población blanca. La relación racial se basará en “apartar” a blancos y negros: los patrones y los trabajadores. La única preocupación de los blancos será la de “cuidar las puertas del paraíso”, como comenta la escritora Nadine Gordimer. En otras palabras, el **apartheid** significaba para la mayor parte de la población severas restricciones en relación a identificación racial, matrimonio, pasaporte, asignación de sitios, derechos civiles, discriminación laboral, educación, salud, sindicatos, permisos especiales, parlamento, prisiones, etc. El hombre blanco se preocupó de censurar y castigar toda posible amenaza al estado de derecho. Los blancos explicaban su política del **apartheid** como desarrollo separado, “desarrollo aparte”, sin participación ciudadana. Tal como lo explica el escritor Alan Paton: “las injusticias son intrínsecas en cualquier programa de desarrollo separado, por la simple razón de que este desarrollo separado es algo impuesto por alguien con poder sobre alguien sin poder” (Paton 1968: 272).

La tarea que tuvieron que plantearse los opositores al **Reich** Sudafricano fue ardua, mucho más si se tomaba en consideración una incalculada desventaja: el acostumbramiento del pueblo sometido a la represión y, por ende, a su miseria económica, su ignorancia y su analfabetismo político. Costó decenas de vidas y muchos años de prisión para quienes luchaban por la libertad. Crear una conciencia política bajo esas circunstancias era un desafío de enorme trascendencia. Antes que nada, había que crear una conciencia negra. Steve Biko, un estudiante de Medicina asesinado en un cuartel policial, fue un fervoroso y sagaz líder revolucionario: su mayor motivación era la de conminar a su gente a buscar maneras de participación ciudadana: “el arma más potente en manos de los opresores es la mente de los oprimidos” (Biko 1978: 152). También el Obispo Tutu se

distinguió por un discurso independentista. El gobierno abrió campos de prisioneros en diversos lugares del país; la Isla Robben fue uno de ellos. El abogado Nelson Mandela estuvo 27 años en prisión y, con la ayuda de su esposa Winnie Mandela y sus hijas, sus amigos y compañeros, desde su confinamiento organizaba la lucha por la liberación de su pueblo. Y escritores, dramaturgos, poetas y periodistas, entre los llamados “blancos liberales,” (“traidores” para los **Afrikaners**) se incorporaron al movimiento solidario que se propagaba por todo el país y se desbordaba por el mundo. Denunciaban al régimen segregacionista de Pretoria y, día a día, fue creándose una conciencia que permitía apreciar los efectos del **apartheid** en el país sudafricano.

Athol Fugard emerge, entonces, con sus piezas teatrales escritas, ensayadas y producidas en la clandestinidad. Fue perseguido y sus obras fueron prohibidas; en varias ocasiones tuvo que huir de su país. Sin embargo, y desafiando las leyes que prohíben reuniones entre negros y blancos, Fugard logra trabajar colectivamente con los actores africanos John Kani y Winston Ntshona para darle forma a una serie de proyectos que se muestran furtivamente en algunas ciudades sudafricanas y, con mayor significación, en diversos teatros de Nueva York, Montreal y Londres. Su objetivo era, obviamente, como en el caso de otros escritores y artistas, atraer la atención de tantos como fuera posible hacia el problema de la represión racial en Africa del Sur. Gracias a su amistad personal con Audrey Podbury, otro sudafricano, blanco y liberal, director artístico el Centaur Theatre de Montreal, Canadá, se abren las puertas de los escenarios internacionales más variados para mostrar el trabajo colectivo de Fugard y su equipo. Era importante crear una corriente de solidaridad hacia la mayoría negra de su país y ganar el acceso a todos los foros posibles donde se discutieran las transgresiones a los derechos humanos en cualquier lugar del mundo. La opinión de los gobiernos representados ante las Naciones Unidas era fundamental para dismantelar el **apartheid** en Africa del Sur.

“Nunca se me ha ocurrido ponerme a escribir una obra destinada a cambiar la vida de la gente,” me dice en una entrevista celebrada en Montreal en 1981. “Lo que hago es compartir una experiencia, la de que un artista es un artista y no un político. Además, es una cuestión de convicciones. . . El teatro civiliza, de eso estoy seguro. De lo que no estoy tan seguro es si el teatro puede hacer algo más que eso. No mi tipo de teatro, en el cual yo no toco los problemas políticos tan de frente, como lo hace Brecht en su afán de querer cambiar la vida de la gente y de la sociedad entera, o David Edgar. . . No es que el teatro no debiera hacer más que eso. . . Estoy cierto de que lo hace. Y la razón por la que digo que el teatro civiliza es porque fuerza al público a escuchar. . . Y pienso que una de las más refinadas cualidades -necesarias para vivir civilizadamente- es la

capacidad de escuchar. En otras palabras, la capacidad de percibir. Es la capacidad que tenemos para percibir espiritualmente”. Sin embargo, en todas sus obras está la preocupación por lo que sucede en su país bajo el régimen del **apartheid**. De una u otra manera. En *The Blood Knot* (Tr. libre, “El Nudo de Sangre”) (1985), el autor presenta a dos hermanos, uno, “de piel tan clara que podría pasar por blanco,” y el otro, “irremisiblemente, amargamente negro”. Ambos han sido víctimas del **apartheid**. En efecto, Fugard no escribe directamente sobre el **apartheid**, pero sí lo hace sobre sus víctimas, personajes a quienes hace interactuar como hombres sometidos a un régimen racista y aparentemente inquebrantable. Esa es la realidad política. De todas maneras, si él piensa que su teatro es artístico solamente, no tenemos por qué no reconocer sus cualidades estéticas y concluir, como él piensa, que la opresión no crea el arte. Es cierto que el **apartheid** es una “podredumbre insoportable”, y que no se puede erradicar tan fácilmente (Henry III 1985: 75). Tampoco se puede suprimir el tema que se hace recurrente en todas las obras de Fugard. Es inevitable, ahí está impregnando el ambiente en que se mueven sus marginales personajes. Lo mismo sucede en las demás obras de este dramaturgo: *Sizwe Bansi is Dead* (Tr. libre, “Sizwe Bansi está muerto.”); *The Island* (Tr. libre, “La Isla”); *Statements* (Tr. libre, “Declaraciones”); *A lesson from Aloes* (Tr. libre, “Una enseñanza de Aloes”); *Master Harold and the Boys* (Tr. libre, “El Amo Harold y los muchachos.”); *People are living there* (Tr. libre, “Hay gente viviendo ahí”). En ellas Fugard ha creado sus mejores metáforas, no tan sólo para satisfacer sus propias exigencias estéticas, sino también para evitar la acción de la censura. A través de ellas, Fugard renueva su confianza en que “el arte nace del conflicto y no de la inocencia”. El sabe lo que ocurre en su país; más aún, él lamenta lo que está sucediéndole a sus amigos africanos. Sea o no político, su arte teatral “aspira a borrar algo de la ignominia del olvido en relación al **apartheid**,” o de la apatía e inocencia frente a una trágica realidad. Y enseguida nos aclara su postura: “en mis obras hay carne y sangre, sudor, voces humanas, dolores verdaderos, tiempo real, yo enfatizo los efectos políticos de la obra de arte en sí misma, más bien que buscar la efectividad de una protesta pública” (Ross 1964: 4-9). De todas maneras, el gobierno **Afrikaner** consideraba a Fugard un agente provocador.

La marginalidad de los personajes de Fugard se puede observar desde dos puntos de vista: aunque naturalmente actúan como individuos frente a los conflictos que los agobian, su diferenciación se hace difícil, pese a sus cualidades personales y a la forma como van solucionando sus problemas. También es difícil imaginarse que busquen algo de felicidad porque eso sería un desafío desproporcionado para ellos. A no ser que un africano pueda conseguirse un pasaporte falso para transitar con cierta libertad por la ciudad, pero la incertidumbre no se extinguirá. Desde el punto de vista microcósmico de cada obra, las circunstancias y los problemas tratados en ella serán

dramáticamente distintos y eso, obviamente, distinguirá una obra de otra, pero, macrocósmicamente se revivirá la tragedia completa del **apartheid** en toda la Nación. Sus personajes provienen de la grande e imperativa marea marginal, adquieren la individualidad de sus propias y pequeñas dificultades, que para ellos son gigantescas porque revelan el problema mayor: las privaciones de que son víctimas en todo el país.

¿Qué sucede con el personaje Sizwe Bansi, por ejemplo? Una breve descripción de la historia que se desarrolla en esta pieza de Fugard, nos va a dar una visión total de la vida de los africanos sometidos a los dictados del **apartheid**: Styles es un joven que está cansado de la vida que lleva, trabajando muchas horas en la Ford Motor Company con un salario insuficiente. No dispone de tiempo libre para él. Decide hacer algo diferente y logra, por fin, el permiso para arrendar una pieza abandonada donde instalará su estudio de fotografía. Habla solo la mayor parte del tiempo con otros personajes tan invisibles como él. Aparece, entonces, otro hombre, uno de carne y hueso. Se llama Sizwe Bansi. Desea sacarse una fotografía para enviársela a su esposa, quien, de acuerdo a la ley, vive con los niños en una aldea remota. Fugard introduce en su texto una carta que Sizwe acompañará a su fotografía. En ella le cuenta su problema: su pasaporte ha vencido; se ha quedado ilegalmente en la ciudad, donde piensa trabajar. Visita a su amigo Buntú para pedirle consejo; de acuerdo a éste, lo único que puede hacer Sizwe es cumplir con la ley y volver a su aldea. Su conflicto es inevitable: ¿podrá engañar al Departamento de Asuntos Nativos? Salen a caminar y pasan a tomar un trago; en la calle se encuentran con el cadáver de un africano que ha sido asesinado. Buntú le saca el pasaporte del bolsillo y, cuando vuelven a su pieza, despega la foto y la reemplaza por la de Sizwe. Esto le permitirá, al menos mientras no caiga en dificultades mayores, encontrar un trabajo, arrendar una habitación para solteros, enviar algún dinero a su familia y comprarse un traje de tres piezas, pagándolo en cuotas. Su sueño. Sin embargo, permanentemente sentirá la inminencia del peligro y su angustia subsistirá. Ni siquiera podrá ser un buen espectro del muerto que suplantarán con su pasaporte falso. Pero Buntú lo anima y le dice que si no quiere excavar el suelo en busca del oro para el hombre blanco, con largas horas de trabajo a un salario por debajo del mínimo, tendrá que conformarse con la paz de los muertos. Por eso tiene que aceptar el hecho de portar el pasaporte falso hasta el momento en que lo sorprendan, pero, mientras tanto, podrá trabajar. Entre remilgos y temores, Sizwe está más convencido, pero protesta ante Buntú: “¡Nuestra piel es el problema!”

El siguiente punto de vista en relación a la marginalidad es, quizás, mucho más drástico y dramático. Nos encontramos con una marginalidad programada y absolutamente regimentada para

todo el pueblo africano, una marginalidad que los hace iguales en su anonimato y miseria y les confirma la única identidad por la que se les conoce, la identidad del color de su piel, de la cual no pueden prescindir y a la cual no pueden renunciar. La sociedad blanca los ha hecho prisioneros de su propia identidad racial y ha creado un sistema segregado para afianzarse ellos en el poder y no sufrir sobresaltos. Se podría decir que los europeos se habían marginado de los africanos, que son mayoría en el país, pero no podían echarlos al olvido total porque su mano de obra barata y siempre disponible es una útil herramienta de producción, necesaria para sus negocios y para el bienestar de sus familias. De esa manera, consolidan su poder político-policial y el país continúa progresando mediante la explotación de sus enormes recursos naturales. Es parte del contrato social, impuesto por ellos, de respeto mutuo y no interferencia, garantía para el desarrollo de cada raza por separado. En realidad, bajo el **apartheid** no había desarrollo para los africanos: en sus poblaciones segregadas vivían en pésimas condiciones habitacionales, carecen de escuelas y maestros, de pavimentación o alcantarillado; los productos de primera necesidad son caros y de mala calidad, el transporte público es deficiente y carecen de derechos civiles que hagan pesar su presencia en la política nacional. Son los blancos los que disfrutan de las mejores condiciones de vida. Y, por derrame, son también una minoría asiática la que, no afecta al **apartheid**, aprovecha de llevar adelante sus comercios. Al aplicar con eficiencia las leyes del **apartheid** sobre la población africana, se asegura el progreso de toda la nación. No hay desarrollo para los africanos; por el color de su piel están reducidos a la miseria y la ignorancia. El ojo del Estado los observa, no los olvida y está pendiente de sus transgresiones. Un modo de vida creado por razones divinas y que los margina desde sus propios orígenes.

Ciertamente, una marginalización que, de alguna manera, por el esfuerzo y heroísmo de unos pocos, a los que prontamente se sumó la población africana entera, produjo en 1994 el desmantelamiento del que sustentaron por décadas los visionarios del **apartheid** y Nelson Mandela fue elegido Presidente de la República de Africa del Sur por la voluntad popular.

La marginalidad en la literatura chilena

El tema de la marginalidad en el contexto chileno ha sido tratado desde el primer tercio del siglo pasado por diversos autores, como Acevedo Hernández, Isidora Aguirre, Nicomedes Guzmán o González Vera. Ellos tratan una marginalidad que reside en una economía que los separa de los que poseen y de la “carencia de los beneficios sociales y de los bienes materiales de que dispone la

sociedad moderna (techo, abrigo, salud, alimento) y que constituyen las reivindicaciones básicas de las luchas sociales de los años veinte en adelante y de la usurpación constante de que han sido víctimas” (Hurtado y Piña 1984: 6). Evidentemente hay una situación de inercia, la que marca el abismo que separa ancestralmente a los poseedores de los desposeídos. Cualquier intento de protesta atenta contra la tranquilidad pública y los organismos represivos intervienen y la amagan por la fuerza. La democracia toma sus precauciones, ya sea en el campo o en la ciudad. Jorge Díaz “pone en evidencia, junto a la institucionalidad socio-política y a sus aparatos represivos, la cualidad humana diferencial que existe entre marginados y sectores dominantes, proyectándose a campos psicológicos, metafísicos y teológicos además de los sociales” (Ibid: 8-9). En Egon Wolf los personajes marginales son “figuras poéticas, alegóricas o abstractas que sirven de contrapunto o de activadores de la conciencia y de la práctica burguesa” (Ibid: 6-9). Son “los desposeídos, que están al margen de intereses y compromisos, los que poseen una verdad esclarecedora que bota máscaras y quiebra convenciones e instituciones” (Ibid: 8-9).

La marginalidad en sus diversas expresiones se convierte en tema central en muchos dramaturgos y autores chilenos: *Los que van quedando en el camino* (Isidora Aguirre), *Coirón* (Daniel Belmar), *Vidas mínimas* (González Vera), *Juana Lucero* (Augusto D’Halmar), *La Niña de la Palomera* (Fernando Cuadra) y muchos más. Son ejemplos claros y espontáneos de esta preocupación por aquellos que sufren de una segregación irreversible y sin decreto, y que se ha hecho consuetudinaria dentro del ambiente social y económico de Chile.

Si se piensa, por ejemplo, en el auge que logró la dramaturgia en este país bajo la dictadura de Pinochet, se comprobará que en sus obras representativas, el tema se hace significativamente más recurrente. Los niveles de cesantía obrera subieron a extremos insoportables; por lo tanto, creció la marginalidad económica en el país y todos los chilenos con alguna orientación progresista debieron engrosar las filas de los marginados políticos y económicos de Chile. En piezas teatrales de aquellos tiempos figuran muchos hombres y mujeres, marginados por la dictadura y privados de los medios esenciales para subsistir. En *Pedro, Juan y Diego* (Ictus 1976) son unos obreros quienes deben construir y deshacer, sucesivamente, una muralla. Es un trabajo estúpido y pésimamente remunerado; en *Bienaventurados los pobres* (Ceneca 1977) se destaca la figura del padre Alberto Hurtado en medio de los indigentes y marginales, y se retrata y analiza el rol de la Iglesia tradicional, y el de las compañías estadounidenses que explotan los minerales chilenos; en *Los payasos de la esperanza* (Grupo de investigación teatral 1977) hay unos payasos en busca de un circo donde trabajar; en *Hojas de Parra* (Vadell y Salcedo, 1977) se presenta un funeral continuado

de víctimas de la dictadura; en *¿Cuántos años tiene un día?* (Ictus 1978) son gentes de clase media, profesionales de la televisión, quienes van incorporándose a las filas de los marginados del régimen; en *El último tren* (Teatro Imagen, 1978), se muestra la cesantía de quienes trabajaban en los Ferrocarriles del Estado, suprimidos por la dictadura; en *Lindo país esquina con vista al mar* (Creación colectiva, 1980), se caracteriza a Chile como país que está en venta; en *Tres Marías y una Rosa* (Taller de Investigación Teatral, 1980) las mujeres que han perdido a sus maridos a manos de la dictadura, tienen que enfrentarse a la responsabilidad de la subsistencia de la familia, se agrupan en talleres organizados por la Vicaría de la Solidaridad, con el fin de hacer arpilleras con motivos de su propia marginalidad, para ser enviadas y vendidas en el extranjero.

Entre todos los autores y grupos emergentes durante los tiempos duros, resalta la figura de Juan Radrigán, prolífico dramaturgo, desconocido hasta entonces en el campo teatral. Como si su teatro fuera también marginal, Radrigán está en contra de grandes despliegues escénicos con énfasis en lo visual; él practica lo que podría llamarse un teatro pobre, con escasos elementos en escena. El diálogo entre sus personajes es para él el vehículo enriquecedor de la acción dramática. Sus personajes se revelan desde adentro, desde la raíz misma de sus conflictos como seres humanos. Declara que su teatro no es amable; sus personajes son desechos o residuos sociales, los marginales a quienes nunca se les ha prestado atención, menos bajo la dictadura. Agrega que “su teatro está basado en la verdad, tan miserablemente desnuda como es.” Sus obras se han producido en muchos lugares del mundo y van formando una legítima antología de la marginalidad en Chile. También de los seres marginales. Algunos títulos representativos: *El Invitado*, *Sin razón aparente*, *Isabel desterrada en Isabel*, *Hechos consumados*, *Informe para indiferentes*, *Viva Somoza*, *El toro por las astas*, *El loco y la triste*, *Testigo para las muertes de Sabina*, *Los Borrachos de luna*, etc. “Elegí el teatro porque era el traje que mejor se ajustaba a mi desnudez interior,” me dice en una de sus cartas.

Su visión temática nos lleva al mundo de los que subsisten en las condiciones económicas y sociales más deplorables, los olvidados, como los llama Buñuel. Los invisibles de Ralph Ellison. Pocos escuchan sus voces, Juan Radrigán es uno de ellos. Lo hace con respeto y dignidad. Sus personajes son auténticos en su existencia miserable y sin posibilidades. Radrigán se compromete con un teatro que no hace concesiones, con un teatro esencial y agresivo, como él mismo lo reconoce.

Sus primeras obras, breves y concisas, son efectivas ilustraciones de la poética teatral de Juan Radrigán. En *El Invitado* presenta a Sara y Pedro, una pareja que hasta hace poco vivían felices y se amaban, a quienes ahora, repentinamente, se les cambia la existencia debido a la abrupta presencia de un allegado que se ha instalado en su modesto hogar. Y según parece, este “invitado” ha decidido quedarse ahí para siempre. Sara y Pedro ya no pueden disfrutar de la vida como lo hacían antes de esta invasión, cuando eran dueños y señores de su hogar; sienten que su espacio vital se les reduce cada día más y que esta situación se les hace más y más opresiva. Sus vecinos no los acompañan en sus sentimientos y se sienten solos y sin respaldo. Además, apenas pueden sobrevivir con el escaso dinero que logran ganar en los trabajos más insufribles. Ya no tienen intimidad ni espacio para amarse, se distancian irritados y la vida juntos se les hace imposible. El invitado los ha hecho marginales entre ellos mismos. ¿Cuál es la esperanza que les queda? No olvidarse de lo que fue bueno en sus vidas, dice Pedro, mientras que Sara sugiere que hay que olvidarse de todo y comenzar a vivir. . .

En *Isabel desterrada en Isabel*, quizás una de las piezas más fuertemente representativa de la marginalidad total, Radrigán presenta a una mujer de cualquier edad más allá de los cuarenta años, quien siempre carga un saco en el cual lleva sus pertenencias. Dice que tiene su “hogar” pero que odia estar encerrada todo el día “fíjese, me gusta estar metida en medio de la vida: viendo casas, a la gente, a los perros. los árboles, los pájaros, todas las cosas que le dicen a uno que todavía no se ha muerto, aunque el propio corazón de una haya caído en un pozo profundo donde no hay luz”.

Es una obra sobre la soledad de la gente. Isabel es una persona anónima, olvidada y ensimismada; cada día sale de su casucha y comienza su peregrinaje por la ciudad. Le encanta conversar, pero no tiene con quién. La rechazan, la ignoran. Curiosamente, Isabel se da cuenta de que tiene un interlocutor; a él le hablará durante el transcurso de la obra: es un tacho de basura. Y ahí la vemos y la escuchamos contándole su vida, de cómo creció, de cómo un día en el mercado su padre la dejó solita, esperándolo, y no volvió más y de cómo encontró al hombre que ahora no está y de cómo lo extraña. Aunque nada sucede, ni siquiera cuando interrumpe su monólogo para pedirle un cigarrillo a alguien que va pasando y no se lo dan, Radrigán ha recreado la soledad de Isabel, esta mujer a quien todavía le queda el coraje para sobrevivir y que, sin embargo, se las arregla para mantener intacta su dignidad y la memoria de sus seres queridos. ¡Una niña abandonada, no había dinero para criarla! Vive de sus recuerdos. En cuanto al presente, realmente, no hay otras posibilidades que una existencia solitaria, oscura, desprovista de alegría. El futuro es también desolador por mucho empeño que ella ponga para cambiarlo con sueños e ilusiones que nunca se

cristalizan. “Yo no l’hecho ná a nadie, ser pobre nomá, andar así, pero ese no es ni’un delito, no es pa que me dejen sola, pa que nadie me hable”. He aquí una marginal auténtica, no tiene a nadie en la vida; tampoco tiene nada, solo un saco con su mensaje personal. Por eso y porque tiene una imaginación muy rica, crea situaciones que si no fuera por su honesta ingenuidad, resultarían inverosímiles: “Pucha, si yo fuera la mujer de Dio, le diría: Oye, viejo, tú que le pegai a la cuestión de los milagros, ábreles los ojos a los giles de allá abajo. Tan haciendo puras 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, y no te poís quedar cruzao de brazos. ¿Cómo querís que te agarren buena, 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 milagruto luego, los vamo a quear más solos que la soledá; y pa más recacha nos mataron al hijo: ¡Dispierta, dispierta, viejo, que allá abajo los tamo muriendo. (Se ríe) Mujer de Dio, las cuestiones que se li’ocurren a una cuando no tiene con quien hablar”. Es tanta su soledad que puede permitirse el lujo de tutearse con el mismo Dios. El espectador recibe el discurso de Isabel como si fuera realmente una transcripción textual del hablar popular; no es necesaria aquí la grosería para caracterizar a los marginales de la sociedad; tanto ha conversado Radrigán con los pobres que le resulta natural traerlos al escenario para que hablen como ellos hablan.

En una entrevista en *El Siglo* de febrero del 2000, al preguntársele si acepta la clasificación de su obra como la de un dramaturgo del mundo marginal, de los bajos fondos, Radrigán contesta: “No me restrinjo. Lo que pasa es que uno escribe, y los demás ponen las etiquetas. Al escribir no me dirijo solamente a un sector, sino a un solo espectador, que es el hombre. Ahora, el mundo que más siento y más conozco es el de los marginados. . . Yo creo que por el hecho de vivir siempre al límite, inmerso en la angustia, hace que vivan muy a fondo todas las cosas. Lo tocan mucho y no soslaya nada”

Radrigán no pretende hacer reír, aunque piensa que una obra no tiene por qué no ser entretenida. Pero hacerla chistosa de adrede, no lo acepta. Tampoco pretende cambiar a la sociedad, por muy injusta que sea. Lo que sí desea a través de su teatro es transformar al hombre por dentro. Tampoco acepta que se hagan imitaciones de las maneras y gestos, del habla del pobre. Un actor no tiene por qué acercarse a un pobre para investigar su idiosincracia y trasladarla como una transcripción rebuscada al escenario. Radrigán ha convivido con los personajes del pueblo, con los

obreros textiles, especialmente, con la gente de la calle. Sus personajes nacen de su propia sensibilidad y experiencia y los hace expresarse como son.

En *Hechos consumados*, nuevamente, nos encontramos con una historia de desolación y abandono. Emilio, un cesante, ha salvado a Marta de morir ahogada. Ella está tan sola como él. No es necesario recorrer toda la historia para extraer un par de verdades sobre la marginalidad de estos personajes, además de los dos que vendrán después; uno, con mucho miedo de perder su trabajo como guardián privado de un sitio baldío -y no desprovisto de cierta grotesca arrogancia por esa misma razón-, y el otro, un loco que parece predecir el futuro por el ruido que hacen unas latas colgadas como campanas de su andrajosa vestimenta. Volvemos a Marta y Emilio: ella le dice: “Nadie había hecho nada por mí ... La gente siempre pasa de largo no más ... Y vos me cuidaste y me secaste la ropa ... Gracias”. Y él responde: “De qué po. Cuando te tirís al agua otra vez, venís para acá y yo te seco la ropa. ¿Vivís lejos?” Marta: “No tengo ná casa”. Son dos solitarios que se encuentran y que conversan hasta que se termina el humor y la vida. Ambos necesitan amor, cariño de verdad, no de mentira “¿no vis que una está viviendo de verdad?”, como dice Marta en un momento. Obviamente, la historia que se desarrolla dramáticamente aquí, es mucho más compleja y lleva a una reflexión profunda sobre cómo esta gente ha llegado a la marginalidad y como se han quedado en ella, quizás sin quererlo.

Como se puede apreciar, el concepto de marginalidad en Radrigán difiere, por un lado, en su aproximación, del de otros autores chilenos, como los que se han mencionado más arriba. Por otro lado, también difiere del concepto de marginalidad manejado por Fugard y otros autores sudafricanos, quienes, a través de sus personajes, reflejan los efectos causados por la segregación racial regimentada e impuesta por el terror, como política de Estado, sobre el pueblo africano de la nación. La marginalidad que preocupa a Radrigán, proviene de otras instancias, diferentes de la de Fugard, como la prostitución, la cesantía, la orfandad, la ignorancia, la prisión, la enfermedad, la pobreza y otras. Juan Radrigán las ha identificado y desde ahí ha seguido más allá de los límites reconocibles hasta adentrarse en el alma misma de estos seres ignorados. Es una marginalidad seca y alienante, donde la soledad y el abandono se transforman en un ambiente de lastimosas circunstancias; todos ellos, diríase, son sus atormentados personajes, los que carecen de una caricia, de un pan o de un poco de calor. A ellos nadie los ha marginado por ley y, si alguna denominación se les ha de dar, caerán en el rubro de “indigentes.” No son otra cosa que los hijos de la negligencia establecida y del prejuicio de sus compatriotas. A Radrigán lo conmueven estos personajes porque nadie les dedica tiempo y talento para ponerlos en relieve y presentar su vida como es, como la

sufren, sin matices melodramáticos, tal como la soportan en su soledad y abandono. La desesperanza, en el mejor de los casos, podría difuminarse frente a sus alucinaciones y sueños que, de todas maneras, se quedarán rondando en la amargura cotidiana de los marginados. He ahí la poesía de las obras de Juan Radrigán.

Bajo el régimen del **apartheid** en Africa del Sur, oficialmente se marginalizó mediante la represión policial a toda su población negra. En Chile, en democracia o bajo la dictadura, estos marginales tan sui generis continuarán siendo indocumentados sin derechos ciudadanos. No habrá para ellos Mandelas ni Bikos ni Tutus que les ayuden a ser ciudadanos de su propio país.

Bibliografía

- Biko, Steve (1978), *Black Consciousness in South Africa*, Random House, New York.
- Idem (1978), *I Write what I Like*, Heineman, Nairobi.
- Boal, Augusto (1980), *Teatro del Oprimido I: Teoría y Práctica*, Editorial Nueva Imagen, Mexico D.F.
- Bunting, Brian (1982), *The Rise of the South African Reich*, Penguin Books, Middlesex.
- Freire, Paulo (1973), *Education for Political Consciousness*, Seaburt Press, New York.
- Fugard, Athol (1973), *Boesman and Lena and other plays*, Oxford University Press, London.
- Idem (1984), *Master Harold and the Boys*, Penguin, New York.
- Fugard, Athol, John Kani and Winston Ntshona (1973), *Sizwe Bansi is Dead and The Island*, Viking Press, New York.
- Henry III, Williams (1985), *Time*, September 30, Estados Unidos.
- Herzog, General (1925) "Discurso del 16 de diciembre" (cit. en *The Rise of Afrikanerdom*, University of California Press, Berkeley, 1975)
- Hurtado María de la Luz y Juan Andrés Piña (1984), "Los niveles de la marginalidad en Radrigán," en *Introducción a teatro de Juan Radrigán* (11 obras), Ceneca, Santiago.
- Hurtado, María de la Luz, Hernán Vidal y Carlos Ochsenious (1982), *Teatro Chileno de la crisis institucional 1973 - 1980*, Santiago, Chile: Ceneca - Universidad de Minnesota.
- Mandela, Nelson (1965), *No Easy Way to Freedom*, Heineman, Nairobi.
- Idem (1965), *We Accuse*, An African National Congress of South Africa Publication, London.
- Mandela, Winnie (1985), *Part of my Soul*, Penguin, Middlesex.
- Moodie, T. Dunbar (1975), *The Rise of Afrikanerdom*, University of California Press, Berkeley.
- Paton, Alan (1968), *The Long View*, Pall Mall Press, London.

- Radrigán, Juan (1982), *Hechos Consumados, Una colección de cuatro obras con una introducción de su autor*, Ediciones Minga, Santiago de Chile
- Idem (1984), *Teatro de Juan Radrigán : 11 obras*. (Contiene dos estudios especializados: “Los Niveles de Marginalidad en Juan Radrigán” de María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña y “Juan Radrigán, los límites de la imaginación dialógica,” de Hernán Vidal), Ceneqa - Universidad de Minnesota, Santiago de Chile.
- Ross, Laura (1964), “A Question of Certainties”, *The American Theatre*, 1: 5, September.
- Rubin, Leslie (1960), *This is Apartheid*, (Foreword by Alan Paton), Victor Gollancz, London,
- Seidman, Ann Willcox (1977), *South Africa and U.S. Multinational Corporations*, L. Hill, Wesport, Conn.
- Vanderbroucke, Russell (1985), *Truths the Hands can Touch: The Theatre of Athol Fugard*, Theatre Communications Group, New York