

## Radrigán antes de Radrigán: breves notas introductorias sobre los antecedentes literarios de un clásico del teatro chileno<sup>1</sup>

Radrigan before Radrigan:  
brief introductory notes about the literary background of a Chilean theatre classic

**Adolfo Albornoz Farías<sup>2</sup>**

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE. INSTITUTO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES.

 <https://orcid.org/0000-0001-6998-9847>

**Resumen.** En 1979, Juan Radrigán debutó como dramaturgo con *Testimonio de las muertes de Sabina*. En 1980 formó su propia compañía, el Teatro Popular El Telón. Recibió el Premio de la Crítica a la Mejor Obra en 1981 por *Hechos consumados*. Pronto devino el “dramaturgo revelación” del teatro chileno durante la dictadura y desde entonces ha sido reconocido como el “dramaturgo de los marginados”. Hasta ahora no han sido estudiadas la narrativa y la poesía que produjo antes de consagrarse al teatro. A partir de una primera mirada a estos materiales, este artículo propone claves novedosas para visitar la dramaturgia de Radrigán y, de paso, repensar el campo teatral chileno durante los años siguientes al golpe de Estado.

**Palabras clave.** Teatro chileno, Teatro y política, Dictadura, Gustavo Meza, Juan Radrigán.

**Abstract.** In 1979, Juan Radrigan premiered his first play: *Testimonio de las muertes de Sabina* [*Testimony of Sabina's Many Deaths*]. In 1980, he organized his own theatrical troupe, the Teatro Popular El Telón [The Curtain Popular Theatre]. And in 1981 his work *Hechos consumados* [*When All is Said and Done*] received the Critics Play of The Year Award. Soon Radrigan became the main playwright emerged during the dictatorship and since then has been known as “the playwright of the outcasts”. Until now, the novels, short stories, and poetry that Radrigan wrote before he started producing theatre, have not been studied. From a first glance to these materials, this paper proposes innovative approaches to rethink Radrigan’s theatre and, at once, the Chilean theatrical field during the post-coup years.

<sup>1</sup> Artículo elaborado en el marco del Proyecto de Instalación en Investigación “Radrigán antes de Radrigán: la temprana y desconocida narrativa y poesía de un clásico del teatro chileno”, código INS-INV-2021-01, financiado por la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo y Creación Artística de la Universidad Austral de Chile. Una versión preliminar de este artículo fue presentada como ponencia, el 28 de septiembre de 2023, en el coloquio “Memoria y discurso social: A 50 años del golpe militar (1973-2023)”, organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

<sup>2</sup> Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica y Licenciado en Sociología por la Universidad de Concepción; realizó estudios de Teatro en la Universidad Finis Terrae y el Centro de Investigación Teatro La Memoria. Académico del Instituto de Lingüística y Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Mail: [adolfo.albornoz@uach.cl](mailto:adolfo.albornoz@uach.cl)

**Keywords.** Chilean theatre, Theatre and politics, Dictatorship, Gustavo Meza, Juan Radrigán.

## Introducción

Este artículo presenta un avance de resultados de un proyecto de investigación todavía en desarrollo, dedicado al examen de la temprana y desconocida narrativa y lírica producida por Juan Radrigán antes de convertirse en un clásico del teatro chileno. Más específicamente, este escrito esboza parte del rendimiento por el que apuesto al revisitar a un autor teatral y un conjunto de textos dramáticos sobre los cuales, en principio, se supondría que, si no todo, al menos lo fundamental ya está suficientemente dicho y sabido.

Este objetivo heurístico supone la renovación de las perspectivas desde las cuales se aborda el sujeto/objeto de estudio. En este breve trabajo, entonces, a partir de la premisa “Radrigán antes de Radrigán”, dialogo con una pregunta de investigación a la que atribuyo un significativo potencial innovador: ¿Cuánto y cómo podrían variar las líneas de interpretación canónicas a propósito del principal dramaturgo chileno surgido durante la dictadura, cuya producción desbordó la escena nacional en los años ochenta, al confrontarlas con antecedentes hasta ahora no considerados por la crítica? Me refiero, en concreto, a la sostenida incursión del autor en el cuento, la novela y la poesía desde inicios de los años sesenta, es decir, desde mucho antes de su arribo al teatro.

Puesto que me planteo esta interrogante de manera concurrente con la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado perpetrado en 1973 por militares y civiles contra el gobierno constitucional y democrático encabezado por el presidente Salvador Allende, este escrito también bosqueja cómo una relativa modificación en la forma de entender a Radrigán a partir de sus antecedentes literarios podría, además, contribuir a repensar la configuración y el despliegue del campo teatral chileno durante los primeros años de la dictadura, o sea, cuando el autor llega a los escenarios.

## Caso

Juan Radrigán nació en Antofagasta el 23 de enero de 1937 y murió en Santiago el 16 de octubre de 2016. Como dramaturgo, es considerado un referente fundamental del teatro y la cultura en Chile. Algunas de sus piezas, por ejemplo, *Hechos consumados* (1981), figuran entre los clásicos de nuestra escena. Recibió, entre muchos otros reconocimientos, el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales el año 2011 –es decir, el “Premio Nacional”, el mayor galardón al que podría aspirar un artista chileno en su patria–.

Durante casi cuatro décadas de trabajo teatral profesional, en las que estrenó cerca de medio centenar de piezas en Chile y el extranjero, Radrigán fue especialmente valorado como el dramaturgo de los marginados, calificativo que tendió a recordar y subrayar el componente de crítica social con el que su teatro emergió desafiante frente a la dictadura. Entrado el siglo XXI, el dramaturgo también fue ampliamente respetado como conciencia crítica de nuestro país. Al morir, fue velado sobre el escenario del Teatro del Sindicato de Actores y Actrices de Chile y camino a su funeral fue homenajeado en el Teatro Nacional Chileno. Cientos de personas nos acercamos a decir adiós y el gobierno decretó Duelo Oficial.

Tras la muerte de Radrigán (ocurrida a sus setenta y nueve años como consecuencia de un cáncer de pulmón), en la prensa, las conversaciones gremiales y los diálogos académicos abundaron los comentarios sobre la excepcionalidad del “fenómeno Radrigán”: un exobrero sin educación formal que, de pronto, casi de la nada, escribió y estrenó su primer texto teatral, de inmediato otro y muy pronto uno más para, así, meteóricamente, convertirse en el principal defensor de la dignidad de los desamparados desde los escenarios. Aunque de vez en cuando someramente se recordó su incursión en otros géneros literarios y su tratamiento de otros temas, la insistencia del discurso social hegemónico en el sorprendente debut teatral de Radrigán en 1979, así como en el inédito protagonismo de los marginados en su dramaturgia, terminó eclipsando – incluso reificando– un proceso literario, artístico y cultural de mayor extensión temporal y mayor complejidad simbólica, cuya memoria estas notas quieren comenzar a trabajar<sup>3</sup>.

## Evidencias

Siendo Radrigán una figura imprescindible para entender el devenir de las artes escénicas y la cultura en Chile durante el último medio siglo, al revisar la bibliografía que su quehacer ha estimulado, llama la atención la sistemática omisión de su producción literaria no dramatúrgica, o sea, de la narrativa y la lírica que publicó antes de consagrarse al teatro, entre los textos y discursos periodísticos y académicos que tematizan su obra.

El viernes 23 de marzo de 1979, en el Teatro del Ángel, ubicado en el centro de Santiago, capital de Chile, debutó el dramaturgo Juan Radrigán con *Testimonio de las muertes de Sabina*. La puesta en escena fue producida por la compañía Los Comediantes, dirigida por Gustavo Meza y protagonizada por la ya entonces célebre Ana González y Arnaldo Berríos. A sus cuarenta y dos años, Radrigán era nuevo en el teatro –“Anoche debutó un nuevo dramaturgo”, fue el título de una nota en el diario *La Segunda*–. Sin embargo, no era un recién llegado a la literatura.

Casi dos décadas antes de su irrupción dramatúrgica, Radrigán se había aventurado en el cuento con la colección *Los vencidos no creen en Dios* (1962), luego incursionó en la novela con *El vino de la cobardía* (1968) y, más tarde, probó suerte en la poesía con el volumen *El día de los muros* (1975).

Sorprende, entonces, que ninguno de estos títulos ni otros con los que Radrigán insistió en arriesgarse como escritor haya sido mencionado en la nota de prensa antes citada –donde sí se comenta, en cambio, que en esa época trabajaba vendiendo libros usados– y que tampoco fueran aludidos en las críticas periodísticas que pocos días después del estreno firmaron Angélica Lavados en *El Cronista*, Wilfredo Mayorga en *Las Últimas Noticias* y María Eugenia Di Doménico en *La Segunda*, periódicos de circulación nacional en los que el autor figuró como un simple debutante.

Y resulta todavía más asombroso constatar la misma inadvertencia por parte de la crítica académica que pronto y seriamente comenzó a ocuparse del novel hombre de teatro. Apenas cinco años tras el debut escénico de Radrigán apareció la antología *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*

<sup>3</sup> Un ejemplo del relativo e inintencionado reduccionismo operado sobre Radrigán lo ofrece la declaración de Duelo Oficial por su fallecimiento. Aquí, entre otros considerandos, se deja constancia de que “asumió de manera central y recurrente la marginalidad social proponiendo a los desposeídos como personajes centrales en sus creaciones” (Ministerio del Interior y Seguridad Pública 1).

---

(1984), donde su abundante dramaturgia inicial aparece acompañada por dos extensos estudios introductorios: “Los niveles de marginalidad en Radrigán”, de María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, en ese tiempo investigadores del emblemático Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), y “Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica”, de Hernán Vidal, ilustre profesor de la University of Minnesota. Un poco antes, en 1983, la prestigiosa revista *Latin American Theatre Review* había publicado “El dramaturgo de ‘los olvidados’: Entrevista con Juan Radrigán”, de Pedro Bravo-Elizondo, profesor de Wichita State University. Y pocos meses después, en 1985, esta emergente dramaturgia fue objeto de una tesis doctoral: *Literatura chilena de la década 1973-1983. Cuatro respuestas a la experiencia autoritaria: Enrique Lihn, Raúl Zurita, el grupo Ictus y Juan Radrigán*, presentada por Rodrigo Cánovas en la University of Texas, en Austin. Sin embargo, ninguno de estos estudios fundacionales sobre el teatro de Radrigán, como tampoco las monografías que en breve les siguieron sobre una u otra obra suya, presta atención a la relación del autor con otros géneros literarios –ni amplía significativamente las líneas de interpretación sobre su teatro, aunque sí profundizan en la marginalidad, problematizándola de manera ejemplar–.

De esta manera, gradualmente, comenzó a cimentarse la doxa sobre el “fenómeno Radrigán” que, por entonces, en un trabajo homónimo, Ana María Foxley resumió de la siguiente manera:

Su vida y su obra pertenecen a la cultura de la pobreza. Un modo de existir preñado, eso sí, de otras riquezas. Como la dignidad humana, leitmotiv de sus quince obras escritas en un tiempo record de seis años y medio. Todas estrenadas o por estrenar en Chile y el extranjero. Vivió desde chico en la marginalidad. Su padre era mecánico de tractores y acarreaba a su madre y a sus cuatro hermanos en un camión, por todo Chile. Comían, dormían, vivían en ese camión, en medio de carreteras y despoblados. Juan era el menor y, cuando su padre los dejó, tuvo que trabajar en lo que tocara, desde los doce años. Nunca fue a la escuela. Apenas si sabía leer: su madre, de profesión maestra, le había enseñado lo básico. Radicados en Santiago, empezó a acarrear bultos en La Vega. Luego fue desabollador, carpintero, pintor, albañil, obrero textil y hasta dirigió varios sindicatos. Cuando quedó cesante, instaló un puesto de libros viejos en la Plaza Almagro. En eso estaba cuando cambió su destino. Todo “gracias a los carabineros”. Un día de 1976, los uniformados les sacaron parte a él y a sus colegas del sector, por

no tener patente: la Municipalidad se había atrasado en entregárselas. De ahí le surgió la idea de *Testimonio de las muertes de Sabina*: su primera obra de teatro. En pocos años, el “fenómeno Radrigán” llegó a tal punto que no sólo los periodistas lo destacaron, sino que el Círculo de Críticos lo premió en 1982, por lo valioso de su producción. También apareció un libro con dos estudios y once de sus obras (35).

Fue recién en 1992, en la “Biobibliografía de Juan Radrigán”, elaborada por Justo Alarcón y Guillermo Fuenzalida para la revista *Mapocho*, editada por la Biblioteca Nacional de Chile, cuando por primera vez se reparó apropiadamente, aunque solo en la forma de un inventario, remitiendo a títulos, fechas y premios, entre otros datos, en la narrativa y la poesía que el destacado dramaturgo había comenzado a producir treinta años antes.

En el estudio introductorio para la antología *Crónicas del amor furioso*, editada en 2004 con ocasión de los veinticinco años de teatro de Radrigán, trabajo con el que Adolfo Albornoz inició la renovación del estado de la cuestión sobre la dramática radriganeana, el ya consabido problema fue apenas mencionado en un par de líneas, mas no abordado (Albornoz, Juan Radrigán, veinticinco afanosos años...) –lo mismo en un escrito subsecuente (Albornoz, Juan Radrigán, veinticinco años de teatro...)-. El asunto tampoco fue trabajado en *Radrigán*, el volumen colectivo editado por Carola Oyarzún que vino a completar la innovación teórica y metodológica a propósito del teatro radriganeano y devino decisivo para una nueva oleada de aproximaciones críticas. La “Cronología” y la “Bibliografía” ahí incluidas por Cristián Opazo recogen, precisan y amplían el inventario propuesto quince años antes por Alarcón y Fuenzalida, e incluyen las referencias a la producción no dramática del autor, pero sin mayor comentario sobre esta<sup>4</sup>.

En consecuencia, tras cuatro décadas y algo más de quehacer académico a propósito del teatro de Juan Radrigán, entre los numerosos artículos, capítulos y libros publicados dentro y fuera de Chile sobre su obra, unos pocos mencionan su escritura narrativa y lírica, pero ninguno aborda

<sup>4</sup> En su reseña del trabajo coral editado por Oyarzún, Grínor Rojo enunció claramente la cuestión que anima el presente trabajo, pero sin problematizarla: “De pronto, un escritor cuarentón, que había nacido en 1937 y que tenía ya a su haber un volumen de cuentos, un par de novelas y un libro de poesía, ninguno de los cuales había llamado la atención de los críticos excesivamente, veía que un trabajo suyo subía al escenario y generaba ahí una cierta expectación. Lo que vino después lo sabemos todos: una seguidilla afiebrada de piezas, seis en tres años, que se cuentan, y se seguirán contando, estoy seguro, entre los textos canónicos del teatro chileno. Entre ellas, por ejemplo, obras tan relevantes como, *El loco y la triste* (1980), *Las brutas* (1980), *Hechos consumados* (1981) y *El toro por las astas* (1982)” (Rojo, Sobre Radrigán... 172). Veinticinco años antes, sin embargo, al enfrentarse el eminente crítico por primera vez a la producción del dramaturgo, el silencio sobre sus antecedentes literarios había sido el habitual: “El gran descubrimiento del teatro chileno desde 1979 a 1982 es Juan Radrigán. Siete obras al hilo, desde *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, en 1979, hasta *El toro por las astas*, su segundo estreno de 1982, confirman que el hombre ha escrito en estos tres años más que muchos de sus colegas en toda la vida” (Rojo, Teatro chileno... 134).

el estudio de este corpus literario sobre el que ahora se busca llevar la atención apelando a la fórmula “Radrigán antes de Radrigán”.

### Nota 1. De la literatura al teatro, conexiones preliminares

En septiembre de 1962, Juan Radrigán presentó su primer libro: *Los vencidos no creen en Dios*, cuentario publicado por la editorial Entrecerros. Componen la colección cinco relatos: “La madre de Juan”, “El asesino”, “Crepúsculo”, “Difusa esperanza” y “Los vencidos no creen en Dios”. Introducen el volumen de 110 páginas una carta (preámbulo), enviada por Aldo de la Reyna al autor en agosto del mismo año, y un prólogo de Hiram Cantillana. La portada e ilustraciones son obra de Pedro Bolados.

“La madre de Juan”, relato que abre el primer libro de Radrigán, cuenta la historia de Rosario, una mujer mayor, quien, en medio de la pobreza en que vive junto a su familia, lleva al límite de la deshumanización sus esfuerzos para conseguir regalar un libro a su hijo para su cumpleaños. El joven, un hombre de esfuerzo, obrero, trabajador desde los doce años, es, a la vez, un gran aficionado a la literatura.

Junto con la especie de autorretrato que el novel cuentista ensaya mediante la figura del hijo –“Juan había vivido tan poco y tan mal que algo había que darle [...] trabajar, dar su plata, dormir, leer y fumar era todo lo que hacía en este vasto mundo” (Radrigán, *Los vencidos...* 22-23)–, el autor se vale de este personaje para inaugurar una línea de ficcionalización metaliteraria que, en general, terminaría adquiriendo sostenida y creciente presencia en su dramaturgia, hasta hegemonizar varias de sus últimas producciones escénicas, como ocurre, por ejemplo, en *Bailando para ojos muertos* (2013) y *La tempestad* (2015).

A la vez, y más específicamente, el personaje del joven obrero letrado que motiva la agonía de “La madre de Juan” terminaría siendo revisitado por Radrigán, siempre con visos autoficcionales, mediante personajes escritores recurrentes en su teatro, muchas veces leídos como alter egos escénicos del autor (en piezas que, por otra parte, Radrigán tuvo especial interés en ver prontamente publicadas). Es el caso de Vicente, el atormentado escritor, único sobreviviente de un arrasamiento colectivo, quien, como narrador, protagoniza *Pueblo del mal amor* (1986), quizás la pieza epítome del período clásico radriganeano consagrado al problema de la marginalidad durante la dictadura. Es también el caso del Hombre, el perplejo escritor, superado por la amargura, retratado en *El exilio de la mujer desnuda* (2001), un texto clave entre los dramas dedicados por el autor a la cuestión de la memoria durante la postdictadura. A la misma serie pertenece César, el laureado escritor que coprotagoniza *Bailando para ojos muertos* (2013), donde el literato –en una suerte de testamento literario-dramático de Radrigán– aparece estupefacto ante el desafío de dar cuenta de la exterioridad (marginalidad ajena a su espacio de experiencias) encarnada por su hijo dentro de su propia familia y en la sociedad.

Estos personajes y muchos otros, batiéndose cuerpo a cuerpo con las posibilidades y los límites de la palabra, el lenguaje y el discurso, encarnan variaciones de una inquietud que animó el trabajo del escritor Juan Radrigán desde mucho antes de convertirse en Radrigán, un clásico del teatro chileno, tal como testimonian su primer cuento publicado y también su primera novela: *El vino de la cobardía* (1968) es narrada y protagonizada por un escritor que, a través de la misma novela, el texto que está escribiendo, intenta dar cuenta de la destrucción de su relación de pareja y de su núcleo familiar de origen.

Entrado el siglo XXI, en una conferencia en Francia, el ya célebre dramaturgo resumiría el problema así:

Nunca sabremos de dónde nos viene de pronto esa necesidad imperiosa de ponernos a juntar palabras que cuenten historias que testimonien, protesten o reflexionen sobre el tiempo en que nos tocó existir; este es quizás el único misterio bueno de la vida (Radrigán, *Memorias...* 17).

## **Nota 2. Comentario final: de la literatura al teatro, reingresar al campo cultural**

En el interior de los textos dramáticos, narrativos, líricos y referenciales producidos por Radrigán y sus eventuales conexiones radica una vía posible para empezar a explorar el corpus radriganeano como totalidad. Otra posibilidad ofrece el exterior de su escritura, o sea, el campo cultural que determinó el conjunto de su producción, en el que Radrigán transitó desde la marginalidad narrativa y poética, como figura menor de las letras nacionales en los años sesenta y setenta, hasta la centralidad dramaturgica, como referente fundamental de la escena chilena desde los ochenta.

El 11 de septiembre de 1973, con el golpe de Estado y el inicio de la dictadura civil-militar que usurpó el poder, comenzó el fin del teatro chileno moderno, hegemonizado hasta ese momento por las compañías universitarias: las agrupaciones fueron intervenidas y algunas clausuradas, las salas vieron restringido su funcionamiento, los repertorios padecieron la censura y autocensura, los presupuestos fueron recortados o eliminados, muchos artistas quedaron desempleados y no pocos fueron perseguidos, apresados, torturados, incluso asesinados, y un gran contingente de creadores escénicos terminó en el exilio.

Lidiando con el adverso horizonte cultural posgolpe, nóveles colectivos teatrales independientes, nacidos después de 1973, liderados por artistas de trayectoria que trabajaron junto a nuevos talentos, lograron primero reanimar, luego rearticular y finalmente renovar el panorama escénico, dando así un resiliente inicio al teatro chileno contemporáneo.

En este panorama destaca el trabajo del director Gustavo Meza, quien entonces ya contaba con dos décadas de trayectoria profesional. Luego de ser expulsado de la Universidad de Chile, donde trabajó como profesor hasta el golpe, en 1974 fundó el Teatro Imagen. Fue la primera compañía nacida para resistir al autoritarismo desde el escenario, aventura en la que fue secundado por el ya experimentado actor Tennyson Ferrada y la todavía joven actriz Jael Unger.

Con este núcleo de trabajo, entre 1976 y 1978, Meza llevó adelante una labor excepcional en la historia del teatro chileno. Como director, estrenó las óperas primas dramaturgicas de Luis Rivano, *Te llamabas Rosicler* (1976); Andrés Pizarro, *Las tres mil palomas y un loro* (1977); Marco Antonio de la Parra, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978); y su propio primer trabajo como autor, *El último tren* (1978). En la misma línea, un año después, dirigió la primera pieza de Radrigán, *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), pero en este caso con la igualmente nueva

compañía Los Comediantes, organizada en 1976 por Ana González, quien en 1969 había sido la primera actriz en la historia de Chile galardonada con el Premio Nacional de Artes.

De esta manera, como muestra Adolfo Alborno en “Memoria y reconstrucción de escena: Gustavo Meza y la dramaturgia chilena posgolpe”, el reputado director, galardonado con el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales el año 2007, durante la segunda mitad de los años setenta comenzó a disputar la centralidad del campo teatral chileno como principal impulsor de una nueva generación de autores dramáticos y pronto también como formador de una novísima camada de actores y actrices.

Cada uno de los dramaturgos que debutó junto a Meza terminó produciendo una obra propia de rasgos distintivos y trascendiendo con una huella singular; destacaron Radrigán y De la Parra como los principales referentes de la dramaturgia chilena del último medio siglo. Sin perjuicio de lo anterior, corresponde observar lo emparentados que estuvieron sus primeros pasos teatrales mediante la impronta de Meza.

Ante los embates dictatoriales, los nuevos colectivos teatrales chilenos idearon novedosas relaciones y mecanismos para procurar su subsistencia económica y la seguridad de sus integrantes. Por ejemplo, mientras algunos se acercaron a iglesias o se vincularon con organizaciones no gubernamentales (ONG) y redes de solidaridad internacional, otros apostaron por el capital social y simbólico de ciertas figuras. El Teatro Imagen, por su parte, emergió contando con la solidaridad del Instituto Chileno Francés de Cultura y, en especial, de Roland Husson, consejero cultural de la Embajada de Francia en Chile, quien de manera decidida apoyó el arte y la cultura en el país durante los primeros años de la dictadura y procuró refugio para numerosos intelectuales y artistas que estaban en riesgo y se exiliaron en Francia (Husson).

Consecuentemente, la compañía Teatro Imagen debutó en 1974 con *El día que soltaron a Joss*, del dramaturgo belga Hugo Claus, y dobló su apuesta en 1975 con *Mi adorada idiota*, del dramaturgo francés François Boyer. Sobre este decisivo momento, Gustavo Meza reflexiona:

Roland Husson elaboró un plan: difundir nosotros la cultura francesa [y francófona] y proteger ellos en alguna medida la cultura nacional. A nosotros nos interesaba seguir en la línea de los franceses. Sentíamos que con la obra de Joss habíamos podido remover el inconsciente al poner en escena una reflexión sobre la culpa. Con la de Boyer hablábamos de una isla que se estaba hundiendo y lo que implicaba que cada uno buscara individualmente su tabla de salvación. [...] En ese momento sólo nos interesaban problemáticas generales que quizás sutilmente pudieran ser asociadas con la contingencia. Estábamos convencidos de que nuestro compromiso con el país y la cultura se expresaba, en primer lugar, al decidir quedarnos en Chile y formar una

compañía, a pesar de los riesgos que corríamos y los ofrecimientos que recibimos para exiliarnos y, en segundo lugar, al decidir montar de la mejor forma las obras que pudiéramos hacer con nuestros escasos recursos y nuestro reducido elenco. Pensábamos que no era el momento para grandes planteamientos políticos ni estéticos y tampoco para mirar atrás o analizar la tragedia nacional, así que decidimos seguir con la dramaturgia francesa y dejar la chilena para más adelante. Si nos propusimos que nuestras obras estuvieran muy bien hechas, que las actuaciones fueran impecables. Queríamos que la gente sintiera que estaba frente a muy buenos actores, que viera que en Chile había muy buenos actores y pensara que era un crimen que no estuvieran haciendo su trabajo o, peor aún, yéndose del país (Albornoz, Memoria... 10-11).

El objetivo de hacer un teatro de excelencia fue logrado de inmediato. Ferrada recibió el Premio de la Crítica al Mejor Actor por el estreno de 1974, Unger el Premio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos a la Mejor Actriz por la producción de 1975 y ambos continuaron recibiendo los mismos reconocimientos y otros, especialmente Ferrada, por varios de los trabajos siguientes.

Pero el deseo de postergar la incursión en la dramaturgia nacional no pudo ser satisfecho. Cuando Teatro Imagen preparaba su tercer proyecto, los autores dramáticos franceses, como medida de presión contra la dictadura en Chile, prohibieron la presentación de sus obras en nuestro país. El trabajo que ya estaba en proceso de ensayos debió ser desechado y, por el convenio con el Instituto Chileno Francés de Cultura, la única otra posibilidad era el drama chileno.

Así, en 1976, *Te llamabas Rosicler* de Rivano se convirtió en el tercer estreno de la compañía y en el primer impulso para una nueva y trascendente generación de dramaturgia chilena. Sobre esta coyuntura, Meza explica:

Cuando los autores franceses negaron los permisos para hacer sus obras, se nos vino la realidad encima. Dijimos, bueno, se hace una obra chilena. Y si la obra que necesitamos no está, la inventamos. Era lo mismo que Pedro de la Barra había repetido y practicado durante años, desde los inicios del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Él

planteaba que sin dramaturgos nacionales no podía haber un verdadero teatro nacional y que, si los autores no aparecían, las compañías tenían que inventarlos. [...] Entonces, como Teatro Imagen llevábamos un par de años conversando sobre ideas y temas para cuando estuviéramos listos para montar teatro chileno y de pronto nos encontramos con esta urgencia: teníamos que salvar la compañía y no podíamos sentarnos a esperar que un dramaturgo escribiera una obra, sino que teníamos que trabajarla nosotros. Conversamos nuestras ideas con varios novelistas, cuentistas, poetas y Luis Rivano quedó primero en la lista. Él nos hizo una propuesta de vuelta y comenzamos a trabajarla colectivamente (Albornoz, Memoria... 12).

Con su enorme éxito de público y crítica, *Te llamabas Rosicler* abrió el camino para un diálogo dramático más directo con el acontecer nacional, de manera que en 1977 el Teatro Imagen escenificó un segundo texto chileno: *Las tres mil palomas y un loro* de Andrés Pizarro. Se trató, en ambos casos, como programáticamente se habían propuesto Meza y sus colegas, de autores nuevos en el teatro, pero no recién llegados a la literatura. Una década antes, Luis Rivano había publicado su primera novela, *Esto no es el paraíso* (1965), a la que siguieron *El signo de Espartaco* (1966), *El apuntamiento* (1967) y otros títulos (trayectoria que ha sido reconstruida por Juan Andrés Piña en *Luis Rivano: La memoria de los olvidados*). Andrés Pizarro, por su parte, había editado casi veinte años antes el poemario *Algunas cosas* (1958) y poco después la novela *Una historia vulgar* (1961) y había recibido por cada una de estas obras el premio Alerce entregado por la Sociedad de Escritores de Chile.

Similar fue el perfil, en materia de “antecedentes literarios” de los otros nóveles autores teatrales que Meza hizo debutar a continuación. Varios años antes del estreno de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), Marco Antonio de la Parra, con el relato “Los autos, los semáforos, los avisos luminosos”, había ganado la versión del concurso de cuentos Paula del año 1971, convocado por la revista homónima, galardón que volvió a obtener en 1978 por el cuento “Para una pronta solución a la crisis del fútbol nacional”. Juan Radrigán, por su parte, como ya ha sido indicado, estrenó *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979) tras casi dos décadas de una sostenida, aunque poco conocida, labor en el cuento, la novela y la poesía, quehacer que también le había granjeado pequeños reconocimientos: en 1964 su relato “El nacimiento del miedo” obtuvo una mención honrosa en el concurso nacional de cuentos organizado por el periódico penquista *El Sur* y en 1970 su relato “El asesino” (una versión más elaborada del texto homónimo incluido en *Los vencidos no creen en Dios*, su primer cuentario) ganó el concurso de cuentos convocado por la Central Única de Trabajadores y la Universidad Técnica del Estado. A propósito de su experiencia escénica originaria, Radrigán explicaría:

Después [del golpe de Estado] me pasaron muchas cosas; en una de esas terminé vendiendo libros en un puesto de la Plaza Almagro, donde escribí mi primera obra. Se la mostré a Tennyson Ferrada y él a Gustavo Meza, quien la montó de inmediato. La obra era *Testimonio de las muertes de Sabina*. Entonces, si no hubiese existido la gestión de Tennyson y de Gustavo, [quizás] yo no habría escrito más (Guerrero 142).

Como se puede observar, entonces, los años de relativa marginalidad en el campo literario como narrador y poeta fueron preparando y terminaron posibilitando, de maneras quizás parcialmente inescrutables, el desplazamiento de Radrigán hacia la centralidad en el campo teatral.

## Referencias

- Alarcón, Justo y Fuenzalida, Guillermo. “Biobibliografía de Juan Radrigán”. *Mapocho*, 32 (1992): 95-123. Impreso.
- Albornoz, Adolfo. “Juan Radrigán: veinticinco afanosos años entre textos y escenas”. Juan Radrigán, *Crónicas del amor furioso*. Santiago: Frontera Sur, 2004. 7-15. Impreso.
- . “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*, 31 (2005): 99-113. Impreso.
- . “Memoria y reconstrucción de escena: Gustavo Meza y la dramaturgia chilena posgolpe”. *Actos*, 6 (2021): 3-18. Web. 17 oct 2023.
- “Anoche debutó un nuevo dramaturgo”. *La Segunda*, 24 de marzo de 1979, p. 23. Impreso.
- Bravo-Elizondo, Pedro. “El dramaturgo de ‘los olvidados’: entrevista con Juan Radrigán”. *Latin American Theatre Review*, 17.1 (1983): 61-63. Impreso.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986. Impreso.
- . “Literatura chilena de la década 1973-1983. Cuatro respuestas a la experiencia autoritaria: Enrique Lihn, Raúl Zurita, el grupo Ictus y Juan Radrigán”. Tesis de doctorado. University of Texas, Austin.
- Di Doménico, María Eugenia. “Crítica de teatro: Testimonio sobre las muertes de Sabina”. *La Segunda*, 30 de marzo de 1979, p. 33. Impreso.
- Foxley, Ana María. “El fenómeno Radrigán”. *Hoy*, 459 (1986): 35-36. Impreso.
- Guerrero, Eduardo. “Juan Radrigán”. *Acto único: Dramaturgos en escena*. Santiago: RIL, Universidad Finis Terrae, 2001. 137-155. Impreso.

- 
- Hurtado, María de la Luz y Piña, Juan Andrés. “Los niveles de marginalidad en Radrigán”. *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Juan Radrigán. Santiago: CENECA, University of Minnesota, 1984. 5-37. Impreso.
- Husson, Roland. *Nos duele Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 2010 [2003]. Impreso.
- Lavados, Angélica. “Crítica de teatro: Testimonios sobre las muertes de Sabina”. *El Cronista*, 27 de marzo de 1979, p. 30. Impreso.
- Mayorga, Wilfredo. “Mi platea: Testimonio sobre las muertes de Sabina”. *Las Últimas Noticias*, 30 de marzo de 1979, p. 43. Impreso.
- Ministerio del Interior y Seguridad Pública. Decreto Exento N° 2962: Declara Duelo Oficial, por un día, con ocasión del fallecimiento de don Juan Radrigán Rojas. Subsecretaría del Interior, División Jurídica, 17 de octubre de 2016. Impreso.
- Opazo, Cristián. “Bibliografía”. *Radrigán*, Ed. Carola Oyarzún. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008: 201-205. Impreso.
- . “Cronología”. *Radrigán*. Ed. Carola Oyarzún. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. 197-200. Impreso.
- Oyarzún, Carola, Ed. *Radrigán*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Luis Rivano: La memoria de los olvidados*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2023. Impreso.
- Radrigán, Juan. “Bailando para ojos muertos”. *En el nombre del padre y de la hija*. Juan Radrigán y Flavia Radrigán. Santiago: Cuarto Propio, 2009. 65-123. Impreso.
- . *El día de los muros*. Santiago: Bío Bío, 1975. Impreso.
- . *El exilio de la mujer desnuda*. Santiago: Caligrafía Azul, La Calabaza del Diablo, 2001. Impreso.
- . *El vino de la cobardía*. Santiago: Guerrero y Recabarren, 1968. Impreso.
- . *Hechos consumados*. Santiago: Minga, 1982 [1981]. Impreso.
- . *Los vencidos no creen en Dios*. Santiago: Entrecerros, 1962. Impreso.
- . “Memorias del olvido”. *Crónicas del amor furioso*. Juan Radrigán. Santiago: Frontera Sur, 2004: 16-19. Impreso.
- . *Pueblo del mal amor / Los borrachos de luna*. Santiago: Ñuke Mapu, 1987 [1986]. Impreso.
- . *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Santiago: CENECA, University of Minnesota, 1984. Impreso.
- Rojo, Grínor. “Sobre Radrigán (reseña)”. *Apuntes de Teatro*, 130 (2008): 172-173. Impreso.
- . “Teatro chileno bajo el fascismo”. *Araucaria de Chile*, 22 (1983): 123-136. Impreso.
- Vidal, Hernán. “Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica”. *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Juan Radrigán. Santiago: CENECA, University of Minnesota, 1984: 39-61. Impreso.
- 

Recibido: 23 de noviembre de 2023  
 Aceptado: 11 de diciembre de 2023