

El lenguaje en la dramaturgia de Juan Radrigán

PAULA LETELIER

Universidad de Estudios Extranjeros de Kansai

Resumen: Juan Radrigán es uno de los más importantes dramaturgos del teatro chileno actual. Nació en Antofagasta el 23 de enero de 1937. De formación autodidacta, aparece en la historia literaria chilena en 1979 con la publicación de *Testimonios de las muertes de Sabina*, texto dramático que impactó, tanto a la crítica como a los lectores, por su profundo mensaje y la presentación de personajes marginales llenos de dolor y soledad que ponían de manifiesto un mundo invisible para la sociedad chilena. En este artículo se analiza el lenguaje utilizado por el dramaturgo, que tiene algunas características particulares, como su fuerte carga de oralidad y la creación de un espacio propio como símbolo de libertad.

Palabras clave: drama chileno; Radrigán; lenguaje dramático; teatro popular.

1. Introducción

Juan Radrigán es uno de los más prolíficos e importantes creadores del teatro chileno actual. Dentro de su trabajo literario podemos encontrar poesía, ensayo y narrativa, pero desde su primer estreno teatral en 1979 con *Testimonios de las muertes de Sabina*, impactó tanto a los lectores como a la crítica por sus creaciones dramáticas llenas de humanidad.

Los dramas de Juan Radrigán nos muestran personajes marginales, solitarios, con vidas desgarradas, marcados por un destino trágico del cual es difícil de escapar. Por esta razón la crítica especializada lo ha comparado con la dramaturgia de Samuel Beckett y Arthur Miller. Dentro de la historia del teatro chileno se une a escritores como Antonio Acevedo Hernández e Isidora Aguirre, al igual que ellos los protagonistas de sus dramas son personajes marginales como prostitutas, papeleros, vagabundos quienes presentan un mundo interior de gran riqueza espiritual.

La dramaturgia de Radrigán ha sido considerada como parte de un teatro popular, la primera razón, es la ya nombrada característica de poner en el centro de la acción a personajes marginados social, cultural y económicamente. La segunda razón es que sus obras casi no tienen escenografía para poder ser representadas en cualquier lugar, por ejemplo, sindicatos, grupos de aficionados en poblaciones, de esta forma su mensaje puede llegar a personas que no forman parte del circuito teatral.

En este artículo se busca mostrar como esta temática de la marginalidad y su pertenencia a un teatro popular son desarrollados a través de un lenguaje muchas veces lejano al mundo dramático, con historias intercaladas, largos monólogos y metáforas. Un mundo trágico que se nos devela con una belleza de las palabras pocas veces vista en la historia del teatro chileno.

2. Un dramaturgo esencial

Juan Radrigán nace en Antofagasta el 23 de enero de 1937, en una familia de extracción popular. Su padre era mecánico y su madre profesora. Nunca asistió a la escuela, pues tuvo que trabajar desde temprana edad. Su alfabetización y enseñanza básica, tanto de él como de sus hermanos, estuvo a cargo de su madre. Luego vino un período autodidacta donde leía fervorosamente cada libro al que tenía acceso.

Durante su juventud trabajó como obrero textil, donde destaca su participación en varios sindicatos. A los 25 años publica su primer texto de relatos llamado *Los vencidos no creen en Dios*, a la que le sigue en 1968 la novela *El vino de la cobardía*.

Después de 1973 desempeñó una serie de trabajos como vendedor, envasador y librero. Su inestabilidad laboral y la dura situación política del país no le impiden seguir escribiendo, en 1975 aparece su texto con poemas *El día de los muros*, en 1979 su primera obra teatral *Testimonios de las muertes de Sabina*, obra que tuvo un amplio reconocimiento en el círculo alternativo, siendo representada en todo el país por grupos de actores profesionales y aficionados. A partir de ese momento se concentra en la creación dramática, en 1984 CENECA (Centro de Expresión Cultural y Artística) reúne sus primeras 11 obras, entre ellas: *El loco y la triste*, *Las brutas*, *Cuestión de ubicación*, *Hechos consumados*, *El toro por las astas*.

En 1981 pese a la dictadura obtiene del Premio de Círculo de Críticos como la mejor obra del año por *Hechos consumados* y al año siguiente por *El toro por las astas*, obra que gana además el Premio Municipal de Literatura de Santiago. Ese mismo año comienza una larga gira por Europa junto a su grupo teatral, El Telón, se presentan en Alemania, Bélgica, Dinamarca, España, Holanda, Inglaterra, Suecia, luego siguen giras a Costa Rica y Colombia. Se debe destacar este hecho, pues el lenguaje utilizado en todas sus obras es la expresión del habla popular chilena, difícil de captar y de traducir.

Al retorno de la democracia, estuvo un largo periodo en silencio, pero sus obras se presentan con éxito y aceptación del público. Hasta que en 1996 estrena su ópera teatro *El encuencramiento* con música de Patricio Solovera. Obra con la que empieza un nuevo ciclo de creación, más preocupado en la estética y la incorporación de la música como elemento central.

En el año 2011 alcanza su consagración con la obtención del Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales de Chile. Actualmente imparte clases y talleres de dramaturgia, con lo que se ha convertido en un maestro para las nuevas generaciones de autores que continúan esta tarea de llevar a escena los grandes temas humanos del Chile actual.

3. Tiempo y temas que determinan la dramaturgia de Radrigán

La dramaturgia de Juan Radrigán comienza a desarrollarse entre los años 1978 a 1980, periodo en que Chile vive en medio de la dictadura. En muchas de sus obras el año 1973 aparece como un momento de quiebre en el cual la sociedad sufrió una herida profunda que destruyó su alma y esperanza. En ese momento una importante parte de la sociedad queda fuera de los límites permitidos por la autoridad, en ese margen se encuentran los protagonistas de los dramas de Radrigán, convertidos en ejes del conflicto y de la escena.

El espacio en que se desenvuelven los dramas de Radrigán muestran la total marginalidad en que viven sus personajes, sitios eriazos, caseríos en medio de la montaña, casas deshabitadas, prostíbulos, en medio de estos ambientes habitan seres aislados del sistema, expulsados de un centro que dicta sus normas sin humanidad que les ha despojado tanto los bienes materiales como de sus creencias. Así lo expresa Emilio en *Hechos consumados*:

EMILIO: No, voy a poer ir p'allá: toy muy cansao.

MARTA: No te pasís po, si son dos pasos nomás.

EMILIO: ¿Dos pasos pa dónde? No, muchas gracias, se los agradezco en el alma. Palabra, si pudiera me pondría a llorar a moco tendío de puro emocionao, pero entiéndanme: son muchas veces ya las que me han obligao a dar pasos, muchas veces que he tenío que decir Sí, cuando quería decir No; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser ná... No compadre: d'aquí no me muevo. (Radrigán, 1998:189)

Se habla de un período de miedo colectivo en el cual solo bastaba situarse en un espacio equivocado para recibir un castigo, las vidas de los personajes están marcadas por ese temor a hacer algo incorrecto, un miedo que viene desde fuera emanado por personas poderosas a quienes no vemos, pero que sentimos como una presencia amenazante. En algunos casos solo se exteriorizan a través de los mandados, como es el caso de *Hechos consumados*, donde el personaje que trae las órdenes del dueño es tan frágil como los protagonistas, pero que debe hacer que se cumplan porque de lo contrario él también sufrirá las consecuencias.

EMILIO: Le pregunto quién es su patrón, porque desde que llegó ha'stao diciendo que les manda a decir las cosas.

MIGUEL: Y así tiene que ser po, ¿cómo se va a venir a meter al medio del polvo y de la bulla?

EMILIO: ¿Pero quién es? ¿Lo ha visto alguna vez?

MIGUEL: (Después de una breve pausa) No (pausa) ¿Pa qué?

EMILIO: ¿Pa qué? Lo tiene encuevao en el último rincón del mundo, entre máquinas que muelen y muelen sin parar, echando polvo y hediondez: su ñora s'está muriendo bota en un rincón y los maestros desaparecen de repente... Pero las máquinas no pueden parar, así que usted tiene que cuidar trabajar, cuidar y trabajar...

MIGUEL: ¡Cállese, cállese, ñor!

EMILIO: ¿A quién l'está obedeciendo? ¿para quién ta cuidando too esto como un perro?... Va a morir bota igual que su ñora.

MIGUEL: ¡Me paga... Me paga!... uno tiene que tener un patrón.. Yo soy como toos, soy como toos. (Radrigán, 1998:188)

El poder se hace presente a través de varias aristas, el poder político, el económico y el ideológico, todos oprimen de la misma forma a los personajes que lo sienten como un hecho determinado por el orden social, no se comunican con el poder, no hay diálogo, ni posibilidad de rebelión, su situación es tan precaria que no hay posibilidad de salida. En *Testimonio de la muerte de Sabina*, vemos la imposibilidad de lograr una respuesta ante un estado impersonal:

RAFAEL: ¿Y a quién le vai a reclamar?

SABINA: ¡A ellos al que sea!

RAFAEL: ¿A quién po? No hay nadie. El inspector dice que lo mandan, el carabinero dice que lo mandan, el jefe de'llos dice que lo mandan. Y el jefe del jefe también se la saca con que lo mandan. ¿Con quién vai a hablar?... Si toos dicen que los mandan, tendriai que hablar con Dios nomás. El debe ser el que manda a toos.

RAFAEL: ...No viste como que los jueron apretando dia'poco, sin nunca dar la cara. En la comisaria, en la municipalidá, en el jugao, toos decían lo mismo "Es la ley, no poímos hacer na". Y la ley no está en ninguna parte, no tiene cara, no tiene cuerpo. ¡Así no se pueé peliar! ¿Cómo crestas te vai a agarrar con alguien que no veí, que no stá en ninguna parte? (Radrigán, 1998: 54-56)

Esta imposibilidad de salida distancia a Radrigán de la generación anterior, la llamada generación de dramaturgos del 57, que incluye escritores como Isidora Aguirre, Fernando Cuadra, Egon Wolff, Jorge Díaz, entre otros. Para estos dramaturgos los problema sociales se combaten, los protagonistas pueden enfrentarse a los poderosos, luchar contra ellos y encontrar una forma de vida mejor social y moralmente.

En los dramas de Juan Radrigán no hay una explícita mención al momento histórico en que se desarrolla la acción, solamente se habla de un antes y un después, alusión a la que los lectores debemos entender como un antes y un después del golpe militar Emilio en *Hechos consumados* lo expresa así:

EMILIO: Pero si está re clara la cuestión: en alguna parte se abrió una puerta y entró de golpe too lo malo que hay. Del hambre, de la soledá y de las patas, ya no te salva ni Cristo: pero la dignidá te puee salvar de convertirte en animal. Y cueste lo que cueste es lo único importante. (Radrigán, 1998: 174)

Se nos habla del problema de perder el trabajo, situación que debemos ubicar en el año 1982, peor momento de la economía chilena después del cual se implementó el sistema neoliberal. Javier el vendedor que llega a casa de las hermanas Quispe Cardozo, les habla así de la situación económica de la gente del pueblo:

JAVIER: Antes traía (ropa usada) porque compraba usá en Potrerillos y en otras partes, pero ahora la gente usa la ropa hasta que se le cae a pedazos. Tamos en una crisis, hay que conformarse con lo que venga. (Radrigán, 1998:87)

Muchas de las situaciones presentadas, los espacios, las problemáticas sociales e individuales de los personajes, están esbozadas para que los lectores o espectadores completen con su conocimiento personal, nosotros tenemos nuestras propias experiencias, nuestra información, nuestras vivencias, con las que debemos aportar al completo entendimiento del drama. Es la forma de escapar a la censura, al temor de ser perseguido, a la incertidumbre de no poder hacer la representación, pero también una forma de apropiarse del drama desde la realidad personal al fin y al cabo todos compartían los mismos miedos.

4. El lenguaje en los dramas de Juan Radrigán

Radrigán nos sumerge en un espacio de desolación, marginalidad y desesperanza, para expresar todo este mundo de desencanto utiliza un lenguaje con las mismas características, un lenguaje desgarrado, irónico, preciso, que lleva a comprender la situación de los personajes, un lenguaje que golpea al lector espectador, que lo hace remecerse ante tanta injusticia y dolor humano. El crítico Agustín Letelier en su crítica teatral de la obra *Borrachos de luna* del año 1986, lo expresa así:

El teatro de Juan Radrigán sigue siendo poco teatro. Hay poesía, monólogos, historias intercaladas, conversaciones que casi no integran una acción teatral, muchas observaciones y frases que se captan mejor al leerlas que en la apretada expresión teatral. Un teatro muy poco teatro, pero de pronto un gran golpe al alma y lo dramático se viene encima, nos demoramos en un andar lento, muy estático, pero cuando aparece lo que se estuvo preparando en medio de entrecortados silencios, duele y tendemos a pensar que eso no puede ser, pero sabemos que es. (Letelier, 1986: C13)

Un lenguaje que nos golpea porque es un mundo que no vemos, pero que sabemos que está, un mundo escondido, que se desarrolla fuera de los límites establecidos, que emerge con tanta veracidad que deja a los lectores espectadores golpeados por la fuerza de la realidad y el comienzo de la formación de una conciencia colectiva de cambio.

La primera característica que nos llama la atención al entrar en los dramas de Radrigán es su naturaleza popular con una fuerte carga de oralidad, es un lenguaje propio que sirve de refugio ante un mundo hostil. El dramaturgo, como dice Benjamin, “cuenta de la experiencia, de la suya propia o la reportada por los demás. Y a su vez la convierte en la experiencia de los que escuchan su relato” (Benjamin, 1999: 87).

Pertenecen a un sector social determinado, fácil de ser reconocido por sus modismos, sus palabras deformadas, la pronunciación, la eliminación de vocales, aspiración de la “s”, cambios en el significado de los adjetivos. Un lenguaje al que se accede como espectador, que permite situar a los personajes y su accionar. Un ejemplo de lo dicho es el comienzo del drama *Testimonios de las muertes de Sabina*, Rafael, protagonista masculino, expresa su preocupación por las ventas del día en su puesto de la feria:

RAFAEL: ... No seai porfiá po, Sabina, saca la cuenta pagamos cinco gambas por las tres cajas de plátanos, dos más por las paltas y tres por los limones, total una luca. ¿Cómo le vamo hacer dos al tiro? Sino tamos na vendiendo oro po. Continás que yo te lo dije, que'l plátano era re poco lo que deja ahora. (Radrigán,1998:37)

El mismo Rafael recuerda su juventud con melancolía:

RAFAEL: (casi con tristeza) ; Putas que'ra pulento yo en ese tiempo! La camisa de sea blanca, con güelos en los puños, el pantalón ancho di'arriba y ajustao pa'bajo (tocándose la muñeca) el güen boticario (golpeándose el bolsillo) y la güena torta en el bolso. Ah y el zapato blanco con punta negra. Filórico total. (Radrigán, 1998: 40)

O Rafael hablando sobre el futuro de sus hijos:

RAFAEL: Que más queríai que estudiaran, no los íamos a mandar a la universidad. Tenían que apechugar con la casa también. (Pausa) Pero el Rafael li'hace atoo, adonde lo pongai da juego. (Enumerando con los dedos) Te trabaja la carpintería, te trabaja la soldaúra, la gasfitería, la zapatería. Chis, casi salió más vío que yo: no, ése no se va a morir nunca d'hambre. (Pausa) Pero la que se descuadró pa'ser habilosa jué la Gloria. ¿Te acordai cuando le dio por dibujar? (Radrigán, 1998:43)

Este es el lenguaje que domina en todos los dramas, es la forma que se presenta como la norma usada por los personajes, lo que le da legitimidad y obliga a los lectores espectadores a entrar en ella. Catherine Boyle lo explica así:

El lenguaje de este autor es denso y desafiante: se encierra en códigos lingüísticos y campos semánticos difíciles de descifrar porque pertenece a una “selva lingüística” bien definida; la de los desvalidos, los marginados de la sociedad, en un momento histórico en que su situación empeora. (Boyle, 2008:50)

Es un lenguaje duro que no permite tener conmiseración por la realidad que envuelve al personaje, ni siquiera el amor es una ventana para mejorar su situación, en el drama *El loco y la triste*, el protagonista habla de un futuro matrimonio entre los dos personajes, podrían entrar en lo establecido, pero no hay salida para ellos:

HUINCA: No po, Ahora soy otra cosa; no vai a trabajar más, nunca más en eso: ahora soy mi mujer. Pero mujer de verdá, yo no soy na cafiche.

EVA: ¿En serio? ¿En serio que me querís huinca? ¿Me querís de otra manera?... ¿Así como a las que no le hacen empeño?

HUINCA: Claro po, como mujer. (Pausa, se queda mirándola) Oye, pero nosotros no lo hemos casao, tamos viviendo amancebados. ¿Te querís casar conmigo?

EVA: (Cortada) ya po, no empecís otra vez, no te pasís.

HUINCA: No empecís voh ¿no vis que yo tampoco le pego a esta cuestión? Di po.

EVA :Ya

HUINCA: Flor ¿Qué se hace primero, la cuestión de la iglesia o la del civil?

EVA: Parece que es primero el civil.

HUINCA: Entonces tamos sonaos, porque Dios ta en toas partes, pero pa ir al civil hay que tomar micro. Y voh sabís que si salimos p'juera...(Gesto de degüello) pero no importa; ven p'acá, que el amor es el que vale. Los

pegamos una abraza, los mandamos un par de calugazos huachos: enseguida el buen pencazo y los declaramos mario y mujer hasta que la cirrosis los separe. ¿Qué te parece? (Radrigán, 1998:134)

Mediante el humor, los personajes logran manejar la realidad adversa, Sara en el drama *El invitado*, se burla de su propia vida:

SARA: Que de tanto hacer puras papas cocías, se me olvidó cocinar: y de tanto ver gente apenas se me olvido como hay que poner la boca pa reírse, así que cuando me río parece que un aire me hubiera enchuecao la cara, y la gente me dice:¿Qué le pasa, le duelen las muelas?”(Radrigán, 1998:153)

Permanentemente se utiliza el humor negro, que no permite la compasión, las grandes verdades, los grandes temores todos se encuentran determinados por un punzante humor que nos desconcierta y no permite que nos unamos a los personajes, se produce el efecto de distanciamiento, que permite que miremos el mundo desde fuera, la acción no debe dar pena, debe ser un agujón en la conciencia. El miedo, sentimiento constante en los dramas, se expresa con rabia e ironía, Rafael, ante las pesadillas de su mujer reacciona así:

SABINA: Soñé que me venía a ver.

RAFAEL: ¿Qué te venían a ver? Pucha, tiene que ser otra cuestión rara. Voh too el tiempo andai soñando puras cabezas de pescao. Unas veces ti'andan siguiendo y no podís correr, otras veces te caí en un hoyo y no llegai nunca abajo. ¿Por qué no soñai que te sacai la polla gol mejor? Sueñate algo encacho po, apuesto que ahora soñaste otra cuestión enredá (Radrigán, 1998: 45)

Como explica Catherine Boyle, “El mundo dramático de Radrigán es un mundo de agresión lingüística” (Boyle:2008:57). Y es precisamente el humor la forma que utiliza el dramaturgo para punzar tanto en la conciencia de los personajes, como en la de los lectores.

Otro elemento utilizado por el autor es el uso de las historias intercaladas, recurso propio de la narrativa, pero que como dice Rodrigo Cánovas:

El lenguaje popular acude constantemente al pequeño relato (que ilustra una idea y a una serie de dichos y chistes (que sirven para asegurar la atención del oyente), que despliegan creativamente la subjetividad de sectores sociales poco familiarizados con la escritura. (Cánovas, 1986)

En estos dramas las pequeñas historias sirven para mostrar momentos pasados que fueron diferentes, casi míticos, como el caso de *El loco y la triste*, donde Huinca habla de su infancia arriba de un camión, cuando tenía familia, vida en común, la descripción que hace de ese camión y del instante en que ya no anduvo más, cobra matices mágicos:

HUINCA: Claro detení; o sea que no quiso andar más. Jue por allá por Cauquenes, justo a la hora de la oración, cuando la tierra ta tibia y dora igual que una presa de pescao frito. Iamos saliendo del monte cuando empezó a toser y se chantó. “Bájate a ver que pasa, Pedro” le dijo mi taita a mi hermano. “No —le dijo mi mamá— esto tenís que verlo voh”. Entonces mi taita se baja y pega el tremendo grito: “¡Al camión l'están saliendo raíces, al camión le están saliendo raíces!” ¿Qué te parece?

EVA: Te pasaste, ahí sí que te pasaste.

HUINCA: No, era cierto, toos vimos la cuestión. Y mi mamá se reía nomás. Entonces llegó un huaso con una yunta e gueyes Y empezó a tirar: después llegó otro y otro, pero no había caso, mientras más tiraban, más raíces le salían al camión Y mi mamá se reía nomás. Empezó a llegar gente de los pueblos que había cerca de ahí, Huechehue, Tutuben, y hasta de Chegua. El sol se escondió y volvió a salir, y seguía llegando gente a mirar y a tirar de las cuerdas, pero el camión no se movía ni una pulgá. Y en eso le empezaron a brotar alas por toas partes,

y la alas lo tiraban p'arriba y las raíces lo sujetaban, así que el pobre camión empezó a crujir como loco. Menos mal que en eso bajó del monte un viejo más viejo que toos y le dijo como era la cuestión: o sea que por ahí por el monte de la esperanza no podía pasar nadie que no 'estuviera di' acuerdo, así que si el viejo quería tener las y mi mamá soñaba con raíces el camión no iba a salir nunca de ahí. (Radrigán, 1998: 125)

En esta narración se encuentra una de las temáticas recurrentes en la dramática de Radrigán, Carola Oyarzún lo explica así: “La pareja como la utopía frente a la adversidad y la injusticia” (Oyarzún, 2008: 92). En otra palabras, hombre y mujer, ambos son de naturaleza diversa, la mujer símbolo de estabilidad, eje del hogar y el hombre libertario, pero unidos en sus diferencias pueden lograr un proyecto en común que los salve a ambos y a la sociedad en la que viven.

En todos los dramas se puede reconocer claramente la fuerza filosófica, existencial y moral que logra estremecer. Una realidad mostrada con las palabras justas, con silencios, recursos que desnudan a los personajes frente a los lectores espectadores, mostrándolos con humanidad y crueldad. Un mundo que es habitado desde la oralidad, donde el diálogo sirve para crecer, para entender y para liberarse de una situación injusta. El lenguaje como expresa Rodrigo Cánovas “es un escenario de trascendencia” (Cánovas:1986)

5. Conclusión

Como se ha presentado, el lenguaje de Radrigán muestra un mundo oscuro, desesperanzador, donde los diálogos hieren y emocionan por la verdad que encontramos en ellos, una verdad que no es vista, ni quiere ser vista. Se muestran problemáticas de profundo dolor, situaciones límites donde no hay salidas posibles, son tragedias modernas en las que los personajes siguen un destino funesto.

Es un lenguaje profundo, lleno de enseñanzas tanto para los personajes, como para los lectores espectadores. Los diálogos son espacios de encuentro y de aprendizaje, el comunicarse con otro es sinónimo de entendimiento, por eso los personajes dentro de su soledad y hermetismo, salen a hablar para encontrar la afectividad que todavía pueden alcanzar. El diálogo los acerca y les brinda seguridad en un momento histórico en que abunda la violencia. El exterior es hostil, autoritario, amenazante, por eso las palabras son propias, los modos de expresión pertenecen a un sector concreto con su forma particular de hablar que crea un espacio en común.

El lenguaje es un territorio no ocupado por las fuerzas que ejercen el poder, una forma más de defensa ante una sociedad que los ha dejado fuera. Por esta razón las palabras se cambian, se eliminan consonantes, se unen vocales, se utilizan dichos populares, refranes locales, se nombran pueblos o localidades pequeñas, conocidas por los personajes. Recursos que sirven para empoderarse de un lenguaje que juega a su favor.

Sin embargo, no hay conmiseración hacia ellos mismos, se ríen de su propia realidad, de sus desgracias, de sus falencias, esta es una manera de no aceptación, de no conformarse con esta vida, para así crear una conciencia social de cambio. El lector espectador tampoco puede llegar a sentir compasión, pues en los momentos de mayor dolor, hay un chiste, una ironía que lo deja fuera y que rompe la posible identificación con el personaje. Ambos pertenecen a mundos diferentes, cada uno tiene su rol en una sociedad que debe cambiar.

Finalmente, se debe mencionar la oralidad como recurso que caracteriza a los personajes, que les da un espacio en el cual ellos logran comunicarse sin prejuicios, ni estereotipos, se muestran tal como son, sus vidas no se endulzan, ni se esconden sus debilidades, ellos mismos se ríen de sus enfermedades, de sus errores, están ahí para golpear con una vivencia significativa. Los personajes de Radrigán disfrutaban del diálogo, de las palabras, el comunicarse es una herramienta subversiva que los hace adueñarse de un mundo dirigido por reglas impersonales, hostiles e inhumanas.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1999). *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. London, Pimlico.
- Boyle, Catherine (2008). Lecturas lejanas, lecturas cercanas: entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán. En Oyarzún, Carola (editora) *Radrigán. Colección ensayos críticos* (pp. 47-76), Santiago, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Cánovas, Rodrigo (1986). *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Recuperado en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8354.html>.
- Hurtado, María de la Luz (1998). Los niveles de marginalidad en Radrigán. En Radrigán, Juan, *Hechos Consumados Teatro 11 obras* (pp. 5-23), Santiago Chile, Lom Ediciones.
- Lagos, Soledad (2008). El desaparecido y el exilio de la mujer desnuda: la porfiada memoria de Juan Radrigán. En Oyarzún, Carola (editora), *Radrigán. Colección ensayos críticos*. (pp. 155-180), Santiago, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Letelier, Agustín (1986). Los borrachos de Luna de Juan Radrigán. *El Mercurio*, 17 de agosto de 1986 (p. C13).
- Radrigán, Juan (1998) *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. Santiago, Chile, Lom Ediciones.