



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS

UNA LECTURA DE **LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA
DÍA** DE MARCO ANTONIO DE LA PARRA: LOS CÓDIGOS
DISCURSIVOS QUE ENMASCARAN LA CRÍTICA AL
RÉGIMEN DICTATORIAL CHILENO

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA EN
CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

AUTORAS: Lizbeth Gómez Aliste
Paulina Véjar Gatica

PROFESORA GUÍA: Rosa Díaz Chavarría
Magister en Literatura Hispano y Chilena.

CHILLÁN, DICIEMBRE 2012

Agradecimientos

Ante todo, agradecemos a Dios por allanar nuestro camino en la vida y guiarnos en cada paso, enseñándonos que las derrotas no son fracasos sino formas de aprendizaje que nos permiten crecer en la vida.

Queremos darles las gracias a nuestras familias las cuales fueron nuestro principal apoyo en nuestro camino universitario, quienes, con sus consejos y su amor incondicional, nos ayudaron a continuar en cada desafío que la vida nos impuso y a mantener la convicción de que el esfuerzo siempre tiene sus recompensas. A nuestros padres agradecerles el inquebrantable empeño que pusieron en nuestro desarrollo estudiantil y por sobre todo por ser nuestros principales formadores en la entrega de valores que hoy nos definen como personas. A nuestras hermanas por entendernos y reforzar nuestros ideales y convicciones, entregándonos el abrazo y la sonrisa perfecta en cada momento en que necesitábamos de ellas.

Deseamos extender este agradecimiento a la Universidad del Bío-Bío, institución que nos ayudó a acrecentar nuestro amor por la pedagogía y formarnos como alumnas integrales, permitiéndonos desempeñarnos sin temores en nuestras respectivas prácticas profesionales, entendiendo los desafíos que en el futuro tendremos como docentes.

Dar gracias además por todas aquellas personas con las que compartimos durante nuestro crecimiento universitario, particularmente a los integrantes de nuestro curso con los que formamos amistades y generamos grandes y hermosos recuerdos y por todos quienes de alguna u otra forma influyeron en nuestra existencia, valorando cada pequeño o gran aporte que nos entregaron.

Agradecer a todos nuestros profesores quienes con su cercanía, apoyo y cada lección entregada, no solo nos dieron conocimientos sino que nos enseñaron ser mejores personas y aprender desde sus propias experiencias, las que fueron muchas veces fuente de motivación en nuestro proceso como estudiantes.

Queremos agradecer de manera especial a la profesora Rosa Díaz por habernos guiado en el último desafío de nuestra carrera, quien con sus críticas constructivas y su constante apoyo, nos entregó grandes conocimientos y lecciones que nos acompañarán por el resto de nuestras vidas.

Y para terminar, agradecerle nuevamente a Dios por habernos unidos en la vida y formar una amistad que no solo nos ayudó a tener éxito en nuestras labores como estudiantes sino también a flanquear los desafíos que nos impuso la vida, siendo un apoyo constante y permanente una de la otra permitiendo embellecer nuestras existencias y hacerlas inmensamente más gratas, sabiendo que para el día de mañana, cuando la vida nos vuelva a poner a prueba tanto en el ámbito laboral como en cualquier otro siempre tendremos con quien contar.

Lizbeth Gómez Aliste y Paulina Véjar Gatica.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| Capítulo I: Antecedentes históricos en Chile posterior al Golpe Militar | 9 |
| 1.1 Contexto histórico y social chileno entre los años setenta..... | 10 |
| 1.2 Represión y censura entre 1973 a 1976 | 18 |
| 1.2.1. La censura en el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet | 20 |
| 1.3 Contexto teatral de dictadura y su discurso de resistencia. | 27 |
| 1.3.1 Compañías de Teatro durante el régimen autoritario..... | 34 |
| 1.3.2 Discurso teatral de resistencia | 37 |
| Capítulo II: Lo dicho y lo no dicho en la Secreta Obscenidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra | 44 |
| 2.1. Pragmática..... | 44 |
| 2.1.1 Conceptos básicos de pragmática..... | 45 |
| 2.2. Actos de habla | 54 |
| 2.2.1. Presupuestos, sobrentendidos y actos de habla según O. Ducrot | 54 |
| 2.2.2 Actos de habla según J. Searle | 61 |
| 2.2.3. Actos de habla según J. L. Austin..... | 66 |
| Capítulo III: La Secreta Obscenidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra: Análisis crítico, literario y teórico..... | 71 |
| 3.1. Análisis crítico y literario del contexto histórico de la Secreta Obscenidad de Cada Día de M. A. de la Parra..... | 71 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.1 Contextualización de la obra La Secreta Obscenidad de Cada día a partir de los antecedentes del teatro del período de dictadura..... | 72 |
| 3.1.2 Análisis literario de la obra La Secreta Obscenidad de Cada día a partir de los elementos más relevantes de la historia y su puesta en escena. | 80 |
| 3.1.2.1 Carlos Marx y Sigmund Freud: personajes reales o simples caricaturas que reflejan la decadente sociedad chilena de años ´80 | 81 |
| 3.1.2.2 Temas tabúes y censurados que De la Parra se atreve a llevar a escena: La tortura y la decadencia del ser humano. | 85 |
| 3.2. Análisis teórico del decir y lo no dicho en La Secreta Obscenidad de Cada Día de M. A. de la Parra..... | 94 |
| 3.2.1 Análisis de los elementos pragmáticos de la teoría de Escandell en La Secreta Obscenidad de Cada Día de M. A. de la Parra..... | 96 |
| 3.2.2 Análisis de la teoría sobre actos de habla según O. Ducrot en La Secreta Obscenidad de Cada Día de M. A. de la Parra..... | 104 |
| 3.2.3 Análisis de la teoría sobre actos de habla según J. Searle en La Secreta Obscenidad de Cada Día de M. A. de la Parra..... | 107 |
| 3.2.4 Análisis de la teoría sobre actos de habla según J. Austin en La Secreta Obscenidad de Cada Día de M. A. de la Parra..... | 113 |
| CONCLUSIÓN | 120 |
| BIBLIOGRAFÍA | 124 |

INTRODUCCIÓN

El teatro siempre ha tenido la misión de expresar y comunicar ideas, provocando un intercambio de información entre el mundo real y el mundo no real que crea el dramaturgo, con la intención que se reflexione al respecto sobre lo que ocurre a nuestro alrededor. Es por eso que el teatro es un arte de gran importancia al momento de transmitir un punto de vista o criticar otro, pues, el discurso plurisignificativo que contiene, puede provocar un gran impacto cuando se logra entender su sentido y hacerse masivo al mismo tiempo.

La obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día** de Marco Antonio de la Parra, está inserta en una época en la que la libertad de expresión se vio seriamente afectada a causa de la represión y censura que instauró el Régimen Militar en Chile. Sin embargo, el autor logra, mediante un lenguaje enigmático, expresar su reprobación, cuestionando, por medio de los personajes Sigmund Freud y Carlos Marx, la problemática de la censura, la tortura y el abuso de poder que reinaba en aquellos años.

La crítica sarcástica y burlesca por momentos que entrega la obra se logra mediante una serie de recursos lingüísticos que el autor supo encubrir en los diálogos, pues a simple vista, la conversación de los personajes no cobra sentido para quienes no conocen la historia represiva de la dictadura. Es así, como a través de los *actos de habla*, los *presupuestos*, los *sobrentendidos* y los elementos pragmáticos crean lo implícito de la obra, ocultando la intención del dramaturgo, haciendo posible que la pieza teatral pudiese ser presentada en aquel tiempo sin temor a la censura por parte de los agentes del gobierno como ocurrió con esta y otras obras.

El objetivo principal de esta investigación es evidenciar la realidad aparente y lo real en la obra "**La Secreta Obscenidad de Cada Día**", identificando mundos

y planos en donde se encuentran ficción y realidad. La intención del autor es criticar y develar la sociedad chilena a través de la mirada de dos ex agentes/terroristas que en una nación reprimida y temerosa buscan liberarse de los temores del pasado que son el reflejo de la sociedad chilena. En este contexto, es fundamental la importancia de la teoría de los *actos de habla* y la teoría de la *pragmática* para desentrañar el significado del discurso de los personajes, así como de cada acción que va ocurriendo.

Para realizar nuestra investigación utilizaremos la metodología de corte cualitativa-descriptiva, desarrollada por medio de una revisión bibliográfica atinente al teatro de dictadura para conocer los contextos de producción, además de libros relacionados con la teoría de los *actos de habla*, *presupuestos* y *sobrentendidos* según Ducrot, Austin y Searle, asimismo de la teoría de los elementos pragmáticos expuesta por María Victoria Escadell para así relacionar el discurso de la obra con la intención que se esconde detrás de las palabras. A partir del análisis y reflexión crítica de la obra dramática se irán identificando los aspectos claves que nos permitirán relacionar el contexto represivo de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile con el discurso implícito presente en la obra de Marco Antonio de la Parra.

Esta investigación se dividirá en tres capítulos. Por una parte, se explicará el marco histórico de la obra mediante los antecedentes post Golpe de Estado y lo que ocurrió con el teatro una vez impuesta la censura, y así poder comprender como surge una nueva manera de hacer teatro y como se expresa el discurso de resistencia. Por otra parte, se estudiará la teoría que nos permitirá hacer este análisis crítico de la obra que es nuestro objetivo principal. Para esto, las teorías acerca de los *actos de habla* y la *pragmática* nos guiarán al momento del análisis final a realizar en el último capítulo, en el cual se revisará el texto de manera que nos permita develar, mediante una segunda lectura, como De la Parra logra tocar temas tabúes, a través de una historia caricaturesca que esconde detrás de cada diálogo la decadencia de la sociedad chilena en época de crisis.

En tiempo de dictadura, el teatro se transformó en un medio de comunicación que daba a conocer la realidad que el gobierno mantenía oculta, la sociedad necesitaba un espacio donde se compartiera su dolor, angustia y las críticas que se temían expresar libremente a causa de la represión. El teatro se constituyó en una ventana al mundo de transmisión de la verdad y, a pesar de tener que ocultar su mensaje, utilizando nuevos códigos expresivos pudo sacar la voz, particularmente en la obra en estudio, mediante simples *actos de habla* y diálogos que bastaron para decirle al público o a la sociedad que ya no había porqué seguir callando.

1. Antecedentes históricos en Chile posterior al Golpe Militar

El teatro siempre ha tenido la misión de expresar y comunicar ideas, provocando un intercambio de información entre el mundo real y el creado por el dramaturgo, con la intención de provocar la reflexión acerca de lo que ocurre a nuestro alrededor, otorgándosele al teatro una gran relevancia al cumplir con la función de transmitir un punto de vista o generar críticas sociales, posturas ideológicas y artísticas. El discurso plurisignificativo del teatro, puede provocar un gran impacto cuando su mensaje llega a un receptor masivo y diverso que, inserto en un mundo donde la información se vuelve insuficiente y poco clara, logra entender el sentido del que las obras teatrales pretenden entregar.

Estas últimas, que deleitan a miles de espectadores, ya sea por la forma llamativa y entretenida con la cual son representadas, adquieren un papel relevante al momento de mostrar una realidad, debido a que obligan al público a pensar acerca de los hechos políticos, sociales o históricos que sucedieron o suceden, permitiendo que la lectura o la interpretación de una obra contribuya a la creación de una concepción de mundo nueva.

La obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día** de Marco Antonio de la Parra se estrenó en mayo de 1984 en el Teatro Camilo Henríquez, con la interpretación del mismo dramaturgo junto a León Cohen, fue considerada una de las obras más interesantes durante los años 80, ya que sus personajes logran demostrar a través de la ironía de los diálogos una visión sarcástica de la sociedad chilena, pues su contenido hasta el día de hoy ha causado revuelo y asombro por lo que se devela “entre líneas” haciendo alusión a una crítica acerca del gobierno dictatorial, a través de dos exhibicionistas que se hacen llamar Karl Marx y Sigmund Freud.

Para entender mejor el contexto de producción y puesta en escena de esta magistral obra, es necesario primero contextualizar los hechos ocurridos durante los años setenta y posteriores al Golpe Militar tanto en el ámbito histórico, social,

político y cultural con el motivo de llegar a comprender las razones que conllevan a la anulación total de la libertad de expresión, por parte de la represión y censura cultural que impone el gobierno dictatorial del General Augusto Pinochet Uriarte y que constituye uno de los ejes centrales del texto dramático a estudiar.

A partir de la revelación de estos antecedentes podremos entender cómo la censura impuesta por la represión de dicha época incentiva a pequeños grupos teatrales, en especial, a dramaturgos y actores a atreverse a alzar la voz y criticar lo que estaban viendo a su alrededor. No obstante, debido al miedo a ser censurados e incluso exiliados, utilizaron distintas técnicas para que el régimen y los organismos de represión del estado no entendieran el mensaje implícito que encubrían sus obras, solo los espectadores fueron capaces de descubrir e interpretar el sentimiento de libertad que tanto habían callado.

1.1. Contexto histórico y social chileno entre los años setenta.

En el año 1970, siendo ya su cuarta candidatura a la presidencia, Salvador Allende logra llegar al puesto máximo del gobierno gracias a una elección democrática que dio mucho de qué hablar. Su ideología de ultra izquierda le permitió trabar amistad con diversos líderes de países con economía planificada lo que, a su vez, traía consigo la dificultad de no pertenecer a la línea del capitalismo que poseía el país más poderoso del mundo.

Como socialista, su plan de trabajo siempre estuvo dirigido a brindar de todo lo que le era necesario a la población menos favorecida económicamente hablando. Allende entendió esto como una obligación gubernamental, por lo que desde el momento en que asume como mandatario genera diferentes políticas públicas: aumenta los sueldos de los trabajadores, incrementa los servicios sociales, redistribuye las tierras a la clase campesina y obrera y nacionaliza cientos de empresas nacionales y extranjeras, entre ellas el cobre. Sin embargo,

estas últimas dos decisiones escandalizaron de tal manera a las clases media y alta chilenas y, por sobre todo, a los antiguos dueños capitalistas estadounidenses, que decidieron cerrar por completo el mercado, lo que trajo consigo, consecuentemente, la desestabilización y desabastecimiento alarmante del país en términos mercantilistas, escaseando productos básicos como los alimentos:

En 1972 la crisis se hizo sentir a través de la restricción del crédito extranjero, proveniente especialmente de Estados Unidos, con lo que el gobierno se vio obligado a obtener créditos del bloque socialista. El país se enfrentaba a un déficit fiscal de un 41,5 por ciento; el programa de estatización se había reducido de 252 industrias del área social a sólo 91; la producción industrial había bajado a un 7 por ciento y los sueldos y salarios se habían reducido como medida para contener la inflación, que a mediados de 1972 llegaba a un 163,4 por ciento. [...] El Estado no lograba poner coto a la especulación, lo que dio lugar al crecimiento del 'mercado negro' que, en la práctica, condujo al desabastecimiento, incluso de artículos de primera necesidad. Este estado de cosas generó un creciente descontento popular que se expresaba en manifestaciones callejeras opositoras al gobierno e, incluso, al enfrentamiento, también en las calles, de sectores sociales que ya eran definitivamente irreconciliables.¹

Con este escenario a cuestas, Salvador Allende debe sufrir el peor momento de su gobierno, el avisado ataque de las fuerzas militares. Es entonces, un 11 de septiembre de 1973 cuando, con la población advertida del acontecimiento, el Palacio de la Moneda es bombardeado, dándose inicio al Golpe

¹Biografía de Chile. 2012. **Conflictos políticos, sociales y económicos.** *Biografía de Chile.* Chile. Disponible en <http://www.biografiadechile.cl/conflictos-politicos-sociales-y-economicos/>

Militar que acabaría con la vida del entonces Presidente de la República. Desde este momento, quedó instaurado un régimen dictatorial que duraría 17 años y que sería uno de los más violentos de América Latina:

“Miles de trabajadores, activistas políticos y habitantes de barrios pobres fueron masacrados, junto con muchos revolucionarios de otros países que habían recibido asilo político del régimen de la UP. El propio Allende fue ultimado en la lucha defendiendo el palacio nacional contra las tropas agresoras. Fue un terrible revés no sólo para Chile, sino también para las masas oprimidas y explotadas en toda América Latina.”²

Esta extendida dictadura militar trajo severas consecuencias tanto individuales como sociales. No solo influyó en la vida de los chilenos al inculcarles el miedo y los traumas propios de un período como este, sino también estableció nuevas pautas políticas con la creación de partidos divididos por su apoyo o rechazo al régimen, creándose dos claras tendencias: la de derecha y la de izquierda o centro izquierda, siendo la primera el conglomerado que agrupa a la Unión Demócrata Independiente (UDI), Renovación Nacional (RN) e independientes de derecha y extrema derecha; en tanto la segunda reúne al Partido Socialista (PS), el partido Demócrata Cristiano (DC), el Partido por la Democracia (PPD) y el Partido Radical Social Demócrata (PRSD), los cuales, en conjunto, fueron denominados Concertación. Mención aparte tiene la política de ultra derecha que agrupa al Partido Comunista (PC) e independientes de dicha tendencia.

El 21 de septiembre del año 1973 se decreta la disolución del Congreso Nacional terminando con las funciones de los parlamentarios. Además se les dio

²Stone, Elizabeth. 2003. **Cómo fue derrocado el gobierno de Salvador Allende en 1973.** *Perspectiva Mundial* 27, artículo 10. Chile. Disponible en <http://www.perspectivamundial.com/2003/2710/271007.shtml>

fin a todos los partidos de izquierda, preponderando el control por sobre toda la actividad nacional en los niveles administrativo, educacional y poblacional.

La educación fue uno de los principales focos de preocupación, por lo que el control sobre las universidades y los establecimientos en general fue total. Se designaron nuevos rectores que eliminaran todo rasgo ideológico, con la facilidad de poder intervenir, modificar, crear o suprimir unidades académicas, además de decidir acerca del personal de cada institución, al que podían despedir sin dar cuenta de ello. Las entidades educativas pasaron en gran parte a manos de sostenedores privados, entregando la administración a las municipalidades y dando fin a la educación superior gratuita, eliminando el aporte estatal para esta.

El ámbito económico fue uno de los que más influyó en la vida de los chilenos. Bajo la excusa del debacle financiero causado por el gobierno de Salvador Allende, el Régimen Militar dejó al país en las manos de los denominados “Chicago Boys”, grupo de especialistas en el área formados en los Estados Unidos.

La población se vio gravemente afectada tras las decisiones de reducir los gastos públicos un 20% y el despido del 30% de los trabajadores del servicio público, trayendo como primera consecuencia el aumento en la desocupación, la que alcanza un 26,4% en el año 1983 debido también a la reducción del crédito externo lo que produce la quiebra de cerca de 1.200 empresas.

Otra de las medidas perjudiciales fue privatizar el sistema de pensiones, disminuyendo las jubilaciones percibidas por los ciudadanos, que no alcanzaban el 40% del salario promedio. Para evitar las protestas de los trabajadores, se anuló el derecho a huelga y se disolvieron los sindicatos, aplicando disciplinas militares en los trabajos. Para el año 1987 la tasa de pobreza alcanzaba al 45,1% de la población mientras la tasa de indigencia se elevaba por sobre el 15%.

Mientras el país quedaba sumido en una crisis económica de nivel mundial, las más beneficiadas con estas acciones fueron las entidades privadas a quienes se les devolvieron todos los bienes que habían sido expropiados durante el gobierno anterior, además de indemnizar a las empresas extranjeras que se habían visto afectadas por el proceso de nacionalización.

El pueblo chileno, a pesar de la represión y las nulas oportunidades para reunirse y expresarse, logró dar a conocer en algunas ocasiones su descontento, saliendo a marchar a las calles junto con la toma de espacios públicos y la petición de renuncia constante hacia el presidente. Esta lucha no vino solo de la mano de las fuerzas políticas tradicionales sino de grupos que, viendo coartada gravemente sus libertades de expresión, se sublevaron contra el Régimen. Estos revolucionarios fueron artistas como, por ejemplo, los participantes del grupo del teatro Ictus, cantantes, periodistas, trabajadores, estudiantes y civiles en general quienes realizaron el 11 de mayo del año 1983 la primera protesta nacional que resultaría ser la precursora de varios otros movimientos. Grupos sindicalistas, dueñas de casa, jóvenes, hombres y mujeres protestaban unidos para acabar con la insostenible situación del país.

Todas las áreas productivas, en especial el cobre, se vieron afectadas por esta rebelión. El escenario se volvió insostenible, lo que obligó al gobierno a ofrecer la posibilidad de un plebiscito. Claramente, no cabía para Augusto Pinochet, dentro de sus probabilidades, perder estas elecciones. Pero el destino tendría deparada una polémica tarde del día 5 de octubre de 1988 en la que a las 23: 15 horas se dieron a conocer los verdaderos resultados de estas elecciones los cuales habían sido informados de forma errónea por el gobierno durante gran parte de la jornada, dando a entender que la opción "Sí", que validaba la continuidad del Régimen militar, triunfaba por sobre la opción "No", la cual implicaba la salida del actual presidente de su cargo. Finalmente, se impuso el voto para el "No" por un 54,7% frente a un 43% para el "Sí".

El gobierno debió entregar el poder a pesar de que el recién depuesto Presidente de la República se resistiera a esta decisión gracias a que sus propios partidarios optaron por acatar los resultados de dicho plebiscito. Esto trajo consigo que finalmente, el año 1989 se realizasen elecciones democráticas para elegir al mandatario de la nación, siendo escogido el primer representante del conglomerado opositor al régimen militar.

El nuevo gobierno, liderado por el Demócrata Cristiano Patricio Aylwin, no consigue tomar en plenitud las riendas del nuevo gobierno, por lo que cierra un trato con el ex-gobernante en el que los involucrados en los 17 años de dictadura no serían juzgados, además de mantener la constitución que Augusto Pinochet había creado.

Este pacto comenzó a transarse el 5 de abril de 1989 tras distintas reuniones realizadas entre la Concertación y Renovación Nacional, quienes acordaron una serie de modificaciones constitucionales que pretendían devolver al país a un estado democrático. Entre las propuestas entregadas al gobierno militar destacan la limitación del pluralismo a cambio de garantizar la libertad de expresión, la existencia de los partidos políticos y la libre competencia electoral, condenando conductas políticas que fuesen en contra de la democracia; aumentar el número de diputados y senadores, además de eliminar los senadores designados (no así los vitalicios); limitar algunas restricciones a las libertades públicas durante los estados de excepción, que en el texto original de la Constitución eran desmesuradas; cambios en las normas de reformas constitucionales como la sustitución del quórum 4/7 por mayoría absoluta para aprobar leyes orgánicas, entre otras ideas planteadas.

Según una investigación del Centro de Estudios Públicos, el 27 de abril el gobierno entregó su respuesta, la que aceptaba ciertos puntos, como por ejemplo, las modificaciones constitucionales con la aprobación de 3/5 de los miembros en ejercicio de cada cámara, la disminución de las limitaciones de los derechos y

libertades ciudadanas durante los estados de excepción y la supresión de la facultad presidencial de disolver la Cámara de Diputados.

La contrapropuesta fue rechazada tajantemente por los partidos políticos que conformaban la Concertación, pues consideraron que esta no constituía un avance hacia la democracia sino más bien un retroceso en las negociaciones. Estas últimas, no exentas de conflictos y desacuerdos, se extendieron hasta mediados de mayo, momento en el que, sin llegar a un consenso que alegrara a la oposición, se definió como propuesta final “[...] *la aprobación de nuevos quórum para reformar la Constitución (esquema 3/5 y 2/3) abandonando la condición de los Congresos sucesivos; y, respecto del Senado, en aumentar el número de senadores elegidos por voto directo de 26 a 38, pero, a la vez, conservar las instituciones de los senadores designados y vitalicios*”.³

Según el ensayo realizado por el doctor en filosofía Óscar Godoy Arcaya,

[...] es claro que a cambio de las reformas promovidas por sectores democráticos del país, se mantuvieron todas aquellas disposiciones que configuran la participación institucional de las Fuerzas Armadas en el proceso de decisiones políticas, por una parte, y también aquellas que le aseguraban a Augusto Pinochet un fuero político continuo por el resto de su vida.⁴

De esta forma, quedan instituidos acuerdos explícitos e implícitos entre el gobierno depuesto y el concertacionista, dejando a este último inhabilitado respecto a ciertos asuntos. En más de una ocasión, el general Pinochet manifestó su molestia frente a decisiones políticas que, según él, faltaban al pacto

³Godoy, Oscar. 1999. **La Transición Chilena a la Democracia Pactada**. *Estudios Públicos*, nº 74. Chile. Disponible en http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1136.html#.ULN76eTM0kQ

⁴ *Ibíd*, pág. 103

establecido. Dado el escenario transitivo, los malestares por el no cumplimiento de los acuerdos del pacto no solo le dieron inmunidad al ex mandatario sino que obligaron al gobierno de Aylwin a aceptar y ceder ante las quejas de la entonces oposición.

Es en este momento en el que, teniendo el gobierno las manos atadas tras el pacto realizado, se estableció la comisión Rettig, encargada de investigar y dar cuenta en un documento oficial de los desaparecidos y ejecutados, dando como cifra oficial en el año 1991 a 2.279 muertes en manos de las fuerzas de seguridad durante la dictadura de Pinochet.

De acuerdo con la documentación existente, las cifras totales de víctimas son considerablemente mayores puesto que en este informe no se contabiliza a todos aquellos que sufrieron algún tipo de vejamen o abuso en contra de los derechos humanos. Durante el gobierno de Ricardo Lagos, en el año 2003 se crea la Comisión Valech que, al igual que la anterior, solo pretendía reunir información, con la diferencia de que esta vez se incluía todo aquello que fuese en perjuicio de los derechos humanos como las detenciones ilegales, torturas, ejecuciones y desapariciones. Para el año 2004 se daba cuenta sobre más de 30.000 víctimas.

Ya en el año 2011 la cifra se engrosaba al reabrirse la antes mencionada comisión, la cual había sido cerrada el día 11 de marzo de 2010 por el actual presidente Sebastián Piñera, pero que, por la presión ejercida por el pueblo chileno a través de las redes sociales, debió ser repuesta en la página web correspondiente, lo que permitió nuevamente disponer de información respecto al número de personas que sufrieron la dura represión durante el gobierno dictatorial:

Un informe oficial incrementó a 40.018 las víctimas de la dictadura militar, al establecer que otras 9.800 personas fueron torturadas o apresadas por razones políticas. El informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura fue recibido por el presidente Sebastián Piñera. La

comisión fue creada por su antecesora Michelle Bachelet (2006-2010) en febrero de 2010.⁵

1.2 Represión y censura entre 1973 a 1976

Si hablamos de censura en Chile tendríamos que remitirnos a los inicios de nuestra historia puesto que ya desde la época colonial se establecieron diversas prohibiciones con tal de mantener controlada a la población, con acciones como la restricción de la publicación de libros, montajes de obras de teatro, artículos, entre otras manifestaciones que cuestionaran a las autoridades. Siguiendo la misma línea represiva, en dicho período se persiguió a los judíos, se mantuvo al margen a los mestizos y a las mujeres y no se les permitió a los criollos ejercer cargos públicos, todo esto vigilado por el Tribunal de la Inquisición quienes imponían drásticas penas.

Siglos después, durante las décadas de lucha por la independencia, en los primeros años de esta etapa se eliminó el tribunal de la inquisición, otorgándose ciertos derechos a mujeres y criollos, afrontando parte de aquello que la colonia había instaurado. Lamentablemente para Chile, con la reconquista regresó la censura bajo el nombre de "Tribunales de Justificación" y "Tribunal de Vigilancia y Seguridad Pública". Se clausuraron los principales organismos de enseñanza como lo eran el Instituto Nacional y la Biblioteca Nacional. Es en esta época en la cual ocurre la primera represión importante hacia la prensa puesto que se cierra uno de los medios más conocidos y relevantes de la época, el popular diario "La Araucana", lo que conlleva conjuntamente el encarcelamiento de su director

⁵Associated Press. 2011 . **Chile: informe oficial aumenta a 40.018 víctimas de la dictadura.**

Periódico Online *Noticias Aol Latino*. Chile, pág 8. Disponible en

<http://noticias.aollatino.com/2011/08/19/chile-informe-oficial-aumenta-a-40-018-victimas-de-la-dictadura/>

Camilo Henríquez. Con la Declaración de Independencia no volvieron las libertades sino que la censura se extendió a las “ramadas” y a las representaciones teatrales.

Al pasar de los años, no resulta extraño percatarse de que aquellos gobiernos, en donde la censura ha sido más fuerte, son los conservadores –o, como se les denomina actualmente, de derecha- quienes, a lo largo de la historia instauraron diversos sistemas y agrupaciones de represión. La historia ha permitido dar cuenta de esta realidad puesto que, si se hace una revisión de lo que fueron los gobiernos liberales o de izquierda, veremos que la censura nunca fue parte de sus principios. Así por ejemplo, durante el gobierno de “los pipiolos”, las libertades otorgadas chocaron con los ideales católicos y con los principios patriarcales que no permitían el voto femenino.

En lo sucesivo, la censura se dirigiría principalmente hacia los pueblos originarios y los movimientos obreros. Se clausuraron y eliminaron medios de prensa escrita anarquistas y libros escritos por sindicalistas o trabajadores y se reprimieron brutalmente las protestas. Estos regímenes represivos continuaron en los gobiernos autoritarios durante muchos años hasta el momento en que Eduardo Frei Montalva llegó al poder.

Con los gobiernos de dos líderes liberales, Eduardo Frei Montalva del Partido Demócrata Cristiano por una parte y su sucesor Salvador Allende Gossens del Partido Socialista por otra, se establecería en Chile el mayor proceso de democratización de la historia, impulsando la creación de nuevos conjuntos teatrales, las artes plásticas, las novelas y la poesía:

Se difundieron masivamente las novelas y poesías de la literatura universal y latinoamericana, especialmente bajo Salvador Allende (1970-73), donde la Editorial Quimantú llegó a publicar títulos con tirajes en su primera edición de

50.000 y 70.000 ejemplares, cifra nunca alcanzada en Chile y en América Latina, que resiste cualquier comparación con editoriales europeas y norteamericanas. El diario popular "El Clarín", llegó a medio millón de ejemplares. Se aprobó la Reforma Universitaria de 1968, que abrió un amplio proceso de democratización, reafirmando la autonomía.⁶

Algunos de los conflictos sociales y censuras aún existentes en el gobierno de Frei como lo fueron la represión de los obreros de la mina de cobre "El Salvador " y de los pobladores de Pampa Irigoín en Puerto Montt, desaparecieron por completo durante la presidencia de Allende, siendo Chile un país libre de pensamiento, ideas, obras y con los derechos que por tantos años el pueblo chileno había exigido.

1.2.1. La censura en el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet

Si bien es claro que la historia de Chile ha estado supeditada a los actos represivos de diferentes gobiernos, hoy en día al referirnos a la censura, el período al que primero nos remitimos es a la dictadura de Augusto Pinochet, debido a que ha sido el período más crítico de autoritarismo en nuestro país.

Con el Golpe de Estado y la instauración del régimen militar se crean diversos organismos de represión tales como la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) posteriormente llamada Centro Nacional de Informaciones (CNI), el Servicio de Inteligencia Militar (SIM), el Servicio de Inteligencia Naval (SIN), el Servicio de Inteligencia de Carabineros (SICAR) y el Servicio de Inteligencia de la

⁶Vitale, Luis. 1999. **Historia de Censura en Chile**. *Archivo Chile*. Chile, pág 15. Disponible en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0008.pdf

Fuerza Aérea (SIFA), todos destinados a vigilar, perseguir e incluso asesinar a los opositores al régimen:

Los primeros actos de la Junta fueron declarar el estado de sitio por la "situación de conmoción interior" que vivía el país [...] clausurar el Congreso, proscribir los partidos de la UP, dejar "en receso" a las restantes fuerzas políticas e imponer una severa censura informativa. Asimismo, la Junta instó al restablecimiento del orden público y a la reanudación de la actividad económica.⁷

Una de las primeras medidas del nuevo gobierno fue la prohibición de las manifestaciones públicas, consideradas todas como actos subversivos de carácter violentos:

[...] en este país no se aceptan actitudes violentistas, debiendo por esto disponer cualquier actitud extrema, sin perjuicio de las medidas que se adopten para su pronta expulsión del país o, en su defecto, serán sometidos al rigor de la justicia militar". Además de aclarar que "la población debe abstenerse de hacer cualquier tipo de manifestaciones, incluso aquellas que pretendan apoyar a las nuevas autoridades [...]"⁸

Junto con la acción anterior, se decretó toque de queda para la región metropolitana desde el día 13 de septiembre entre las 18:00 y las 06:30 horas, para el cual la población debía seguir los siguientes mandatos: "*Prohíbese el tránsito de ciudadanos individualmente o en grupos, en vehículos o en cualquier*

⁷CIDOB. 2011. **Augusto Pinochet Ugarte**. *Biografía Líderes Políticos*. España, pág 4. Disponible en <http://www.cidob.org/es/content/pdf/1964>

⁸Periódico La Discusión. 1973. **Prohibidas las Manifestaciones**. Chillán, Chile. pág. 7

otro medio por la vía pública “[...] se otorgarán salvoconductos individuales para personas o vehículos, previo estudio de los motivos[...].”⁹

Para aquellos que se negaban a seguir los mandatos gubernamentales pero que no representaban mayor riesgo para las fuerzas militares, estaba destinado el exilio, obligando a una gran cantidad de chilenos a emigrar a otros países. Los más afectados fueron artistas como cantantes y escritores, mientras que otros decidieron autoexiliarse por el miedo de ser detenidos. Argentina fue el lugar predilecto acogiendo para el año 1980 a más de 200 mil personas provenientes de la nación chilena. Ese mismo año ya se estimaba el exilio total de 407.000, contando también a los fallecidos. Sin embargo, las cifras oficiales entregadas en el año 1991 por la Oficina Nacional de Retorno consideran que el exilio afectó solo a un 1,3% de la población, es decir, 180.000 personas.

Si se trata de mantener a la población controlada no solo se requería acabar con los grupos humanos del bando contrario que tuviesen intenciones de sublevarse contra el Régimen sino también acabar con todo aquello que pudiera hacerle saber y entender a la gente la realidad que estaban viviendo, de tal manera de mantener “ciega” e ignorante a la población. Es así como la represión provocó la censura en varios ámbitos, a partir del 11 de septiembre del 1973 se crea la “Oficina de Censura” cuya primera medida fue restringir los medios de comunicación, apoderándose del canal de televisión estatal -actualmente conocido bajo el nombre de Televisión Nacional de Chile (TVN)-, clausurando otros medios audiovisuales para que se evitara mostrar imágenes sobre la dictadura, cerrando prensa radial y determinando la existencia de determinada prensa escrita:

[...] se ha autorizado solamente la emisión de los siguientes diarios: "El Mercurio" y "La Tercera de la Hora".

⁹Periódico La Tercera de la Hora. 1973. **El Toque de Queda: 13 de Septiembre 1973**. Santiago, Chile, pág. 13.

Paulatinamente se irán autorizando otras publicaciones. Se considerará que las Empresas no indicadas por este Bando, deben considerarse de hecho clausuradas. Se ha designado una Oficina de Censura de Prensa, que tendrá bajo su control las publicaciones escritas autorizadas; el sistema a emplear será el de CENSURA a la edición impresa. Por lo tanto los Directores de los diarios mencionados tendrán la responsabilidad de entregar diariamente antes de su emisión las respectivas muestras para poder proceder a su revisión. Se advierte que la emisión de todo otro órgano de prensa escrita que no sea la debidamente autorizada será requisada y destruida.¹⁰

Luego del cierre de decenas de medios de comunicación, en especial radiales y prensa escrita, los medios que sobrevivieron optaron por adherirse al Régimen dictatorial con la difusión y publicación de la información que esta proporcionaba, sin la posibilidad de confirmar su veracidad.

Para Juan Pablo Cárdenas, premio Nacional de Periodismo 2005 y ex director de la “Revista Análisis” (1977-1993), el golpe “*desgarró nuestro quehacer y alineó a los comunicadores sociales en dos expresiones diametralmente distintas: los que se arrodillaron ante los gobernantes de facto y los que intentaron romper el bloque informativo impuesto por el régimen militar*”.¹¹

Así, la mayoría de los medios se rindieron ante las exigencias del gobierno existiendo aun algunos con el arrojo suficiente para oponerse, los cuales debieron sufrir las consecuencias de la censura y el silencio. Muchos de los primeros no

¹⁰ **Bando N° 15.1973 Junta de Gobierno de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile.**

Disponible en http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0021.pdf

¹¹ Mantorell, Francisco. 2006. **Letras Cómplices, Prensa Uniformada durante la Dictadura.**

Archivo Chile. Chile, pág 2 .Disponible en

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0032.pdf

solo acallaron la realidad del país sino que la transformaron y desvirtuaron a favor del gobierno militar, informando acerca de noticias que, sabiéndolo muy bien, se trataban de montajes para hacer creer a la población que los opositores muertos y desaparecidos se debían a acciones violentistas provocados por estos mismos: *“La prensa uniformada, en general, siguió prestando oídos a los montajes comunicacionales y no tuvo voz para criticar las graves violaciones a los DDHH que se cometían delante de sus ojos.”*¹²

Las personas, sin conocimiento de esta manipulación mediática, consumían toda la información que los medios entregaban, permaneciendo ignorantes frente al acontecer nacional y temerosos a la vez por las repercusiones que claramente podrían traer actos de levantamiento ciudadano.

El Régimen llegó hasta las casas particulares y servicios públicos, allanando y deteniendo a todo aquel que tuviese en su poder material calificado por el gobierno bajo la denominación de subversivo como textos de ciencias sociales, ciencias políticas, de derechos humanos, literarios, entre otros, que alimentaban las fogatas en las que se fundían también las letras de Chéjov, Kafka y Pablo Neruda.

Durante dicho período el mercado literario cayó abruptamente obligando a los autores a trabajar de manera clandestina. Señala al respecto Diamela Eltit, que durante la dictadura:

No había editoriales, desmantelaron, cortaron la relación entre publicación y lector porque los mecanismos aledaños estaban intervenidos, universidades, periódicos, la televisión, etc. Los libros estaban editados muy secreta y misteriosamente.

¹²Ibíd, pág. 6

Con la dictadura los canales de difusión se cortaron y eso produce paradójicamente algo interesante: surge la diversidad, es decir al no haber un mercado que pidiera, que exigiera, surge igualmente literatura¹³

El arte en general estuvo supeditado a las decisiones de la dictadura, destruyéndose obras de grandes valores universales como algunas de tendencia cubista y vanguardista, prohibiendo música extranjera como la de Silvio Rodríguez y folclórica nacional como la del asesinado Víctor Jara y de algunos conocidos grupos chilenos que debieron irse del Chile tras el exilio: Illapu, Inti-Ililmani, Quilapayún, entre otros. Estos cantautores chilenos vieron nacer sus obras bajo el amparo de instituciones de países europeos como por ejemplo el sello discográfico independiente creado en Francia bajo el nombre de “Canto Libre” en el cual se publicaron varios álbumes de chilenos exiliados en el extranjero.

De la misma manera, todo tipo de literatura fue quemada y destruida por el gobierno, desde libros clásicos hasta los más contemporáneos de Neruda debieron desaparecer de las librerías. Más cuidado puso el gobierno en aquellas obras que pretendían publicarse durante esos mismos años, para lo que se creó el Permiso de Circulación encargado de revisar los libros y determinar si su contenido era apto para el conocimiento público. Este organismo fue extremadamente severo puesto que muy pocas obras pasaron las barreras impuestas por el Régimen. Respecto a este asunto y a la primera censura literaria de la obra “**Mal de Amor**” de Óscar Hahn, este poeta, ensayista y crítico iquiqueño relata que:

Poco después, cuando Turkeltaub, el editor, solicitó el permiso de circulación al Gobierno militar, éste le fue negado y se le exigió que retirara todos los ejemplares que ya

¹³Memoria Chilena. 2001. **Diamela Eltit: Censura.** *Memoria Chilena.* Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=deltitcensura>

estaban en librerías. El 'permiso de circulación' no era más que un eufemismo para designar la censura. Sin embargo, fotocopias del libro circularon clandestinamente, y la decisión de los militares fue severamente criticada por la prensa internacional.¹⁴

Otro de los autores que recuerda significativamente este tiempo es Carlos Droguett, con la censura de su novela “**Matar a los Viejos**” la cual comenzaba con una polémica dedicatoria: “*A Salvador Allende, asesinado el martes 11 de septiembre de 1973 por Augusto Pinochet Ugarte, José Toribio Merino Castro, Gustavo Leigh Guzmán y César Mendoza Durán*”¹⁵. Además, la novela comienza con Pinochet encerrado en una jaula:

En la rotunda luz del verano, en la somnolienta luz del invierno (...), un milico tartamudo en su lengua y en su mirada, que después en ceremonias públicas y en pichangas se escondía y refugiaba dentro de unos anteojos oscuros, como un ciego sifilítico terminado hasta arriba o un animal enfermo y aterrorizado.¹⁶

Toda esta clara aversión hacia el gobierno dictatorial no solo conllevó que la obra fuese prohibida en Chile sino también que se impidiera en España, como muestra de cómo la censura era incluso capaz de perseguir, aún en el exilio, a los autores y artistas.

¹⁴García, Javier. 2006. **Letras con Sangre**. *La Nación Online*. Chile, pág 1. Disponible en <http://www.lanacion.cl/letras-con-sangre/noticias/2006-12-16/175242.html>

¹⁵ *Ibíd*, pág. 2

¹⁶ *Ibíd*, pág. 2

1.3 Contexto teatral de dictadura y su discurso de resistencia.

Antes del gobierno militar, el teatro chileno estaba integrado por unas diez compañías que funcionaban en distintos espacios llegando a un público restringido, esto cambia durante la llegada del Gobierno de la Unidad Popular en 1970, surge un teatro que busca exponer en sus montajes una realidad socio-cultural presente en varios sectores marginales del país. Se denota un evidente aumento en las compañías de teatro considerándose a las más destacadas del período ICTUS, Compañía de los cuatro, El Túnel y Aleph. Además se motivan a participar en las actividades teatrales a estudiantes, trabajadores y aficionados al ámbito buscando el deseo de expresar la visión de vida y de mundo a través del teatro llegando incluso a formar una Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (Antach).

Sin embargo, el teatro en Chile a partir de 1973 sufre una serie de transformaciones al igual que gran parte de la sociedad que se vio envuelta en un régimen opresivo, coartando la libertad de expresión, instaurando el terror y la desconfianza:

Asesinatos, exilio, censura y represión marcaron una época a la que el teatro respondió con denuncia. Un lugar donde la crítica al gobierno militar fue directamente proporcional a la audacia de las obras que montaron quienes no se taparon los ojos y miraron al enemigo de frente [...]¹⁷

Para comprender mejor el contexto autoritario que envuelve al teatro durante los años 73 en adelante, es necesario entender la ruptura social y cultural que provoca el régimen de Augusto Pinochet y sus partidarios, eso ya lo hemos

¹⁷ Alvarado, Rodrigo. 2006. **Escenario de Resistencia**. *La Nación Online*. Chile, pág 1. Disponible en http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20061216/pags/20061216175838.html

contextualizado en los puntos anteriores. Pero para concebir como renace el teatro chileno María de Luz Hurtado menciona que dentro de la reconstrucción social, el régimen autoritario- político y económico tuvo gran implicancia con la lentitud y retraso de las actividades teatrales:

[...] el desenvolvimiento de la cultura y del teatro nacional en estos años de instauración fue mínimo. Ellos están marcados por un signo negativo: no hay grandes proyectos; la actividad observable, de readecuación a los nuevos espacios económicos y jurídico - políticos se destina a resguardar la seguridad personal, la subsistencia económica y la mínima continuidad del oficio o de la disciplina artístico-cultural que corresponda. Pero en ella se gesta también una mejor respuesta artístico -cultural y organizativa a las condiciones imperantes [...]¹⁸

El quiebre producido en 1973 conlleva a 17 años de censura donde los teatros son sometidos a la visión autoritaria de la dictadura, provocando la abrupta clausura de la mayoría de los grupos independientes (excepto el Ictus). La detención de trabajadores teatrales es causa por la que algunos dejan la actividad artística o simplemente son expulsados o emigran:

[...] en octubre de 1973 montaban “**Y al principio existía la vida**”, “la primera obra en tono de protesta después del golpe”, dice su director, Óscar Castro. La osadía la pagaron con el desaparecimiento del actor John McCleod y la madre de Castro, luego de una visita a su hijo en Tres Álamos, donde escribió una de las historias más sublimes del teatro en centros de reclusión [...]¹⁹

¹⁸ Hurtado, María De la Luz. 1982. **Teatro Chileno de la crisis institucional 1973-1980**. Santiago, pág. 77. Minesota Latin American Series, University of Minesota.

¹⁹ Alvarado, Rodrigo. Op. Cit, pág. 3

La censura teatral durante los primeros años de dictadura funcionaba a través de la “autocensura” siendo el régimen el encargado de plantear qué cosas se podían decir y, sobre todo, cuáles no, impidiendo así que se tocaran temas conflictivos o temas que atentaran contra los principios básicos del gobierno donde militares infiltrados elegían el repertorio de obras que se montaba en salas universitarias. Es así como todo lo relacionado con el teatro estaba regularizado y vigilado; un ejemplo de censura fue la abolición de la Ley de Protección al Teatro Chileno en 1974. Además, los primeros años al momento de realizar un montaje se debía pedir autorización al Ministerio del Interior a través de su oficina de Comunicación Social, toda puesta en escena estaba sujeto a un cobro extra del 22% de la taquilla, a excepción de aquellas obras consideradas culturales, [...] esa nominación se ejerce a través de la Universidad de Chile no autorizó, por considerar “no cultural”, obras como “**Esperando a Godot**”, del Premio Nobel de Literatura Samuel Beckett [...] ²⁰

El teatro chileno tenía claro que el gobierno no toleraría ni permitiría un discurso crítico, sin embargo el teatro Aleph representa la obra “**Y al principio existía la vida**”, en marzo de 1974 sufriendo como consecuencia la detención de todo sus integrantes, torturándolos y enviándolos al exilios posteriormente por su falta de respeto contra el gobierno. En 1978, Jaime Vadell perdió su carpa incendiada por agentes del Estado, se dice que el motivo fue la obra “**Hojas de Parra**” que logró llenar el lugar un día después que un artículo en “La Segunda” catalogara el montaje como oposición al gobierno:

La elevada convocatoria levantó sospechas y el 28 de febrero “el vespertino La Segunda se refirió a la obra con el título de portada: ‘Infame ataque al gobierno’. Cuatro días después, la carpa fue clausurada por el Servicio Nacional de Salud (SNS) argumentando falta de agua, excusados y

²⁰ Piña, Juan Andrés. 1998. **20 años de teatro chileno 1976-199**. Santiago: RIL Editores, pág. 54

urinarios”. Rápidamente Vadell y Salcedo solucionaron las deficiencias encontradas por la autoridad sanitaria, lo que significó que el SNS levantara la prohibición a la carpa. Sin embargo, el entonces alcalde de la comuna de Providencia, Alfredo Alcaíno, estableció que las funciones no se reanudarían hasta nuevo aviso. Los actores quisieron apelar pidiendo una reunión con el edil. Se encontraban a la espera de la respuesta de la autoridad cuando la carpa fue quemada en medio de la noche dejando a la compañía sin su principal bien para seguir funcionando. Casualmente los responsables del incendio no fueron encontrados [...]”²¹

La crisis que sufre el teatro chileno y todo lo relacionado con la cultura nos da entender que el gobierno se siente amenazado con ciertas manifestaciones culturales que de alguna forma buscan hacer pensar a la sociedad que estaba siendo reprimida en sus derechos humanos y sobre todo en la libertad de expresión. La única forma de anular al pueblo fue quitándole la fuente de información y desarticulando todo lo que pueda amenazar su poder. *“Todas las formas de expresión y pensamiento fueron interrumpidos, y el régimen buscó crear una cultura que valoraba el capitalismo, el trabajo, el orden, y el respeto por la autoridad”*²². Toda esta censura lesiona y rompe el rol que cumplía el teatro y las artes frente al pueblo en aquel tiempo, suprimiendo el intercambio cultural activo que se producía entre Santiago y provincias donde centros universitarios permanecían y lograban llegar a lugares y pueblos marginados.

Las evidentes restricciones que se producían hicieron que muchos actores fueran olvidados e incluso no tuvieran posibilidad de encontrar trabajo producto de

²¹ González, Gabriela. 2010. **Haciendo Memoria: Historia de la compañía de teatro La Memoria**. Chile, pág 17. Disponible en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ci-gonzalez_g/html/index-frames.html

²² Chapleau, LeAnn. 2003. **La cultura chilena bajo Augusto Pinochet**. Chile, pág 56. Disponible en <http://chrestomathy.cofc.edu/documents/vol2/chapleau.pdf>

la prohibición de contratarlos por haber sido adherentes al gobierno anterior e incluso se crearon “listas negras” donde mencionaban los nombres de actores para que no fueran considerados ni contratados en varias partes:

Las fuerzas autoritarias, entonces, abocaron su poderío violento a instalar la desaparición de la gente de teatro asociada a la historia proscrita, involucrando en esto no sólo su eliminación física, sino también la supresión de su imagen, es decir, de su existencia en la conciencia colectiva. Las listas negras que comenzaron a circular por todos los medios de difusión, prohibían terminantemente emplear a todas y todos quienes figurasen en ellas. Este intento de borrar en vida a aquellos hombres y mujeres, parece mostrarnos hoy que su imagen pública había trascendido y se había convertido en un significante demasiado peligroso, y por ende, prohibido.²³

Todas estas prohibiciones hicieron que varios actores sociales como profesores, actores, músicos, fotógrafos al ver que no tenían posibilidad de seguir en sus trabajos bajo el acecho constante del régimen optan por el exilio o por trabajos menospreciados por algunos sectores sociales como lo era vendedores, recolectores de cartón o basura, todo sea por seguir sobreviviendo a la crisis que fueron abruptamente llevados. *“Paralelamente a las iniciativas económicas y siguiendo la tónica del régimen, cientos de actores, dramaturgos, directores, profesores fueron perseguidos, fustigados y torturados”*²⁴

Queda claro entonces que la producción literaria chilena quedó mermada durante el período de dictadura debido a la censura evidente que envolvió toda

²³ Salas, Lorena. 2011. **Ángeles vestidos de obrero; Arte que no calla. (¡Como para inventarlo de nuevo!) ICTUS, TIT: El discurso teatral bajo la dictadura militar.** *Revista Nomadías*, Chile, Número 14, 9 - 33

²⁴ González, Gabriela. Op. Cit, pág. 14

esta época. Los teatros chilenos quedaron vacíos y con un déficit económico que los ataba de manos sin poder para enfrentarse y reclamar frente al gobierno autoritario que los anulaba de tal manera que los actores y dramaturgos debían escapar de sus propios trabajos y de su país:

Además, la escena teatral chilena debió enfrentar la partida de parte importante del gremio a causa de motivos políticos. Muchos de los actores y directores fueron despedidos de sus trabajos y hostigados hasta el punto de tener que salir de Chile. “Cerca de un 25% de los teatristas en ejercicio abandonaron el país, convirtiéndose muchas veces en exiliados.”²⁵

Con este escenario a cuestas, lo único positivo que podemos rescatar hasta hoy es que, si bien el fin de la dictadura no fue el aliciente para una producción literaria masiva ni enriquecida de lo que dicho proceso pudo haberle aportado, sí resulta de gran relevancia recalcar que son las obras que en medio de toda esta represión se irguieron como fuerzas opositoras capaces de escapar de las llamas de la intolerancia y escabulléndose entre los dedos de los gobernantes con el arma más potente de todas: el lenguaje. Ejemplos de estas obras son el teatro de Marco Antonio de la Parra con “**Lo crudo, lo cocido y lo podrido**”, de Juan Radrigán con “**Hechos Consumados**”, Jorge Edwards con “**El Museo de Cera**”, terminando la dictadura, Diamela Eltit con “**Padre Mío**”, entre otras.

Teniendo en cuenta todos estos datos, podemos deducir que las creaciones nacionales pueden resumirse en dos corrientes principales:

[...] una primera tendencia ligada a la cultura política caracterizada por la exclusión social, por el espíritu de grupo disidente respecto de la política y la cultura oficiales y por la

²⁵ Ibíd, pág. 16

impronta ideológico-cultural del quehacer literario. Esta tendencia habría estado vigente desde 1975 hasta finales de la década del 80 aproximadamente. Una segunda tendencia —ya instalada en la década del 90— se encontraría cercana a la cultura del mercado y estaría caracterizada por una mayor integración social de sus miembros quienes, por añadidura, revelan un espíritu individualista y conciben su actividad de escritores como un quehacer profesional”²⁶

Esta última generación se trataría de un grupo dominado por los temores y el dolor por la represión vivida y de la que fueron testigos, lo que no resulta extraño si pensamos que la sociedad chilena actual que vivió aquellos días aún se presenta sumisa ante las determinaciones que el gobierno dictatorial estableció, negándose a cualquier tipo de participación política que implique algún riesgo, por lo que resulta preferente dejar el pasado como una etapa ya superada aunque esto no sea así.

En este ámbito, Alfredo Jocelyn-Holt tiene su propia hipótesis del tema. Según él:

[...] cada vez cobra más terreno entre nosotros una fuerza psicológica colectiva que nos es muy propia y que va más allá. De hecho, nos induce lisa y llanamente a renegar del pasado. En efecto, en Chile impera cada vez más un deseo de escaparse del pasado. El pasado nos produce vergüenza y hasta espanto²⁷

Con todo, es importante dejar en claro que, de la forma en que se mire, ya sea por las magníficas obras creadas en el período de dictadura tanto como las

²⁶ Lillo, Mario. 2009. **La Novela de la Dictadura**. *Alpha Online*, Chile, N° 29 págs. 41- 54.

Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art04.pdf>

²⁷ Jocelyn-Holt, Alfredo. 2000. **Espejo retrovisor**. Santiago: Planeta/Ariel. Pág. 38

elaboradas posterior a esta época, aquellos que afirmaban la no existencia de obras socio-históricas de la etapa absolutista contemporánea chilena están en un error al no percatarse de que obras como “**El desierto**” de Carlos Franz y “**Las manos al fuego**” de José Gai son fieles e importantes representantes de una literatura que no buscó la fama o la crítica barata, sino que fue capaz, a más de 15 años de distancia, de afrontar y abordar de manera directa los años del régimen, estableciéndose así, una nueva etapa respecto de la novela de la Dictadura, la cual quizás esté resurgiendo recién en estos momentos de nuestra historia pero que sería de un aporte inmenso para las olvidadizas mentes de nuestra sociedad.

1.3.1 Compañías de Teatro durante el régimen autoritario

El teatro como actividad del país, sufre este impacto aniquilador y por casi un año no existió actividad teatral, como hemos mencionado anteriormente, los afectados con este nuevo orden político-autoritario son exclusivamente los teatros dependientes que estaban bajo la jurisdicción de organizaciones político- sociales y organismos estatales, de la misma manera los teatros aficionados perteneciente al ámbito poblacional y sindicales o campesinos son abruptamente desmontados provocando una vez más la represión y eludiendo una ventana de expresión hacia el pueblo. Sobre los teatros universitarios, estos fueron afectados debido a que se intervinieron las casas de estudios en casi todo el país provocando duramente el cierre y anulación de las compañías de teatro que formaban parte en aquellas universidades, sin embargo, en la Universidad Católica se mantiene la continuidad de los actores y directores pero es fuertemente restringida en el ámbito de los montajes que allí se montaban, es decir, cambia el repertorio de las obras pasando de montajes chilenos a obras clásicas españolas y francesas como Calderón de la Barca, Lope de Vega y Molière.

El teatro del régimen militar promueve en ese tiempo montajes de autores clásicos y algunas comedias musicales de costosa producción y escaso valor estético, por ejemplo surgen las compañías de “café-concert” utilizando elementos y recursos como el show y un espectáculo parecido al de cabaret. Las compañías y los teatros universitarios que seguían con vida, a pesar de estar intervenidos y desmantelados de sus maestros históricos se vieron empujados al autofinanciamiento provocando que el teatro cambiara:

No es extraño que el período 73-76 sea, en general, pobre en materia teatral: aparece en gloria y majestad el montaje de obras clásicas-normalmente enfocadas con parámetros antiguos-, los grupos montan obras sin importancia y que se disuelven una vez terminada esa temporada, produciendo la lógica retirada de un teatro problematizador. El teatro de evasión sube numéricamente en el primer período del gobierno militar, sumándose a la progresiva ascensión del café-concert y lo que después sería el teatro del gran espectáculo, al estilo del Casino Las Vegas y los montajes del actor Tomas Vidiella. Al revés de lo que pudiera pensarse, la cartelera en ese período tiene abundancia de obras, aun cuando ellas oscilan entre el teatro infantil, la comedia musical al estilo del peor Broadway, y los teatros de bolsillo donde matar un sábado en la noche.²⁸

El espectador masivo que acudía a ver estos espectáculos clásicos eran principalmente escolares secundarios que el Ministerio de Educación invitaba a presenciar, es así como la Universidad de Chile en el año 1976 empieza a reinventarse y competir con la U. Católica para atraer público llegando incluso a montar las mismas obras como lo fue **Don Juan Tenorio** de José Zorrilla. Es por esa razón que desde la Universidad Católica comienzan a darse cuenta de la triste

²⁸Piña, Juan Andrés. Op. Cit, pág. 54

realidad que está envuelto el país y forma un taller teatral autónomo en 1976 con el propósito de satisfacer las verdaderas necesidades e inquietudes del pueblo dando origen al Taller de Investigación Teatral (TIT) dirigido por Raúl Osorio. El Teatro de la Universidad de Chile era considerado uno de los teatros más importante hasta la fecha y estaba bajo la organización del Gobierno de la Unidad Popular, una vez ocurrido el golpe militar sufre una fuerte aniquilación tanto en la expulsión de los profesores y actores que allí participaban, además del abandono de sus estudiantes. El gobierno toma el cargo y establece una serie de reformas tanto en lo académico como en lo teatral provocando que los montajes sean vigilados y sancionados por las autoridades debilitando el sentido cultural y calidad artística:

[...] este teatro mantiene en apariencia su característica política de repertorio: el montaje de una obra moderna extranjera, un clásico y una obra chilena, aunque en su criterio de selección se reacciona contra la trayectoria anterior, evitándose toda referencia a la realidad nacional [...] ²⁹

Los demás teatros universitarios existente hasta ese momento se encuentran en una situación compleja al ser clausurados tanto en las actividades teatrales y docencia. Podemos mencionar por ejemplo lo ocurrido el año 76 cuando el Teatro de la Universidad Técnica de Santiago (TEKNOS) es cerrado después de 15 años funcionando, teniendo la misma suerte la Universidad de Concepción, Universidad Austral, Universidad del Norte y los teatros de diferentes sedes de provincia de la Universidad de Chile.

La consecuencia que provocó el cierre de compañías universitarias por parte del gobierno, hizo que hacia 1975 aumentaran de forma clandestina y

²⁹ Hurtado, María De la Luz. Op. Cit, pág. 95

empezaran a descubrir espacios antes no considerados para montar nuevas propuestas teatrales formándose así grupos de teatro independientes como Teatro ICTUS, Teatro Imagen, Asociación Cultural Universitario Teatro de Los Comediantes, Los Cuatro, Taller de Investigación Teatral, Teatro El ángel y Teatro Cámara. De este modo, la actividad teatral vuelve a tomar temas y problemáticas del pueblo chileno relacionadas con el ser humano, el trabajo, crisis económica, violencia, entre otras, a través de un lenguaje indirecto y sarcástico.

1.3.2 Discurso teatral de resistencia

Cuando se habla de un discurso de resistencia debemos mencionar a James Scott, antropólogo norteamericano quien estudia acerca de este tema en su libro titulado **Los dominados y el arte de la resistencia**, es aquí donde el antropólogo explica la importancia que adquieren algunos discursos al momento de cuestionar la hegemonía dominante, es decir, la resistencia se hace presente al momento de criticar la ideología a través de discursos que muchas veces se hacen de forma oculta o algunos discursos populares que se desarrollan, a veces de manera abierta, otras de manera reservada, frente a la imposición de los poderosos:

Porque como hemos visto y veremos ahora, las luchas ideológicas y políticas son luchas semánticas por la imposición de significados autorizados, expresión de la facultad de nombrar, pero también de lo arbitrario e histórico de cualquier verdad y las exclusiones que genera. Pero, no son luchas lingüísticas ceñidas al lenguaje mismo, sino que en todo caso surgen del contexto histórico, de las condiciones materiales de existencia, y de las relaciones de

poder social vigentes (y siempre cambiantes) en una sociedad determinada [...]³⁰

El teatro fue sacudido por un cambio, modificando su visión de mundo, su rol social y su forma de operar. La función de este, antes del golpe militar consistía en ser un ente crítico, creativo y problematizador siendo ante la sociedad el encargado de expresar una función cultural. Las compañías y teatros universitarios tenían cierta estabilidad, pues sus funciones presentaban un alza de espectadores teatrales, haciendo cada vez más importante el rol social de la escena chilena.

A pesar que el teatro fue censurado y a la vez acallado, por este ambiente represivo, continuó reuniendo a gente bajo la actividad teatral dedicada a comentar sobre la contingencia histórica de la sociedad, a través de montajes que dejaban una sensación a los espectadores de la triste realidad y sentimientos encontrados contra el gobierno y el velo de la indiferencia y de la calma aparente que transmitían los medios de comunicación. Durante la dictadura el teatro no oficial opera desde la clandestinidad, con el propósito de llegar a variados sectores sociales; los símbolos por medio de ciertos códigos como lo fueron los diálogos, las escenografías se busca representar la condición humana reprimida, censurada ideológicamente por esta hegemonía política, representando de alguna manera esa frustración a los espectadores.

Durante este período opresivo, el teatro asume un rol importante como opositor al gobierno dictatorial, a pesar de no hacerlo de forma explícita por el hecho de la fuerte anulación de todo derecho de libertad de expresión que regía en el ambiente, se encarga el teatro de hacer alusión en su discurso teatral a la crítica tanto en lo económico, social y fuertemente a aquellos personajes

³⁰ Forneo, Jose Luis, 2009. **Los discursos ocultos de los dominados**. *Blogspot Poder y Resistencia*. España, pág 3. Disponible en <http://poderyresistencia.blogspot.com/>

representativos del régimen militar. Sin embargo, toda esta resistencia y preocupación no se realiza abiertamente, pues el miedo que se instaura en esa época provoca que los cuestionamientos al poder y los hechos ocurridos en la sociedad chilena sean criticados de manera silenciosa, donde el malestar y descontento, como la pena y rabia contenida se expresa por medio de un lenguaje crítico y quien solo algunos logran descifrar.

Los encargados de transmitir este nuevo pensamiento social y contingente hasta el pueblo son aquellos teatros que sobreviven a la censura impuesta hasta el momento por el gobierno, esta nueva mirada profunda y crítica es la visión de varias personas tanto víctimas como opositores que buscan un espacio para compartir sentimientos e ilusiones de una vida mejor. Hernán Vidal menciona que este tipo de discurso fue exitoso, el espectador lo recibe de manera positiva, porque ve en él una voz que ellos mismos no pueden expresar abiertamente y que, por medio de estas obras alusivas a la disidencia y protesta clandestina hacia el gobierno los hacen cómplices de alguna forma con esos actores y teatros en general, pero así como surgían pequeños grupos de teatristas, éstos eran rápidamente censurados y clausurados muchas veces antes de estrenar algunas obras.

Sin embargo, a pesar de la situación que vivía el teatro surge un movimiento de grupos y teatristas que pretendían iniciar un rescate a la función cultural que poseía el teatro años anteriores produciendo un número de obras memorables hasta 1980. El descontento y frustración se hace cada vez más evidente desde el teatro pero a través de un simbolismo donde se representa la cesantía, miseria y la precariedad impuesta por el nuevo gobierno, es así que, con el estreno de la obra del dramaturgo David Benavente **“Pedro, Juan y Diego”** el 26 de mayo de 1976, se retoma la misión del teatro de “recoger el rumor de la calle”, insertando la crítica creativamente en nuestro país. Es importante esta obra porque se plantea el tema de la cesantía que golpeaba a la sociedad chilena debido a la crisis económica que arrastraba el régimen. Las familias chilenas se

veían desamparadas sin poder conseguir trabajo, el eje central de la obra gira en la situación de sobrevivir ante la falta de empleo y se representa mediante personajes tradicionales como lo son los obreros despertando la atención de los espectadores:

Recordemos la controvertida obra del Ictus “**Pedro, Juan y Diego**”(1976) que atacaba directamente a uno de los programas de ayuda social para generar empleos en la época de la dictadura, que consistía en que a un grupo de trabajadores se les encomendaba la tarea de abrir un largo surco de un par de metros de profundidad y luego volver a taparlo; la obra **Pedro, Juan y Diego** cuenta la historia de unos trabajadores que deben construir una muralla que finalmente tendrá que ser derribada por ellos mismos³¹

Es así como ubica su escenario en el extremo de la ciudad observando a la vez de forma ácida y burlescamente los discursos del oficialismo mostrando otro punto de vista acerca lo que estaba ocurriendo. Una serie de estrenos incentiva al público a volver al teatro convirtiéndose en la vanguardia cultural chilena:

Hay un puñado de grupos teatrales que serán la viga maestra del teatro chileno hasta poco entrada de la década del 80, y que inician su trabajo más rescatable hacia 1976, Ictus, Imagen, TIT, Del Ángel, La Falacia, entre los más importantes, proponen una temática y forma escénica que revitalizan la escena nacional a través de obras como Tres marías y una Rosa, Los payasos de la esperanza, El último tren, Te llamabas Rosicler, ¿Cuántos años tiene un día?,

³¹ Briones, Rodolfo. 2006. **Arte en dictadura**. *Blogspot Clase contra clase*. Chile, pág 3. Disponible en <http://www.clasecontraclase.cl/periodicoNotas.php?nota=772>

Testimonio sobre las muertes de Sabina, Lo crudo, lo cocido y lo podrido, ¡Viva Somoza!, Loyola, Loyola, y otras.³²

María de la Luz Hurtado dice que entre los años 1974 y 1982 se montaron cerca de 45 obras de ideología opositora al régimen militar, representando en escena un espíritu crítico hacia ese período. Es este sentimiento de protesta el que impulsa al ámbito artístico a realizar obras más teatrales que literarias, donde la comunicación con el público se produce de manera espontánea y se comienza a sentir la necesidad colectiva de poner en escena deseos, anhelos y angustias ocultas. Ya que los medios de comunicación habían sido acallados, el pueblo esperó que la verdad oculta se hiciese visible frente a los ojos de la gran mayoría.

Cerca de los años ochenta se produce un nuevo cambio en el teatro, adquieren gran importancia los Teatros Taller y la Creación Colectiva que consistía en un trabajo colaborativo entre dramaturgo, actores y directores para lograr un buen trabajo, además buscaban la idea de utilizar un lenguaje escénico más simple, menos escenografía, vestuarios tradicionales y un cierto acercamiento al habla callejera y cotidiana. El Teatro Nacional desarrolló una intensa actividad teatral a partir de las experiencias y nuevas perspectivas provenientes de varios dramaturgos que regresaban del exilio como lo fueron Ramón Griffero, Mauricio Celedón, Alfredo Castro, entre otros.

En cuanto a los temas, se puede mencionar que quisieron referirse al acontecer nacional de forma crítica, humorística y desenfadada, mostrando una visión sarcástica de la realidad chilena debido a que no se podían decir cosas de manera pública producto de la censura. El trabajo de explorar más allá de las verdades oficiales hizo que el teatro volviera a cumplir su misión:

[...] una misión que le ha sido tradicionalmente significativa: hablar del mundo que le rodeaba, dar cuenta de su entorno,

³² Piña, Juan Andrés. Op. Cit, pág 108

preguntarse, representar sobre el escenario la vida oscura o luminosa del país.³³

Siguiendo con estos cambios, durante la década de los ochenta ocurre que algunos grupos, sin dejar de revelar el mundo que los rodea, empiezan a optar por una forma teatral distinta al realismo; comienzan a indagar cómo el escenario a través de sus recursos puede transformarse en códigos, es decir, como la iluminación, espacios físicos, la música, los diversos estilos de actuación y maquillaje pueden transmitir al público sin tener que existir una expresión verbal por medio. Como referente de esta búsqueda, el director-dramaturgo Ramón Griffero, por medio de sus montajes “**Cinema Utoppia**” e “**Historias de un galpón abandonado**” potencia los espacios visuales, sugiere atmósferas de pesadilla y terror apelando así al espectador a la sensibilidad para comprender el espectáculo. Se hace presente la ambigüedad, los ambientes indefinidos, referencias simbólicas o poéticas despertando el interés a un público juvenil.

Por último, se debe mencionar que el teatro de Marco Antonio de la Parra presenta un tipo de obra diferente donde el diálogo de los personajes era el encargado de atraer la atención de los espectadores porque detrás de cada palabra nacía un sarcasmo o un doble significado con el propósito de no ser descifrado por cualquiera, incluso la escenografía simple ocultaba el verdadero sentido del montaje. Cada espectáculo que el dramaturgo creó se refería a los temas nacionales y contingentes, incluso de manera directa o indirecta se hacía referencia a lo que ocurría en la calle. Sin embargo, la técnica o el estilo realista cambian y utiliza otros recursos que ayudan a revelar de forma irónica, amplia, distante y desmitificadora la realidad.

Una de las obras más representadas en el mundo ha sido la del dramaturgo chileno Ariel Dorfman, exiliado también durante el régimen militar en Francia y posteriormente en EE.UU, su obra **La Muerte y la Doncella** 1990, creada durante la transición a la democracia chilena refleja el encuentro de una víctima, que fue

³³ Ibíd, pág. 110.

torturada durante el período de dictadura, con un hombre que llega su casa y ella cree que ha sido él su torturador y lo enfrenta. Tema que no fue bien recibido durante su primer estreno en nuestro país, pues el duro momento vivido por la sociedad chilena durante 17 años recién se estaba cerrando e intentando dejar atrás aquellos años de censura y temor que tuvieron que enfrentar.

La obra fue estrenada un año después en una sala independiente de Nueva York y al año siguiente debutó en Broadway con un éxito notable y con el protagonismo de Glenn Close, Gene Hackman y Richard Dreyfuss. Sin embargo, el escritor prefirió omitir varios antecedentes, la falta de referencias explícitas al país en que ocurren los hechos, la omisión de los nombres de los mandatarios de la época y la poca especificación del contexto de producción provocaron un desconocimiento generalizado sobre como la dictadura chilena inspiró esta creación:

Quando Ariel Dorfman estrenó *La muerte y la doncella* en Chile, en 1990, tuvo escaso éxito. El país recién recobraba las estructuras democráticas tras casi dos décadas de dictadura. El trágico tema de los desaparecidos, los asesinados, los presos políticos y los exiliados estaba demasiado fresco en la conciencia nacional.³⁴

La obra incluso ha sido llevada al cine, llegó como largometraje de la mano del gran Roman Polanski en 1993, logrando un gran recibimiento y buenas críticas, pues revela en su argumento la realidad que sufrieron varios países latinoamericanos.

³⁴ Molina, Andrés. 2011. **Teatro La Muerte y La Doncella**. *DiarioDigital*. Chile, pág 3. Disponible en <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?p=1513>

2. Lo dicho y lo no dicho en la **Secreta Obscenidad de Cada Día** de Marco Antonio de la Parra

El presente capítulo tiene como objetivo dar a conocer y explicar diferentes enfoques teóricos relacionados con los *actos de habla*, con el decir y lo no dicho, que nos permitan trabajar el texto **La Secreta Obscenidad de Cada Día**, para desentrañar los códigos lingüísticos con los que el escritor logró crear un discurso con un mensaje anti-dictatorial que pudiese evadir la censura y entregar un mensaje que los organismos represores de la época no logran descifrar. Para ello, recurriremos al concepto de *pragmática* expuesto por María Victoria Escandell Vidal, doctora en Lingüística Hispánica, a través de su libro **Introducción a la Pragmática** y nos enfocaremos en la teoría de los *actos de habla*, desarrollada por Oswald Ducrot en **El Decir y lo Dicho, Polifonía de la Enunciación**, John Searle en su libro **actos de habla** y el filósofo J.L. Austin en su obra **Cómo hacer las cosas con palabras**.

Para comenzar, iniciaremos este capítulo de aproximación teórica, partiendo con una disciplina muy necesaria a la hora de estudiar un texto desde el punto de vista lingüístico: La *pragmática*.

2.1. Pragmática

Cuando se habla de *pragmática*, según lo que describe Escandell, se está refiriendo al estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de un enunciado por parte de un hablante en una situación comunicativa. La *pragmática* se interesa por el modo en que el contexto influye en la interpretación del significado para lo cual toma en consideración los factores extralingüísticos que condicionan el uso del lenguaje. Estos factores son *emisor, destinatario, intención*

comunicativa, contexto verbal y situación o conocimiento del mundo, los cuales son de suma importancia al momento de enfrentarnos a un enunciado. Esta disciplina es realmente necesaria si se considera que sin ella, muchos estudios acerca del discurso no serían comprendidos o estos ocurrirían de manera inadecuada.

Existe a veces una distancia entre lo que literalmente se dice y lo que realmente se quiere decir, y es por esto que la adecuación de las secuencias gramaticales al contexto y a la situación correcta ayuda a la comprensión total de los enunciados. Durante la comunicación, las frases adquieren contenidos significativos que no se encuentran directamente en el significado literal de las palabras que las componen, sino que todo depende de los datos que se aportan durante la situación comunicativa en que dichas frases son pronunciadas.

2.1.1 Conceptos básicos de pragmática³⁵

Componentes materiales:

Según Escandell Vidal, para entender la importancia que adquiere la *pragmática* en la comunicación, es necesario definir y comprender intuitivamente cada elemento de naturaleza física o material que configura la situación comunicativa como los de *emisor, destinatario, situación comunicativa, contexto o información compartida*.

- El emisor:

Es el sujeto quien produce intencionalmente un discurso en un momento determinado, el que puede ser tanto oral como escrito. En esta disciplina el emisor no toma otra definición no convencional como un simple codificador o transmisor

³⁵ Escandell Vidal, M. Victoria, 1996. **Introducción a la pragmática**. Barcelona, Ariel, págs. 26- 30

mecánico de información, sino que participa como un sujeto real, con sus conocimientos, actitudes y creencias siendo capaz de establecer divergencias relacionadas con su entorno.

Hay que hacer la diferencia entre el hablante gramatical y el *emisor*, el primer sujeto posee conocimientos de una determinada lengua. Sin embargo, el segundo es un hablante que está haciendo uso de la palabra en un determinado momento y su condición, a diferencia del gramatical que posee un carácter abstracto que no se pierde nunca, el *emisor* posee un rasgo concreto que depende de una situación y un tiempo preciso, este adquiere una posición determinada por las circunstancias, lo que significa que durante la comunicación, en forma de diálogo, los interlocutores están constantemente cambiando de posturas.

- El destinatario

El concepto *destinatario* se designa habitualmente a los individuos a los cuales el *emisor* dirige su enunciado y con los cuales se produce el intercambio de roles durante la comunicación. Cabe decir que existe una diferencia entre el destinatario y el receptor que conocemos como semejante. Esto último se refiere a simples mecanismos de decodificación y la palabra destinatario es solo un sujeto, y se opone a oyente del mismo modo en que se diferencian emisor de hablante: un oyente tiene la capacidad abstracta de comprender un determinado código lingüístico; el destinatario es aquel al quien se ha dirigido un mensaje.

No puede considerarse *destinatario* a un receptor cualquiera o un oyente ocasional que por casualidad capta una conversación. Es por eso que el destinatario es siempre el receptor elegido por el emisor y el mensaje está construido específicamente para él, es decir, este hecho provoca que el mensaje esté condicionado y pensado para que el *destinatario* lo entienda, es por eso que

no puede ser igual hablar a un adulto o a un niño, a un conocido o a un profesional.

- El enunciado

Es una expresión lingüística que produce el *emisor*. La palabra enunciado se usa para referirse a un mensaje construido según un código lingüístico. Cada intervención del *emisor* es un enunciado y su extensión puede ser distinta en cada enunciado producido por este *emisor*. Hay que mencionar que se ha hecho un paralelismo entre oración y enunciado:

[...] han sugerido que un enunciado es la realización concreta de una oración. Esta visión –aunque es claramente inadecuada- tiene, al menos, la ventaja de diferenciar con claridad entre oración (unidad abstracta, estructural, definida según criterios formales, y perteneciente al sistema de la gramática) y enunciado (actualización de una oración, unidad del discurso, emitida por un hablante concreto en una situación concreta), es decir, entre lo que pertenece al ámbito de la gramática y lo que atañe a la pragmática [...] ³⁶

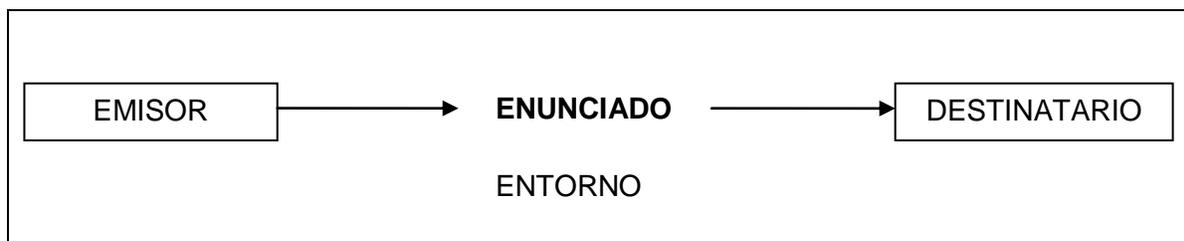
Solo se considera como enunciados aquellas expresiones lingüísticas con forma estructural de oración y no a unidades mayores ni menores.

- El entorno

Este elemento, es nombrado también como *contexto* o situación espacio-temporal que influye directamente al momento de interpretar el enunciado porque este envuelve una serie de características, ya sean físicas o culturales que rodean directamente al hablante.

³⁶ *Ibíd*, pág. 28

En el siguiente esquema se pueden identificar los componentes materiales presentes en la situación comunicativa³⁷



Componentes relacionales³⁸

Continuando con esta breve exposición teórica, las relaciones que se forman entre los componentes materiales dan lugar a una serie de relaciones subjetivas que influyen durante el acto comunicativo. Dentro de las relaciones conceptuales se reconocen las siguientes:

- La Información pragmática

Se entiende este concepto como el conjunto de ideas, conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y puntos de vista que posee cualquier individuo al momento de interactuar con un interlocutor. Es así como el *emisor* y el *destinatario* posee un sinfín de experiencias acerca del mundo, que los enriquecen y diferencian de los demás hablantes y de todo lo que les rodea. No solo las experiencias forman parte de la *información pragmática*, sino que se agrupa todo lo que forma parte de cada individuo considerando no solo el aprendizaje de vida sino la existencia de otros factores que también actúan durante la situación comunicativa.

³⁷ Esquema tomado de Escadell Vida, M. Victoria. Op. Cit, pág. 30

³⁸ *Ibíd*, págs. 30-38

El lingüista Teun Van Dijk (1989) diferencia en tres subcomponentes todo aquello que nos transforma en seres únicos y distintos del resto al momento de comunicarnos:

[...]Siguiendo a Van Dijk, puede decirse que la información pragmática consta de tres subcomponentes:

- i) general: comprende el conocimiento del mundo, de sus características naturales, culturales.
- ii) Situacional: abarca el conocimiento derivado de lo que los interlocutores perciben durante la interacción.
- iii) Contextual: incluye lo que se deriva de las expresiones lingüísticas intercambiadas en el discurso inmediatamente precedente. [...] ³⁹

La *información pragmática* es de naturaleza subjetiva, sin embargo esto no significa que la información de cada individuo sea diferente de la de los demás. Es decir, los interlocutores tienden a compartir información, opiniones, comprender conocimientos o la visión de mundo que le impone su propia cultura. El lenguaje, es sin duda, otra información que los que interactúan comparten y comprenden desde el sistema gramatical como también lo relacionado a los contenidos semánticos que participan en la comunicación entre ambos interlocutores.

Es por eso, que el conjunto de conocimientos y creencias de los individuos permitirá al interlocutor condicionar el contenido y la forma del enunciado para lograr transmitir de forma adecuada la nueva información *pragmática* teniendo en cuenta la información que comparten en común.

³⁹ Ibíd, pág. 31

-La intención

Este elemento, tiene relación entre el *emisor* y su *información pragmática* y, por otro lado, el *destinatario* y el *entorno*. Se manifiesta como una relación dinámica y voluntad de cambio. La intención se explica a partir del hecho que todo discurso es un tipo de acción y como tal tiene un resultado que se deduce como intención.

Toda actividad humana es el reflejo de una determinada actitud de un sujeto ante su *entorno*, por lo tanto, es natural descubrir cuál es la intención que se esconde detrás de cada acto o acción. En la comunicación humana podemos ver una serie de actitudes que son producto de alguna intención, por ejemplo el acto de romper el silencio y hacer el uso de la palabra es resultado de una decisión, de una elección entre hablar y no hablar. Es así como en algún momento utilizamos el lenguaje y nos comunicamos por un propósito específico, con una intención previamente clara.

La *intención* funciona, entonces, como un principio regulador en el sentido que conduce al hablante a utilizar los medios más indicados para alcanzar sus fines y deseos:

El emisor, al hacer uso de la palabra, pretende actuar de alguna manera efectiva, ya sea para impedir que se lleve a cabo una modificación previsible. Ese estado de cosas incluye, caro está, tanto su propia posición, como la del interlocutor, como el entorno mismo. En todo caso, el instrumento utilizado para conseguir la intención deseada es el lenguaje [...]⁴⁰

Desde el punto de vista del *emisor*, la *intención* es la acción que lo impulsa a llevar un determinado acto, en cambio desde el punto de vista del *destinatario*, ésta adquiere otro sentido, el reconocimiento por parte de este último de la

⁴⁰ Ibíd, pág. 35

intención de su interlocutor, es un paso necesario para la correcta interpretación del enunciado, es decir, es ineludible descubrir la intención concreta que el *emisor* pretendía al momento de emitir ese enunciado y el *destinatario* debe encargarse de revelar esa intención.

En conclusión, el lenguaje es utilizado para reflejar la actitud de un sujeto frente a su *entorno* y responder una determinada *intención*, es importante tener en cuenta la acción e intención que esconde cada enunciado para lograr una mejor comprensión de su significado.

-La relación social

Continuando con los componentes relacionales, se debe considerar la *relación social* que existe entre los interlocutores, es decir, el hecho de que ambos pertenecen a una sociedad en común, estratificada y organizada permite al *emisor* - durante la comunicación- construir un enunciado adecuado y pertinente al *destinatario*. Para ello debe considerar el grado de relación que se da entre los dos.

-Significado e interpretación

El *significado* (o contenido semántico) es la información codificada en la expresión lingüística, según la RAE es el “contenido semántico de cualquier tipo de signo, condicionado por el sistema y por el contexto.”⁴¹ Se trata, por lo tanto, de un sentido determinado por reglas internas del propio sistema lingüístico.

Según Saussure, el *significado* es el contenido mental que le es dado a este signo lingüístico. Es decir, es el concepto o idea que se asocia al signo en todo

⁴¹ Real Academia Española, 2001. **Diccionario de la lengua española (22.ª ed.)**. Madrid.

Disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=significado>

tipo de comunicación, como es el contenido mental. Cada persona le asigna un valor mental al *significado*, pero por convención este debe ser igual para todos con el fin de lograr una comunicación óptima.

En cambio, la *interpretación*, según Escadell⁴² puede definirse como una función entre el significado codificado en la expresión lingüística utilizada, de un lado, y la *información pragmática* con que cuenta el *destinatario*. Es decir, la *interpretación* del enunciado va a depender de la situación comunicativa y de las características que envuelvan al *destinatario*, ya sean estas sus creencias, conocimientos, hipótesis sobre su interlocutor, entre otras.

Es tarea del *destinatario* interpretar el significado del enunciado, reconstruir en cada caso la *intención* comunicativa del *emisor*, considerando su *información pragmática*, para lo cual debe considerar y evaluar el intercambio comunicativo, teniendo en cuenta el *contexto* verbal y no verbal. Con la búsqueda de información implícita el *destinatario* podrá inferir el mensaje adecuado al propósito común de la comunicación que ambos interlocutores desean.

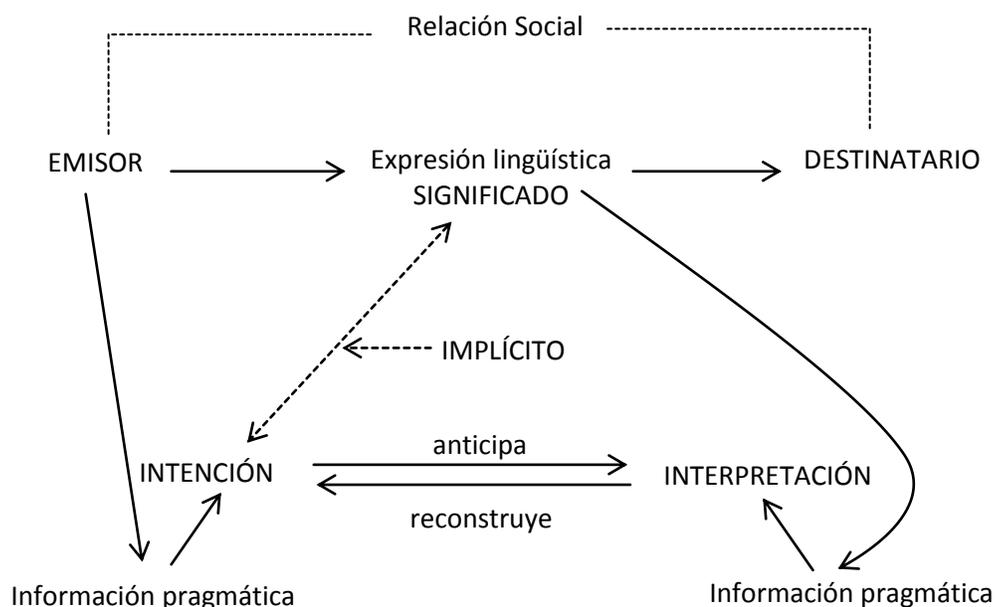
Vamos a ejemplificar todo el acto que conlleva la *interpretación*, donde se establece una relación entre una expresión lingüística y la *situación* donde se emitió:

Este tipo de relación puede reflejarse en la fórmula **¿Qué ME quisiste decir (TÚ) EL OTRO DÍA cuando dijiste X?**, que pone ya en relación al menos cinco elementos diferentes: **emisor** (tú), **destinatario** (me), **significado** de la expresión lingüística (X), **entorno** (el otro día) e **interpretación** (qué). De acuerdo con este planteamiento, la distancia que media entre la intención del emisor y el significado de la expresión que ha utilizado, da la medida de lo implícito. Esa distancia es, precisamente, la que debe

⁴² Ibíd, pág. 37

salvar el destinatario apelando a su información pragmática.⁴³

La *interpretación* concreta de un enunciado en una *situación* dada no puede ser analizada solamente desde el ámbito semántico, si no que para determinar su verdadero significado es necesario considerar los elementos extralingüísticos. El esquema a continuación resume todo el acto comunicativo.⁴⁴



El desarrollo de la *pragmática* durante años ha dado lugar a diversas teorías con el propósito de explicar los aspectos parciales del uso del lenguaje y sobre todo esclarecer teorías en relación con la comunicación humana. Es por eso que existen cuatro teorías citadas en los manuales de gramática, pero de las cuales solo nos enfocaremos en la de los *actos de habla* que presentamos en el siguiente capítulo, pues nos permitirá el análisis de la obra teatral que nos ha convocado y cumplir el propósito de nuestra investigación.

⁴³ Escadell Vidal, M. Victoria. Op. Cit, pág. 37

⁴⁴ Esquema tomado de Escadell Vida, M. Victoria. Op. Cit, pág. 38

2.2. Actos de habla

2.2.1. Presupuestos, sobrentendidos y actos de habla según Oswald Ducrot

Cuando se desea develar el significado de un texto en toda su complejidad debemos comenzar por el sentido de los enunciados que lo componen. Si esto ya resulta complejo pues lo es mucho más cuando hacemos un estudio detallado de cada enunciado, lo que podría convertirse en un trabajo extremadamente extenso e incluso, podría no llevar a ninguna respuesta satisfactoria. Es por ello que nos remitiremos a acotar los conceptos de *presupuestos*, *sobrentendidos* y *actos de habla* para los propósitos de este trabajo.

Antes de comenzar, se debe aclarar que si bien, para Ducrot los términos enunciado y oración son distintos puesto que el primero es “*una serie lingüística efectivamente realizada. Ocurrencia particular de entidades lingüísticas.*”⁴⁵ y el segundo es “*Una entidad abstracta. No pertenece a lo observable y es construida por el analista para dar cuenta del enunciado. Son elementos del objeto teórico que se construye con la finalidad de dar cuenta del enunciado.*”⁴⁶ En este trabajo se utilizarán ambos conceptos para hacer referencia al mismo elemento.

Como primera aproximación debemos tener en cuenta que cualquier análisis de un texto no puede hacerse jamás fuera de contexto, aun cuando sin necesidad de este podamos entender el enunciado, puesto que podríamos tener una interpretación absolutamente errónea de él. Es por esto que, tomando en cuenta solo los enunciados, haremos referencia a aquellas opciones que tomamos al momento de descifrar una oración llamados *presupuestos* y *sobrentendidos*.

Por una parte, los *presupuestos* son aquellas ideas que irrefutablemente podemos deducir de un enunciado, es lo evidente y propio del mensaje, es aquello

⁴⁵ Ducrot, Oswald, 1986. **El Decir y lo Dicho, polifonía de la Enunciación**. Barcelona, Paidós, pág. 10

⁴⁶ *Ibíd*, pág. 10

que se da como sabido tanto por el enunciador como por el oyente por lo que se define como un hecho de la lengua.

Por otra, los *sobrentendidos* requieren de un *presupuesto* previo pero la responsabilidad de la interpretación del enunciado recae exclusivamente en el receptor, desligándose el emisor de cualquier posible confusión que se pueda generar, es decir, el *presupuesto* no es propio del enunciado sino de la reflexión posterior del oyente, razón por lo que se le denomina como un hecho de habla.

En pocas palabras, Ducrot describe estos fenómenos diciendo que:

Lo sobrentendido es lo que dejo deducir a mi oyente, lo presupuesto es lo que presento como si fuera común a los dos personajes del diálogo, el objeto de una complicidad fundamental que liga entre sí a los participantes del acto de comunicación.⁴⁷

Sin embargo, es el mismo Ducrot quien asume su responsabilidad al crear una definición tan específica para cada concepto y de lo equivocado que pudo estar, cuando rectifica que lo *sobrentendido* no es el resultado antojadizo de lo que el receptor captó del mensaje sino de lo que el mensaje por completo entregó, por lo que el *presupuesto* y el *sobrentendido* podrían ocurrir al mismo tiempo.

Estrechamente relacionados con los *actos de habla*, Ducrot establece la *presuposición* como un *acto ilocutorio*, definiendo que “*un acto ilocutorio es presentar las propias manifestaciones como si indujeran, inmediatamente, una transformación jurídica de la situación: presentarlas, por ejemplo, como creadoras de obligación para el destinatario o para el locutor.*”⁴⁸ mientras que un *acto perlocutorio* no necesariamente se realiza a la espera de una determinada respuesta por lo que podría tener un efecto bastante indirecto.

⁴⁷ Ibíd, págs. 22-23

⁴⁸ Ibíd, pág. 38

Entendiendo estos conceptos podemos ahora extrapolarlos al texto que nos ha convocado: **La Secreta Obscenidad de Cada Día**.

De manera general, podemos entender que Marco Antonio de la Parra busca transmitir su crítica y su oposición al gobierno dictatorial, pero a causa de la censura de la época no fue posible hacerlo de manera explícita. Consecuentemente, es el lector quien debe realizar los actos de inferencias y preguntarse constantemente si el escritor pretendía presentarnos lo que literalmente estaba allí escrito o había un mensaje oculto que como receptores debíamos de deducir.

Para representar gráficamente estas dos acciones tomaremos un par de oraciones del texto en estudio:

***a)** CARLOS: Bueno, les escribía acrósticos, descifraba algún código, planeaba autogolpes... Algún confuso incidente... Presunto atentado, extraños sucesos... Y también interpretaba... Los acontecimientos, los diarios, la información...⁴⁹

[...]

***b)** SIGMUND: ¡Silencio! ¡Realmente usted parece querer que nos atrapen! Sí, ya sé lo que es usted... Usted es un narciso, un vanidoso, un egocéntrico... ¡Un exhibicionista, eso es lo que es!⁵⁰

En el enunciado **a)** aparentemente el autor no se ha preocupado de encubrir el real sentido de la historia, plasmando claramente las actividades que realizaba uno de los personajes, más allá incluso que si elidimos el contexto y

⁴⁹ De la Parra, Marco A. 1984. **La Secreta Obscenidad de Cada día**. Chile, Planeta Biblioteca del Sur. pág. 116

*Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas

⁵⁰ *Ibíd*, pág. 82

*Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas

olvidamos que la historia habla de dictadura nos quedan claros ciertos datos como que Carlos era el encargado de pensar acerca de determinadas labores como descifrar mensajes, planear situaciones o interpretar textos, que difícilmente podrían llevarnos a otra interpretación puesto que se presenta casi explícito en el enunciado, similar a los que hablábamos acerca de la *presuposición*.

No obstante, en el enunciado **b)** la información nos puede parecer mucho más confusa. Si tomamos en cuenta el verbo “atrapar” nos da a entender que están siendo buscados o perseguidos, pero algunas de las dudas que pudiésemos nacer son ¿de qué huyen?, ¿están actuando acaso clandestinamente pero legal o están queriendo cometer un hecho ilícito? Y las críticas de narciso, vanidoso y egocéntrico ¿son un ataque en contra de alguien que es egoísta y no tiene problema en ser descubierto, o se refiere a características netamente psicológicas? Y por último, ¿exhibicionista se presenta en el aspecto sexual que en más de una ocasión nos orienta el texto o en un aspecto más amplio de la palabra? Pareciera entonces que el escritor deja completa responsabilidad al espectador sobre el significado de lo expuesto, haciendo que cree sus propias concepciones, lo que anteriormente definimos como *sobrentendido*.

Entonces, una breve y apresurada conclusión podría ser que la intención de Marco Antonio de la Parra es que el receptor sea capaz de captar los elementos explícitos acerca de la dictadura que integra en la obra, entregando un mensaje directo para causar una indudable reacción, a sabiendas de que probablemente su mensaje sería entendido fácilmente si se mostraba de manera directa. Pero, desde la mirada de lo *perlocutivo*, haber creado una obra enteramente con enunciados de interpretación literal habría traído enormes y graves consecuencias, por lo que debió dejar gran parte de su creación a la interpretación del oyente, sin intervenir directamente, esperando que su mensaje tuviera el efecto deseado.

Si bien, la dualidad lingüística presentada por Ducrot ya demuestra de por sí la complejidad que puede encerrar un solo enunciado, este autor devela cómo

una oración supuestamente sencilla puede poseer más de un significado aparente, lo que podría causar confusiones y malentendidos en la comunicación.

Siguiendo con el análisis de los *sobrentendidos*, Ducrot expresa la problemática que entrañan las oraciones interrogativas, por el hecho de que estas no siempre expresan lo que superficialmente parecieran querer decir, o sea, el significado del enunciado no está directamente relacionado con lo que se dice sino más bien con la intención del emisor.

Para entender lo expuesto, se presentará un ejemplo común y sencillo para este tipo de casos: “¿podría cerrar la ventana por favor?”. La proposición emitida tiene el significado literal de saber si el receptor posee la capacidad de cerrar la ventana, sin embargo, esta no es la intención del emisor, sino una petición para que la persona cierre la ventana, por lo tanto:

No puede ser más que un sobrentendido producido por un mecanismo interpretativo del tipo: “él me pide que diga si soy capaz de cerrar la ventana. Ahora bien, sabe perfectamente que sí. Por lo tanto, con ello quiere recordarme que soy capaz de hacerlo. La única razón que puede impulsarlo a hacer eso, es el deseo de que yo utilice esa capacidad”. De donde se concluye finalmente que la pregunta, al ser manifestación de un deseo, debe ser entendida como una petición.⁵¹

Es este hecho lo que transformaría un enunciado en apariencia *ilocucionario*, en uno *perlocucionario* lo que demuestra que una misma oración o un mismo tipo de acto puede llevarse a cabo de manera *ilocutoria* o *perlocutoria* según sea el caso.

Continuando con dicha dualidad significativa, resulta interesante hacer una breve mención acerca de la importancia especial del contexto en oraciones negativas. Si no existe un apartado específico en la obra de Ducrot acerca del

⁵¹ Ducrot, Oswald. Op. Cit, pág. 43

contexto es debido a que este no se considera realmente relevante en la realización de un mensaje:

Supongamos que la realización de una frase P dé al locutor L cierto poder en una situación S. Todo lo que ha cambiado entre el momento en que L no tenía ese poder y el momento en que lo tiene, es que ha empleado P. Se tiende a deducir de ello que el poder está alojado en P. En realidad, ese poder reside en la realización de P *en la situación* S. pero como S está ya ahí y no depende del locutor como tal, se tiende a olvidarla.⁵²

Dado lo anterior, es común atribuir el significado de una oración a lo que esta dice, lo que no necesariamente ocurre puesto que el contexto lo determinará en gran medida:

“No fui a Alemania con Pedro”⁵³

Este enunciado negativo puede tener dos formas de interpretación, una en donde se dé por entendido que es el emisor quien no fue a Alemania mientras que Pedro sí viajó, y una segunda forma en la que el hablante sí fue al mencionado país pero sin Pedro. Podrían hallarse una situación semejante en muchísimas frases cuyo contenido informativo es múltiple.

Cabe preguntarse si acaso estos o cualquier tipo de enunciado es posible de analizarse sin tener noción del contexto en el que se inscribe. Los lingüistas asumieron como base empírica este hecho, es decir, que los enunciados poseen siempre un significado aun sin tomar en cuenta el contexto y que para dilucidar este sentido era necesaria la observación. Evidentemente, era importante, además de la mera observación, cómo la experiencia de cada individuo influiría en la interpretación que le atribuirían al enunciado. A este método deductivo observable lo llamaron introspección artificial, como una suerte de estudio a ciegas, en donde

⁵² Ibíd, pág. 41

⁵³ Ibíd, pág. 41

el lingüista intenta abstraerse de toda situación posible en que pudiese ocurrir el enunciado de tal manera que ningún contexto relativo alterara el real sentido de la oración.

Con todo, los estudiosos en la materia no quedaron conformes con esta idea y se consideró peligroso pensar de esta forma, eludiendo el contexto. De ahí que Ducrot, no desechando esta concepción por completo pero entiendo el riesgo de su aplicación en todo enunciado postuló que:

La idea general es que ciertos enunciados no pueden recibir una descripción satisfactoria si no se hace referencia a su enunciación eventual, referencia imposible de advertir mientras nos empeñemos en considerar estos enunciados fuera de todo acto de enunciación.⁵⁴

Es decir, el autor defiende el hecho de que es posible comprender con certeza cierta cantidad de enunciados estando “fuera de contexto” pero que esto no es posible para todas las oraciones, puesto que muchas de ellas dependen de manera inseparable de su situación de enunciación.

En resumen, gran parte de la teoría polifónica de la enunciación de Ducrot se basa en un análisis de diversas subjetividades para la obtención de un sentido más o menos global de una oración, resaltando el poder primordial que tiene el destinatario como un actor esencial del *acto de habla* puesto que él es el real encargado de dar significación al enunciado que se le ha presentado. Este autor expone, por primera vez, la relevancia especial de la lengua como fin y como como mero instrumento de comunicación.

El filósofo se transforma en un filólogo preocupado del estudio del antes y el después del acto lingüístico, las intenciones y las causas que le dan origen y las consecuencias que provoca.

⁵⁴ Ibíd, pág. 59

2.2.2 Actos de habla según John Searle

John Searle es un afamado profesor de filosofía que ha dedicado su vida a diversos estudios filosóficos, siendo los más reconocidos los realizados en las áreas de la mente y el lenguaje. En referencia a la segunda, el autor distinguió entre La Filosofía lingüística a la que definió como la encargada de “*resolver problemas filosóficos particulares atendiendo al uso ordinario de palabras u otros elementos de un lenguaje particular*”⁵⁵ y la filosofía del lenguaje, la que describió como “*el intento de proporcionar descripciones filosóficamente iluminadoras de ciertas características generales del lenguaje, tales como la referencia, la verdad, el significado y la necesidad, y solamente se preocupa de pasada de elementos particulares de un lenguaje particular*”⁵⁶, agregando posteriormente una tercera disciplina llamada lingüística diferenciándola de las anteriormente en el hecho que “*intenta describir las estructuras fácticas (fonológicas, sintácticas y semánticas) de los lenguajes naturales humanos*”⁵⁷

Uno de los estudios más relevantes de Searle en lingüística es el referente a los *actos de habla*. Si bien, la clasificación de estos propuesta por Ducrot está aceptada de manera generalizada, Searle les asigna diferentes nombres y propiedades a cada *acto de habla*, otorgando una categorización que difiere de la que conocemos como parte del programa de estudios de la asignatura de Lenguaje y Comunicación del Ministerio de Educación.

La manera en que llamó Searle a los tres componentes de los *actos de habla* son: Emitir palabras, a lo que designa como *actos de emisión*, referir y predicar, acciones que denominó como *actos proposicionales* y a los actos de

⁵⁵ Ríos, Martín. 2001. **Actos de habla; ensayo de filosofía del lenguaje**. *Biblioteca Scielo Online*. Chile, artículo 13 pág 4. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112001001300020

⁵⁶ Ríos, Martín. Op. Cit, pág. 4

⁵⁷ Ríos, Martín. Op. Cit, pág. 5

enunciar, preguntar, mandar, entre otras tantas acciones es a lo que se refiere con *actos ilocucionarios*.

Es posible dar cuenta inmediatamente de la falta de referencias a los actos llamados *perlocutivos*, puesto que Searle se centra específicamente en aquellas acciones lingüísticas realizadas solo por el emisor y no en la reacción que estas causan en el receptor. No es que los olvide, debido a que sí hace referencia acerca del *acto perlocucionario*, pero la razón de que no lo nombremos es que el autor mismo fue quien relegó este término como un elemento adyacente a los *actos de habla* y, por lo tanto, no realiza un análisis propiamente tal de ellos.

Ya que el acto de emitir es el más básico de los *actos de habla*, puesto que se trata simplemente de la oración emitida, nos centraremos más profundamente en los *actos proposicionales* y en los *actos ilocucionarios*.

Los primeros tienen una subdivisión de componentes. Por una parte, la *referencia* trata acerca de:

Cualquier expresión que sirva para identificar alguna cosa, proceso, evento, acción o cualquier otro género de “individuo” o “particular”. Para explicar más precisamente este punto, ha de decirse que la función de los actos referenciales es aislar o identificar, separadamente de otros objetos, un objeto particular⁵⁸

En la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día**, las *referencias* son múltiples, aunque muchas de ellas no sean explícitas. Explicaremos mejor esta instancia con una oración concreta:

“CARLOS: Era una señora.”⁵⁹

⁵⁸ Ducrot, Oswald, Op. Cit, pág. 36

⁵⁹ De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág. 78

Podríamos entender que se refiere a una señora en particular pero la expresión no sirve para identificar específicamente un personaje. Recordemos que existen dos tipos de artículos, determinados e indeterminados, en este caso para que la oración hubiese sido efectivamente un acto referencial tendría que haber sido “era la señora”, de tal forma que se explicita el objeto del que se habla.

Esta conclusión, aunque parezca un tanto obvia, es importante al momento de analizar la obra debido a que nos permite tener la noción de la importancia no solo primordial sino también única de la pareja protagónica, relegando a otros personajes –que no aparecen como actores pero que sí se nombran- a un segundo o incluso a un tercer plano, utilizándolos como simples complementos de la obra y no como agentes de esta.

Si hablamos de *proposiciones* estamos entrando en un terreno bastante más complejo que el que hemos estado tratando pero que nos puede ayudar más a delimitar las intenciones de los *actos de emisión*.

Se debe tener claro, en primer lugar, que si hablamos de *proposiciones* no podemos incluir las aseveraciones o las enunciaciones puesto que estos son actos específicamente de emisión y, por lo demás, las *proposiciones* no son actos. No es una contradicción el decir que Searle habla de *actos proposicionales* y luego dice que las *proposiciones* no son actos. Sin la intención de confundir al lector se aclarará este punto para comprenderlo mejor.

A lo que se refiere el autor al decir que las *proposiciones* no son actos es establecer que la acción concreta que se realiza es el *acto de emitir*, es decir, si existe una aseveración el acto es aseverar pero la proposición es lo que se está justamente aseverando o, dicho de otra forma, es el contenido de dicho enunciado, de ahí que no adopte el nombre propiamente tal de acto puesto que en sí no es una acción.⁶⁰

⁶⁰ Searle, John. Op. Cit, pág. 40

De hecho, las expresiones proposicionales no constituyen un *acto de habla* completo puesto que están desligadas del *acto ilocucionario*. Para ejemplificar, tomemos una oración cualquiera:

“juro que vendrá”.⁶¹

Esta oración está compuesta por el *acto ilocutivo* de jurar mientras que vendrá es el contenido y es a aquella partícula a la que se denomina *proposición*.

Tomemos un breve diálogo de la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día** y analicémoslo:

SIGMUND: No, soy yo, yo fui grosero, me aproveché de mi rol, debía haber permanecido en total abstinencia, en neutralidad absoluta y fui grosero, vil y abusador, le ruego me perdone.⁶²

En el extracto anterior, algunos de los *actos ilocucionarios* son: yo fui, la acción es una aseveración de un acto realizado que es ir; yo aproveché, aseveración nuevamente de aprovechar y yo ruego con el *acto ilocutivo* de rogar. Estas tres acciones son *actos de habla ilocutivos* porque se establece un actuar y un propósito. El resto de la oración que acompaña a estas acciones es contenido y, por lo tanto, son *proposiciones*.

Hay que tener presente que cuando se realiza una pregunta no hay una *proposición* completa puesto que falta parte del contenido, debido a que este se encuentra en la respuesta a la duda: “¿por qué se lo dijo?”. La acción de preguntar solo constituye un *acto ilocutivo*, en este caso la *proposición* sería, por ejemplo: “porque quiso”, por lo que, pregunta y respuesta formarían el *acto de habla* completo de una acción *ilocutiva* y una *proposición*.

⁶¹ Ibíd, pág 40

⁶² De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág 109

En resumen, la importancia de los *actos ilocutivos* radica en que es aquí en donde se encuentra la intención o intenciones del emisor pues explicitan las acciones que realizan los personajes al hablar.

También se debe tener presente que no todos los actos *ilocucionarios* tienen un contenido *proposicional*, como ocurre, por ejemplo, con las interjecciones o las onomatopeyas.

Para Searle, al igual que para Ducrot, el análisis de oraciones negativas es importante en cuanto estas pueden cambiar la naturaleza *ilocucionaria* de un enunciado, dependiendo de en qué parte de este se encuentre la negación. Así por ejemplo, tomando la misma oración anterior:

“juro que vendrá”⁶³

Podemos transformarla de dos maneras distintas en oraciones negativas: “No juro que vendrá” y “Juro que no vendrá”. Como se indicó anteriormente, Jurar es el acto *ilocutivo* por lo que la primera oración sería una negación *ilocucionaria* y la segunda una negación *proposicional*. La real importancia de este hecho es que, en el segundo caso, el enunciado sigue teniendo el mismo valor *ilocucionario* puesto que lo que se niega es el contenido y no el acto en sí, en cambio, con la negación *ilocucionaria* el acto de jurar ya no se realiza.

Para Searle, los *actos de habla* significaban una unidad básica de la comunicación, puesto que para él estos estaban presentes en todo tipo de discurso emitido y representaban un complejo proceso lingüístico:

Existe una serie de conexiones analíticas entre la noción de *actos de habla*, lo que el hablante quiere decir, lo que la oración emitida significa, lo que el hablante intenta, lo

⁶³ Searle, John. Op. Cit, pág. 40

que el oyente comprende y lo que son las reglas que gobiernan a los elementos lingüísticos⁶⁴

2.2.3. Actos de habla según John L. Austin

Para comenzar este capítulo se debe aclarar que a pesar de que Austin fue un reconocido filósofo británico, sus estudios se centran no en los amplios espectros que la filosofía abarca sino más bien en la enorme posibilidad significativa del lenguaje, centrándose en un tema que ha sido trabajado por muchos pero cuyo nacimiento se le atribuye a este autor: *los actos de habla*.

Cabe decir que para los propósitos de esta investigación solo se analizarán el capítulo La filosofía de John L. Austin y la Conferencia I de su libro **Cómo hacer cosas con palabras**.

Desde sus inicios, Austin debió responder a las inquietudes de sus colegas que le reclamaban estar haciendo mera gramática y lingüística y no preocuparse de temas realmente filosóficos. Sin embargo, para este autor no existió nunca una línea demarcatoria entre estos dos conceptos, asumiendo a la vez, que los logros que pretendía alcanzar en el estudio del lenguaje podrían ayudar a solucionar los llamados problemas filosóficos, anticipándose además a que, posteriormente, habría una ciencia encargada únicamente de la lingüística.

Sus primeras indagaciones las realizó en el ámbito del lenguaje ordinario, donde dio especial énfasis al afán de clarificar el uso que se le daba a este diariamente y entender que los enunciados que se emiten pueden ser mucho más complejos de lo aparente:

Las palabras que empleamos a diario son herramientas de las que nos valemos para realizar múltiples

⁶⁴ Ibíd, pág. 45

tareas; es un principio elemental que tratemos de utilizar herramientas “limpias”. Debemos saber qué es lo que queremos decir y qué es lo que no queremos decir, y es menester que estemos precavidos contra las trampas que el lenguaje nos tiende.⁶⁵

Con la anterior declaración se puede apreciar que Austin consideraba que al hablar no solo se decía lo que el enunciado presentaba sino que dentro de este habían enunciados encubiertos no intencionales que podían entorpecer la comunicación o provocar confusiones, por lo que era menester prestar atención a todos los posibles mensajes que una sola oración podía presentar en sí misma.

Para el filósofo, el lenguaje ordinario era el punto de partida de toda la lingüística la cual, dependiendo de las intenciones del emisor, podía complementarse y mejorarse, por lo que además, tomaba mayor relevancia la realidad en que las palabras estaban insertas debido a que de esta dependían sus significados.

Austin polemizó acerca del hecho de que todo el lenguaje era perfectamente entendible a pesar de que este se presentara de forma compleja o con enunciados poco claros para un oyente común, pudiendo clarificarse tan solo con “un buen diccionario” en mano, debiendo prestársele atención a los detalles con sumo cuidado y gran inteligencia que permitiera conectar todos los elementos enunciativos de tal manera que pudiese extraerse el significado del enunciado.

Este punto de vista resulta especialmente interesante al analizar una obra como **La Secreta Obscenidad de Cada Día** debido a que, según este razonamiento, por mucho que Marco Antonio de La Parra haya querido expresar indirectamente un mensaje a través de los diálogos de los personajes de su obra, este era perfectamente legible para aquellos que tuviesen los conocimientos necesarios o para quienes los buscaran. Es decir, la obra podía ser entendida

⁶⁵ Austin, John L, 1990. **Cómo Hacer Cosas con Palabras**. Barcelona, Paidós, pág. 17

perfectamente si esa era la intención y no se permaneciese “ciegos o sordos” frente a las señales que los mismos enunciados entregaban.

El autor tuvo una preocupación única, divergiendo de sus pares que limitaban sus estudios lingüísticos a cierto extracto específico del lenguaje denominado “*enunciado descriptivo*”. Este, como dice su nombre, se refiere a aquellas expresiones que describen alguna situación o hecho, lo que para Austin resultaba extremadamente reducido en un universo de producciones oracionales mucho más amplio. La denominación de descriptiva, además, era errónea al determinar que ciertas oraciones que en sí no lo eran se encontraran dentro de esa categoría. Por ejemplo “debes amar al prójimo” no es una oración descriptiva como sí lo es “el almohadón está sobre el sofá”. Pero más dudas le causaban a Austin enunciados como “prometo devolverte el libro mañana” que implica una acción de prometer y no de describir, las cuales no eran tomadas en cuenta por los estudiosos del lenguaje.

Es entonces cuando Austin se da cuenta que en oraciones como la última no solo hay una acción de pronunciar una oración, sino que, además, existe otra acción a la que denominó “*expresiones realizativas*”, llamando, a su vez, “*falacias descriptivas*” al interés netamente teórico por las oraciones y no dar cuenta de lo que estas implicaban en toda su complejidad.

Con estas inquietudes es que Austin establece un nuevo esquema lingüístico en el que distinguió tres actos distintos presentes en un mismo discurso: a) el acto de decir algo como la mera reproducción de sonidos significativos a lo que llamó *acto locucionario* o *dimensión locucionaria* del acto lingüístico; b) el acto que se lleva a cabo al decir algo como por ejemplo prometer, bautizar, saludar, entre otras acciones a las que llamó *dimensión ilocucionaria*; y c) el acto que se realiza a causa de lo que decimos como intimidar, convencer, ofender, entre otros a lo que nombró por *acto perlocucionario*.⁶⁶

⁶⁶ Ibíd, pág. 32

Enlazando estas nuevas denominaciones con las anteriores, es posible percibir que aquello que el autor llamaba falacias descriptivas son aquellas que solo constataban un hecho, aisladas de la acción que ejercían, por lo que, las *expresiones realizativas* coincidirían con lo que el mismo prefirió denominar *actos ilocucionarios*, añadiendo además el efecto de las palabras en el oyente, determinando una dimensión tripartita permanente de los enunciados.

Por mucho tiempo los filósofos defendieron la idea de que un enunciado era tal, siempre y cuando este fuese “verificable” lo que llevó a denominar a gran cantidad de ellos como pseudo-enunciados, lo que trajo consigo que, aunque estos estuvieran bien contruidos y tuvieran un sentido, no fuesen considerados dentro de sus estudios y se denominaran sinsentidos, paradoja que Austin, como ya se ha dicho anteriormente, llamó *falacias descriptivas* y a las cuales, dado que la palabra descriptiva tampoco servía para designar a dichos enunciados determinó nombrarlos “*constatativos*”:

Se ha llegado a advertir que muchas palabras especialmente desconcertantes, incluidas en enunciados que parecen ser descriptivos, no sirven para indicar alguna característica adicional, particularmente curiosa o extraña, de la realidad, sino para indicar (y no para registrar) las circunstancias en las que se formula el enunciado o las restricciones a las que está sometido, o la manera en que debe ser tomado, etc. Pasar por alto estas posibilidades, tal como antes era común, es cometer la llamada falacia “descriptiva” [...] No todos los enunciados verdaderos o falsos son descripciones; por esta razón prefiero usar la palabra “constatativo”.⁶⁷

⁶⁷ Ibíd, pág. 43

Austin fue pionero en el análisis de oraciones nunca antes consideradas por gramáticos, enunciados que para él no eran sin sentidos y que, sin embargo, no describían ni podían considerarse como verdaderas o falsas, además del hecho de que muchas de ellas no presentasen un significado explícito en el decir. Ejemplos de estas oraciones son: “Los declaro marido y mujer”, “Sí, juro” y “Te apuesto a que ganaré”. En estos tres enunciados se llevan a cabo diferentes acciones y, teniendo pleno sentido cada uno de ellos, no son descriptivas ni informativas. Dado el hecho evidente de que en estas oraciones se realiza una acción, Searle propuso llamarlas *expresiones realizativas* puesto que “*Indica que emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se concibe normalmente como decir algo*”⁶⁸

Para Austin no existía la palabra precisa para englobar todos estos diferentes tipos de enunciados, entendía que algunas expresiones podían ser *contractuales* como “te apuesto” o *declaratorias* como “declaro abierta la sesión”. Sin embargo, no creyó que existiese un concepto mejor que fuese tan abarcante y a la vez único que permitiera incluir a todas las diferentes realizaciones discursivas, de ahí la elección de dicho concepto.

⁶⁸ Ibíd, pág. 47

3. La Secreta Obscenidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra: Análisis crítico, literario y teórico.

El presente capítulo tiene como objetivo analizar la obra de Marco Antonio de la Parra, **La Secreta Obscenidad de Cada Día**, a partir de los dos temas que se han desarrollado anteriormente, por un lado se evaluará la obra considerando los antecedentes del contexto histórico de los años post Golpe de Estado, teniendo en cuenta lo ya descrito acerca del ambiente psicológico, social y político que produjo la censura instaurada por el gobierno militar y la manera cómo Marco Antonio de la Parra pudo criticar mediante una serie de elementos que solo algunos espectadores pudieron descifrar y comprender. También se analizará su puesta en escena en conjunto con la historia de dos personajes que cobran vida bajo el nombre de grandes pensadores modernos, Carlos Marx y Sigmund Freud.

Por otro lado, la teoría de los *actos de habla* y de la *pragmática* nos permitirá analizar el lenguaje aparente, críptico y simbólico que De la Parra utilizó para criticar a las autoridades de aquellos años, considerando el parlamento de los personajes y los elementos pragmáticos que influyeron para que esta obra hispanoamericana fuera una de las más reconocidas y estrenadas en varios escenarios del mundo.

3.1. Análisis crítico y literario del contexto histórico de la Secreta Obscenidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra.

El teatro es un arte que solo adquiere sentido cuando una obra teatral se concretiza en un escenario, este no solo depende del trabajo individual de los dramaturgos, actores, directores, entre otros, sino que también influyen una serie de factores y variables contextuales que intervienen al momento de su producción y posterior recepción del público, lo que provoca que la obra tenga o no un

impacto en el colectivo social. En Chile y en algunos países hispanoamericanos, el hecho que gatilló un cambio social, político y cultural fue el período dictatorial que produjo una fuerte represión. En nuestro país, ocurrió durante los años 1973 a 1989 bajo el mandato de las Fuerzas Armadas y el General Augusto Pinochet.

Durante los años post Golpe Militar la sociedad chilena estuvo frente a un gobierno represivo tanto en la anulación de los derechos humanos como en la libertad de expresión provocando una censura total. En este estudio nos centraremos en el ámbito cultural debido a que el teatro y todo lo relacionado con el arte tuvo un quiebre abrupto, coartando toda actividad cultural que pudiese contravenir el pensamiento del nuevo régimen.

3.1.1 Contextualización de la obra *La Secreta Obscenedad de Cada día* a partir de los antecedentes del teatro del período de dictadura.

Como hemos descrito en el Capítulo 1, en Chile el teatro tuvo un fuerte quiebre ya que el gobierno no permitió que los teatros existentes y actores de aquel tiempo siguieran con su rutina normal. Como consecuencia, se dieron a conocer listas negras que prohibían contratar a profesionales del teatro, lo que provocó que para diciembre del 73, el 90% de los actores estuviera sin trabajo y un 25% hubiese sido exiliado. Era una época de oscurantismo cultural en la cual existía una abundante presencia de agentes del estado hostigando, persiguiendo y encarcelando a quienes decidieran hacer arte que estuviese fuera de los marcos ideológicos militarizados, pretendiendo imponer su pensamiento represivo a la sociedad.

La sociedad chilena del período de dictadura estuvo marcada por el miedo y la desilusión por culpa de en lo que se había convertido el país, la frustración que se desprendía de toda la censura, represión y anulación de la vida normal provocada por el régimen militar durante los primeros años post golpe produjo en

las personas un estado de desesperanza. Sin embargo, no se podía criticar ni reclamar porque estaba prohibido y atentaba contra su propia vida. La sociedad tuvo que enfrentar desapariciones de familiares, anulación de derechos humanos, violaciones a la integridad, abuso y sobre todo, vivir en una mentira que los medios de comunicación reflejaban, engaño hecho por el gobierno para aparentar una tranquilidad que no existía.

Debemos mencionar que durante los años 80 en adelante, la sociedad chilena sufre un cambio de actitud, vuelven a crearse de manera clandestina agrupaciones sociales y rearticularse otras como lo hizo el Partido Comunista. Acerca del teatro, este se transforma en una especie de desahogo donde las personas que asistían a ver estos nuevos espectáculos veían que por primera vez se criticaba de forma implícita y más adelante de manera directa al gobierno, tocando temas importantes que como sociedad ya habían vivido, vieron en el teatro un discurso de resistencia que podría terminar con la soledad y tristeza que habitaba en sus corazones y empezar a vivir sin temor a la represión.

A pesar de la censura y la anulación que el gobierno implementó, uno de los grupos de teatro que logró resistir y desafiar este escenario fue el Aleph, dirigido por Oscar Castro, quien en tan solo un año de dictadura estrenó la obra **Al principio existía la vida** en octubre de 1974 la que se mantuvo en cartelera un mes hasta que los militares encarcelaron a Castro y otros miembros del Aleph. Lo relevante de esta situación es que a partir de esta presentación el gobierno no dejó de acosar y clausurar obras y pequeños grupos de teatro que intentaban renacer e imponer un sentimiento de rechazo hacia la dictadura militar.

Cuatro años después, el ambiente teatral y cultural de nuestro país es testigo de uno de los montajes de carácter controversial por el estilo y lenguaje que presenta. Es así como el primer estreno profesional del joven dramaturgo en ese entonces, Marco Antonio De la Parra, es recordado especialmente por la prohibición de su puesta en escena un día antes de su presentación oficial ante los espectadores. La obra **Lo crudo, lo cocido y lo podrido** de 1978, dirigida por

Gustavo Meza, se estrenaría en el Teatro de la Universidad Católica. Como ya hemos mencionado anteriormente, el hecho de estrenar en dictadura no era un proceso fácil, había que considerar que la mayoría de los sectores sociales, incluidas las universidades, estaban siendo intervenidos por las autoridades encargadas de callar y ocultar cualquier hecho y voz contraria al régimen. Es por esta razón que esta obra no alcanzó a estrenarse como se esperaba, fue cancelada por el Vicerrector de comunicaciones de ese año, Hernán Larraín. El ensayo general de la obra fue visto por un grupo reducido de espectadores compuesto por una comisión que representaba al régimen militar junto a un grupo selecto del Consejo de teatro.

La obra anteriormente mencionada muestra políticos degradados y oscuros, que fueron antiguos clientes del restaurant “Los Inmortales”, un lugar decadente parecido a un campo de concentración en el que hace años no ingresa ningún cliente y los garzones que sobreviven permanecen encerrados allí por cumplir lo que dicta la “Orden de la Secreta Garzonería”. Al ver la obra Larraín decidió cancelar el estreno, por la razón de que atentaba contra la moral de la época:

Pero Hernán Larraín no estaba para discusiones acerca de la multiplicidad de sentidos: sólo decidió cancelar el estreno. “Terminó la función y había un silencio sepulcral, sin aplausos ni nada. Hernán Larraín se paró y dijo que la obra no podía darse porque atentaba contra ciertas morales”, recuerda Raúl Osorio. Los días posteriores se armó una polémica en los diarios respecto al abortado estreno, que incluyó declaraciones de diversas autoridades de la UC. En el diario La Segunda del 29 de Junio de 1978, Larraín señalaba: “Quiero dejar en claro que ésta no es una persecución política, como se ha querido insinuar, porque me tiene sin cuidado lo que piensen algunos sectores, en

relación a lo político. La suprimimos por el lenguaje y su contenido, que consideramos irrespetuoso”.⁶⁹

La obra pudo estrenarse fuera de la Universidad Católica, en la Sala Bulnes, pese a las prohibiciones tuvo puestas de escena modestas pero no menos polémicas, como lo fueron las realizadas en un salón de la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, en gimnasios municipales, salas de juntas de vecinos y clubes deportivos. Según propias palabras del dramaturgo de la obra, él se arriesgó a demostrar su coraje y valentía al crear una obra así más por la pasión que la conciencia:

Recuerdo al respecto las múltiples opiniones vertidas en El Mercurio, La Tercera, La Segunda y canales de televisión por ‘distinguidos’ comentaristas que calificaron a esa obra como vulgar, violenta, grosera, pornográfica...cuidándose de ocultar la decadencia de las clases políticas y las alusiones a la tortura que en ella subyacían a través un lenguaje nuevo e inteligente, específicamente creado para disfrazar lo que la dictadura prohibía dar a conocer.⁷⁰

Se desprende que la razón de la censura que tuvo una de las primeras obras de Marco Antonio De la Parra no fue por usar un lenguaje grosero como dijo el Vicerrector de comunicación de ese entonces, sino por el tema político implícito que representaba el montaje, simbolizando el orden autoritario del gobierno, hecho que no podía mostrarse y divulgarse explícitamente ante la sociedad chilena. La

⁶⁹ Peña, Paula. 2010. **Lo crudo, lo cocido, lo prohibido: el frustrado estreno de la obra de Marco Antonio de la Parra.** *Revista Intemperie.* Chile, pág. 2. Disponible <http://www.revistaintemperie.cl/index.php/2010/09/22/lo-crudo-lo-cocido-lo-podridolo-crudo-lo-cocido-y-lo-podrido-de-marco-antonio-de-la-parra/>

⁷⁰ Muñoz, Alejandro. 2012. **El Teatro en Dictadura.** *Movimiento generación 80.* Chile, pág. 4. Disponible en http://www.generacion80.cl/noticias/columna_completa.php?varid=15935

utilización de un lenguaje ambiguo y plurisémico fue la manera que encontraron los teatristas para reinventarse y poder criticar en sus montajes. Gracias a ello fueron capaces de crear mundos herméticos que solo algunos comprendieron y descifraron, el lenguaje se metaforizó e incluso aumentaron las escenas sadomasoquistas que representaban la realidad que el país sufría y que las autoridades trataban de esconder bajo una tranquilidad aparente.

El nuevo teatro alternativo y de resistencia, se centra en simbolizar la violencia vivida por la sociedad, en representar en signos teatrales el efecto personal y colectivo de la agresión y la fuerte marginación en que vivía un importante sector poblacional. El lenguaje connotativo-metafórico poco a poco se vuelve más denotativo, transparente y directo. Es así como las obras de dictadura se encargan de exponer las verdaderas condiciones sociales, decadentes y precarias pero a través de un humor negro y satírico, imponiéndose la parodia poco a poco en estos nuevos escenarios que atraen a distintos sectores sociales que se ven reflejados en las historias.

Con estos antecedentes de la nueva forma de montaje, nos enfocaremos en la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día**, la que fue escrita entre 1983 y 1984 y luego estrenada en mayo de 1985 en la sala del Teatro Camilo Henríquez, en pleno Santiago por el psiquiatra, escritor y dramaturgo Marco Antonio de la Parra. Este, junto con su amigo y actor León Cohen, fueron los encargados de dar vida a los personajes Sigmund Freud y Carlos Marx por primera vez frente al público capitalino y espectadores en general.

Esta obra nace a partir de un descontento que De la Parra tiene acerca del teatro que en Chile se iba produciendo, según sus propias palabras en una entrevista realizada en el 2011 relata que se decepciona del teatro: *“había complacencia o con la izquierda o con la derecha. Y me parecían todos teatros complacientes. Sentía que había que quitarlos del medio y decir cosas que*

*ofendieran a ambos bandos*⁷¹ hasta el momento se seguían ocultando los temas que sucedían en el país y no se hablaba de la situación de tensión que rodeaba a la sociedad, uno de los temas que más le preocupaba y enojaba era el de la tortura, el cual no se podía mencionar ni criticar, se aparentaba una tranquilidad que no era, la gente sabía lo que ocurría pero no podía levantar la mirada ni alzar la voz:

Había que decir que todas las víctimas eran buenas y todos los victimarios malos, y no se estudiaba la complejidad del victimario; cómo de alguna manera toda la clase media era cómplice: sentirse sobreviviente era sentirse cómplice; vivir era ser cómplice.⁷²

Desde aquél pensamiento de desilusión y rabia Marco Antonio de la Parra comenzó a trabajar en la obra –según él- “rara”, llamada **La Secreta Obscenidad de Cada Día** de producción pequeña, que no pretendía que fuera famosa sino que funcionara en ese momento *“La idea que teníamos era hacer una obra portátil donde se encendieran y se apagaran las luces. Muchas veces hemos pensado en hacerla sin música y que la luz se encienda cuando llegue el público”*⁷³. La creación se encarga de mostrar una mirada irónica y sagaz de la realidad chilena con la intención de reflejar una época, con la ayuda de dos personajes que desnudan nuestra idiosincrasia e identidad, tocando temas como el poder, el abuso, el terrorismo, la desarticulación social, la neurosis, el cinismo y el miedo. Es una obra que hasta el día de hoy sigue viva y ha sido una de las más premiadas y representadas alrededor del mundo.

⁷¹ Fundora, Ernesto. 2011. **El teatro rescata lo que se ha perdido. Veinte preguntas a Marco Antonio de la Parra**. *CICRIT*. Chile, pág. 2. Disponible en <http://cicritentrevistas.blogspot.com/2011/06/el-teatro-rescata-lo-que-se-ha-perdido.html>

⁷² Fundora, Ernesto. Op. Cit, pág. 6

⁷³ Fundora, Ernesto. Op. Cit, pág. 6

El autor, al igual que otros dramaturgos y actores, integraron una serie de críticas contestatarias al Gobierno Militar en sus textos y/o en escenas, traspasando a la sociedad el reflejo de la decadencia de la vida, el colapso, la frustración y la evidente incertidumbre acerca del futuro. La mayoría de los teatristas tendieron a asumir el hecho teatral con urgencia, revalorizando su potencial dialógico rápido y directo para con el espectador y la comunidad, especialmente, si en ella se instauraba una autocensura y represión.

Se estrenó este montaje, en un contexto social y político muy distinto al actual, planteando el irónico encuentro entre dos grandes pensadores modernos, este encuentro fue el escenario que utilizó el psiquiatra y dramaturgo para hacer una especie de radiografía y análisis de la sociedad chilena. Convertido el propio De la Parra en Freud junto con su amigo Cohen en el rol de Marx, ambos se transformaron en dos seres decadentes, despojados de su cordura y a la vez exhibicionistas, los cuales, sentados en el banco de una plaza, poseen la intención de atacar a un grupo de escolares a la salida de su colegio. Esta absurda escena los enfrenta y empieza una lucha de poder e ideologías por ganar un espacio convirtiéndose en un diálogo lleno de humor e ironía.

Con esta obra quiso el dramaturgo revelar los acontecimientos que marcaban la sociedad chilena a través de dos personajes fuertes y reconocidos en la cultura occidental transformados en víctimas y victimarios de la tortura y del gobierno de dictadura, en perseguidos y perseguidores, instalando por primera vez un tema ineludible en la dramaturgia chilena de los años 80, pero a la vez difícil de abordar de manera explícita por todo el contexto represivo que envolvía al teatro. Para lograr que su obra no fuera rechazada, el creador utiliza la ambigüedad, lo simbólico y lo absurdo se convierte en la estrategia adecuada para poder analizar y criticar la cruda situación que ocurría en aquellos años, retratando entonces a simples sujetos chilenos, decadentes, obscenos y marcados por su pasado en las figuras de Marx y Freud.

A diferencia de la anterior obra controversial de Marco Antonio **Lo crudo, lo cocido y lo podrido**, este montaje no fue censurado por la simple razón que los agentes del gobierno no comprendieron la obra, a pesar que también poseía aquel lenguaje llamado “soez” y “grosero”, abarcando abiertamente el tema de la promiscuidad y sexualidad. Entonces, no fue prohibida como sí ocurrió con la obra que no pudo estrenar en el año 78 por considerarse inmoral y presentar un lenguaje inapropiado.

Ya descrito los antecedentes post Golpe Militar que influyeron en el estreno de la obra en el año 85, queda mencionar que el contexto social que nuestro país enfrentaba en ese entonces también cumple un rol importante para que esta obra tuviese el impacto en ese momento y debemos decir que incluso hasta nuestros días sigue causando rechazo y admiración en cada país que se estrena.

Es por esto que la obra **La Secreta Obscenedad de Cada Día**, luego de haber sido estrenada en el Teatro Camilo Henríquez y vista por profesionales e intelectuales, llegó a un público mucho menos elitista gracias a las presentaciones en el Parque Forestal, en el Museo de Bellas Artes y en el Parque Bustamante lo que provocó que fuera una obra popular y de alto carácter irónico y ambiguo que las personas lograron comprender y agradecer:

Ciertamente que cuando esta obra se estrenó, en mayo de 1985, en la sala Camilo Henríquez, en pleno centro cívico de la ciudad de Santiago, significaba una ingeniosa y astuta metáfora dramática de la situación que se vivía en esos momentos y que se organizaba al lado de una plaza, unas cuantas cuabras más allá del escenario en la que se representaba.⁷⁴

La sociedad chilena se sintió representada en esta obra, así como de igual forma en todos los lugares que ha sido representada, ya sea en Latinoamérica y

⁷⁴ Alternativa Teatral. **La Secreta Obscenedad de Cada Día**. *Alternativa Teatral*. Argentina, pág. 1. Disponible en <http://www.alternativateatral.com/obra1753-la-secreta-obscenedad-de-cada-dia>

Centroamérica, incluyendo también Norteamérica, Europa y Asia, por la sencilla razón de que en distintos lugares del mundo la realidad chilena de aquellos años también fue vivida, por lo cual los temas que muestra la obra llegan de una manera implícita a las distintas sociedades que de igual modo tuvieron un ambiente político y social similar al vivido en nuestra nación durante la Dictadura Militar.

3.1.2 Análisis literario de la obra *La Secreta Obscenedad de Cada día* a partir de los elementos más relevantes de la historia y su puesta en escena.

La historia que presenta la obra dramática de Marco Antonio De la Parra se desarrolla en Chile, durante el gobierno de Pinochet alrededor de los años ´80, la única escena donde transcurre la trama es una plaza de algún barrio alto de la ciudad de Santiago donde frente a esta se encuentra un liceo de niñas, es allí donde en un banco blanco del parque se produce el encuentro casual entre dos hombres caricaturizados como exhibicionistas.

Los personajes entran en escena de forma inesperada, primero Sigmund vestido con un atuendo de exhibicionista quien recorre con cautela el lugar, vigilando la salida del liceo y luego espera en un extremo del banco, en ese instante ingresa Carlos, otro hombre vestido semidesnudo y gafas oscuras, con la misma intención del primero, observa el lugar de forma nerviosa y se sienta junto al hombre de atuendo extraño. Se miran desconfiadamente y establecen un diálogo tenso con el fin de averiguar que hace cada uno en ese lugar.

El motivo del por qué están en esa plazoleta se va desentrañando mientras transcurre el diálogo entre los personajes. Ambos están ahí por la misma razón, esa intención que durante todo el texto se confunde con la idea de pervertir a niñas inocentes y que al final de la historia se revela la verdad de su ansiedad y espera; ocurre que es inicio del año escolar y por ende las autoridades del país

están invitadas a la ceremonia inaugural, estos personajes esperan vehementes la hora de salida para cumplir el propósito que los ha llevado a estar ese día y en aquél momento específico dejando en evidencia una triste realidad de la sociedad chilena.

Con solo dos personajes en escena, esta obra de Marco Antonio De la Parra ha logrado traspasar fronteras y provocar impacto frente al público. Es así como la figura de Carlos y Sigmund nos lleva a cuestionarnos y querer responder ¿Quiénes son estos dos perversos llamados como los grandes pensadores modernos? ¿Cómo es el ambiente psicológico, social y político de la trama? y los temas que De la Parra pretendía criticar libremente sin que personeros del gobierno pudieran descifrar y censurar.

Finalmente, hay que mencionar que detrás de la obscena historia de dos perversos y a medida que trascurre el diálogo se revelará una impactante verdad; ellos son ex agentes decadentes que han perdido su identidad y que fueron transformándose de victimarios a víctimas de un gobierno que los olvidó.

3.1.2.1 Carlos Marx y Sigmund Freud: personajes reales o simples caricaturas que reflejan la decadente sociedad chilena de años ´80

Continuando con la historia, debemos analizar y descifrar ¿Quiénes son en realidad estos dos personajes? ¿Por qué están allí? ¿Son en realidad lo que aparentan ser?, existen una serie de interrogantes que nacen de la lectura de la obra y que, por alguna razón, que también intentaremos develar, De la Parra utilizó a personajes reconocidos mundialmente y los expone en una situación perversa y decadente.

En escena se expone a estos dos personajes históricos en una situación determinada, dentro de un contexto político y social concluyente que todos ya sabemos, y que en el desenlace se descubre el propósito de forma explícita,

provocando la reacción de horror y tristeza en el espectador. Se puede apreciar al psicoanalista y al ideológico enfrentándose y exhibiéndose, ese encuentro forzoso los lleva a esperar obligatoriamente ambos en el mismo banco frente a un liceo de niñas, espera en la que cuentan y revelan una serie de hechos, miedos y el real motivo de su espera.

La trama de **La Secreta Obscenidad de Cada Día** tiene como protagonistas a Carlos Marx (padre del comunismo) y Sigmund Freud (padre del psicoanálisis), en la historia universal ambos personajes del siglo XX se caracterizaron por ser grandes pensadores e influyentes dentro de toda sociedad, uno imponiendo ideas acerca de temas tabúes como era “el subconsciente” y el otro instaurando con mucha fuerza ideas acerca “la lucha de clases”, en varias partes del mundo ambos eran considerados como posibles inspiradores para revolucionar lo ya establecido. Pero nos preguntamos ¿por qué ahora están sentados allí y quieren asustar a dos jovencitas? De la Parra juega con la verdadera identidad de aquellos dos exhibicionistas con la única razón de poder denunciar mediante estos dos pensadores e ingeniosos diálogos ambiguos, lo que pensaba acerca de la dictadura.

Durante la primera parte de la obra los espectadores no reconocen la figura de Marx y Freud, solamente los muestra como dos exhibicionistas, nadie imagina que De la Parra pretende reírse de los pensadores y los caricaturiza para reflejar la sociedad chilena y convertirlos en sujetos decadentes, obscenos y marcados por un pasado triste del cual no pueden escapar. La figura de Freud y Marx siempre fueron personajes atractivos el autor, quien ha comentado que a pesar que resultaba aburrido exponerlo tal como eran se le ocurrió la idea de transformarlos en exhibicionistas, ya que es un aspecto del ser humano atractivo y morboso a la vez. Además, mezcló un tema que para él siempre le ha incomodado y enojado que es lo de los asesinos y torturadores:

Esos son personajes que me han perseguido mucho tiempo. El tema de los asesinos a sueldo, los asesinos

profesionales, es una cosa que me pudre. Quien mata por la patria, puede ser; pero el asesino profesional, ese que mata para un bando, luego para el otro y va cambiando de bando según vayan sucediendo los acontecimientos, es básicamente un terrorista.⁷⁵

Es así como nace la historia de dos terroristas que esconden bajo su secreta obscenidad, un motivo cruel que los liberará de su angustia y soledad. Durante el transcurso de la obra ambos pelean en el banco de la plaza con el propósito de imponer su ideología, conversan, discuten, adquieren distintas personalidades y finalizan siendo cómplices y amigos destinados a cumplir su misión.

No queda claro si en realidad son o no los fundadores de grandes pensamientos, se juega con esa dualidad de roles, por momentos dejan de ser Marx y Freud y son solo simples hombres victimarios durante el período de dictadura, De la Parra disfraza el carácter acusador y político que desea desenmascarar bajo el lenguaje ambiguo y la parodia constante.

El dramaturgo crea distintas personalidades para sus protagonistas, creando una paradoja al presentar al padre del psicoanálisis como una persona exaltada, fácil de alterar mientras que el revolucionario Marx se muestra como un individuo mucho más pasivo. Sin embargo, ambos defienden fervientemente sus ideas e incluso llegan al insulto, al ser dos personalidades tan opuestas:

***a)** SIGMUND: Mire, señor, para que usted sepa...
Neurosis tenemos todos... ¡Todos!

***b)** CARLOS: Claro que sí, es consecuencia clara del
desarrollo social, de la sociedad en que vivimos...

⁷⁵ Fundora, Ernesto. Op. Cit, pág. 6

* Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas

***c)** SIGMUND: No me haga reír, lo que determina la presencia de neurosis en el individuo es la historia sexual de cada uno.

CARLOS: De ninguna manera, se trata del desarrollo social.

SIGMUND: ¡La historia sexual, le digo!

CARLOS: ¡El desarrollo social!⁷⁶

En el enunciado **a)** Sigmund asume que él y todos tienen una neuropatía sumiendo, en la oración **c)** que este es a causa de nuestra vida sexual, acciones propias desde nuestro nacimiento y, por lo tanto, inherente al ser humano. En cambio, Carlos asegura en **b)** que dicho problema mental es consecuencia de un desarrollo social defectuoso, defendiendo su pensamiento de que el país no se encuentra en un buen momento. Ambos individuos muestran una visión distinta del mundo, de la que si bien se desprende en los casos que la nación no está bien, para uno es responsabilidad de cada persona y para el otro es una problemática de la sociedad, contraponiendo individualismo con colectivismo.

CARLOS: ¡Cállese, elitista!

SIGMUND: ¡Bolchevique!

CARLOS: ¡Metafísico!

SIGMUND: ¡Burócrata!

CARLOS: ¡Individualista barbón!

SIGMUND: ¡Feo colectivista!⁷⁷

En el ejemplo anterior, se reafirma lo expuesto al dar cuenta de cómo Carlos describe a su compañero de “elitista”, persona non grata para un ultra izquierda como él y mucho menos sabiendo el contexto en el que se desarrolla la historia. En cuanto a Sigmund, este le grita a su acompañante “bolchevique” en

⁷⁶ De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág. 75

⁷⁷ Ibíd, pág. 107

tono de insulto, dando a entender su molestia por alguien cuyo actuar depende de una ideología extremista.

Los personajes están envueltos constantemente en una ambigüedad lo que provoca en el espectador la confusión acerca de lo que están observando, al final de la historia enfrentamos lo más decadente de un ser humano la venganza, ambos necesitan estar juntos sin importar quienes son en realidad solo buscan descansar interiormente y librarse de las secretas obscenidades que los envuelven y afectan.

Están allí sentados, ya redimidos y menos alterados esperando el timbre de salida, su misión se resume en un acto terrorista que esperan concretar con sus habilidades adquiridas mientras fueron agentes, en posición para disparar, es así como la historia y podemos ver explícitamente quien son o fueron en realidad.

Es la mejor unión entre los dos mundos existentes, recreación de la polaridad política de la época, Freud como reflejo del personalismo característico de la derecha y Marx como muestra del socialismo extremo propio de la izquierda. Es así como en la obra vemos la lucha de clases, de ideologías, de poderes y de pensamientos en la figura de estos dos entes, quienes, con sus discursos, en ocasiones confusos, logran dar a conocer la realidad de un país dividido.

3.1.2.2 Temas tabúes y censurados que De la Parra se atreve a llevar a escena: La tortura y la decadencia del ser humano.

Hemos desarrollado en el apartado anterior que durante el período de dictadura chilena existió una dura censura hacia todo lo relacionado con la cultura y derechos humanos, es por esto que durante los años posteriores los teatros que renacían se atrevieron a desafiar al gobierno y decidieron montar obras de un

explícito humor negro y satírico mediante el uso de lenguaje críptico con el único propósito de exponer temas tabúes y bastante delicados relacionados con la represión y abuso de poder por parte del Régimen Militar.

El autor de la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día** ya se había atrevido a montar obras con temas de carácter político como lo hizo en **Lo crudo, lo cocido y lo podrido** de 1978 cuyo estreno oficial fue censurado por el hecho de esconder detrás de los diálogos y personajes una fuerte crítica a las autoridades, es así como De la Parra pretende volver a demostrar que ya es momento de abrir los ojos y demostrar el descontento o rabia contenida por largos años. La razón de que su obra ha sido una de las más montadas internacionalmente es que él juega con esta ambigüedad de querer decir y no decir a la vez las cosas como son, pero como en aquellos años recién se estaba dando el espacio nuevamente a los teatros y el público santiaguino volvía a tener un lugar de encuentro y de esperanza que antes se les había arrebatado tan bruscamente, había que realizar un montaje sencillo y menos llamativo con el propósito de no ser percibidos por temor a la censura.

En esta historia los dos protagonistas, mediante el doble sentido de sus actos y diálogos, logran mostrar una triste realidad de lo que estaba sucediendo en todo el país y con mayor razón allí en Santiago, por primera vez se vuelven a tocar los temas y situaciones que las autoridades se habían encargado de ocultar y negar frente al resto y que muchos deseaban gritar o discutir con el fin de hacer notar que nada se había olvidado a pesar del paso de los años post Golpe Militar, que las heridas estaban intactas lo que, de manera similar, sigue sucediendo hasta nuestros días.

Podemos deducir, durante el transcurso de la historia, una serie de temas que adquieren relevancia y son destacados por el valor sentimental que cargan muchas personas que vivieron durante aquellos años, además del ambiente social y psicológico que De la Parra retrató en manos de los protagonistas de una sociedad desgastada y que, al igual que los protagonistas, necesitan liberarse de

su pasado. La pluralidad de sentidos con que esta obra fue escrita y el mensaje que el dramaturgo pretendía exponer, permite rescatar una serie de elementos y temas que han quedado en la memoria de varias personas que han leído y/o visto este montaje.

Se destacan en la obra los acontecimientos que marcaron nuestra historia como país, por intermedio de lo absurdo se realiza un análisis crudo de las consecuencias de la dictadura en Chile, provocando en el espectador una reflexión hacia el pasado y futuro de nuestra sociedad. De la Parra utilizó a estos dos protagonistas con la intención de reflejar y desnudar temas como la tortura, el poder, la neurosis, el miedo y la venganza.

Al final de la historia recién el autor muestra la verdadera identidad que antes se confundía con la de los grandes pensadores modernos, hasta acá la ambigüedad queda de lado y explícitamente se describe la real intención de los protagonistas, más allá de lo que cada uno interpreta al ver la obra, hasta ese momento la verdad no es más que una sola, los hombres que esperaban allí son terroristas y ex agentes torturadores que esperan librarse de su pasado y como no saben hacer otra cosa necesitan realizar esa acción de atentado y así vengarse por todo el daño que les había causado esa profesión. Sus “calibres” que antes mencionaban orgullosamente con doble sentido son en realidad una Magnum y un revólver pequeño con el cual apuntan hacia la salida del liceo.

Sin duda, el autor de la obra logra lo que había planeado desde el principio y, como también lo ha dicho, “zafarse” de los dogmas de aquellos años, de las censuras y probar hablar de lo que no se hablaba. Es así como sus ideas de querer reírse desde la izquierda a la derecha, desde el marxismo hasta la tortura y provocar en el espectador una serie de sensaciones confusas con cierto carácter obscuro y vulgar a través de dos hombres reconocidos durante toda la historia universal, todo este juego ambiguo provoca que el público crea ver en escena de verdad a Carlos y Sigmund pero no son más que dos locos agentes decadentes.

El tema de la tortura lo aborda de forma meticulosa durante el diálogo de los protagonistas, en todo momento creemos que están allí por el motivo de satisfacer un deseo sexual que es la perversión señoritas inocentes, en ningún momento imaginamos que están por una razón más grave, pero con el paso de la escena nos parece extraño que tengan algunas actitudes con las cuales, en ese tiempo, era imposible no identificarse, dado que el contexto histórico que enmarcaba la historia y los hechos de represión y tortura durante los años de dictadura se hicieron presentes en todo momento y hasta el día de hoy es un tema doloroso que se recuerda cada año y con mayor razón cada 11 de septiembre por los familiares de los detenidos desaparecidos y personas que sufrieron de los distintos tipos de tortura en manos de militares.

Debemos mencionar que la tortura ha sido un tema que no solo le afecta a Chile sino que en varios países se han vivido hechos lamentables por parte del abuso de poder, por ende es un tema que lo han investigado y utilizado en varios ámbitos, películas, novelas, obras de teatros, música, entre otros, retratando la visión acerca este tema desde distintos puntos de vistas. Cabe recordar que en el Capítulo 1 de este estudio se expone el ejemplo de la obra de Ariel Dorfman **La muerte y la doncella** de 1990, donde se revela la cruda realidad de una víctima de torturas que a pesar de los años no puede borrar todo el sufrimiento y olvidar el dolor de lo vivido, todo esto conlleva a torturar y tomar venganza contra el hombre que ella cree fue el causante de sus abusos. Esta obra provocó gran impacto porque luego de volver a la democracia en el país por primera vez se habla explícitamente de lo que había ocurrido durante 17 años y las heridas no cerraban en muchas personas.

Los indicios que nos van revelando que estos dos hombres no solo son exhibicionistas, sino que tienen un pasado similar y aún más terrible aparecen de manera lúdica y satírica, con la intención de no mostrar todavía la verdadera identidad, el primer indicio es la confesión de Sigmund a Carlos donde ya deja entre ver que no puede librarse de su pasado y que debe hacer lo único que sabe y por esa razón no puede irse del lugar:

Sigmund: Es que usted me está pidiendo un imposible, me está pidiendo el dolor máximo... Usted no sabe lo que esto es para mí...

Carlos: Algo muy importante, parece.

Sigmund: (suplicante) Claro que sí, hacer esto es mi única realización completa, la única realización de una vida oscura, metida entre archivos de confesiones ajenas, escuchando quejas de gente afligida... todo el tiempo⁷⁸

Luego la misma ansiedad y miedo de Sigmund lo vuelve a delatar frente a Carlos, *Sigmund (saltando bruscamente): ¡No diga eso...! (susurra alarmado). Tienen micrófono de alto alcance... incluso es posible que nos estén observando... (lo mira asustado)... ¿O acaso usted es uno de ellos?*⁷⁹ Esta situación de miedo constante se desprende y hace alusión a la triste realidad de ese entonces, se sabe que los agentes y torturadores acechaban constantemente y vigilaban con cautela, tenían una serie de elementos que permitían descubrir y saber cuando se estaba tramando algo contra el gobierno, la desconfianza de las personas era fundamentada en que no se sabía quienes eran esos agentes ya que ocultaban su identidad para estar cerca de todos y poder vigilar y recoger información.

Siguiendo con el tema de la tortura y las marcas textuales que nos indican que ellos fueron torturadores se hacen cada vez más explícitas como lo es el señalar un auto que se supone transcurre por el lugar, ambos se asustan al verlo y relatan información confidencial, cosa que solo personas que conocen acerca del tema lo dirían:

Carlos: ¡Un auto!

Sigmund: ¡Ah, chucha!

Carlos y Sigmund miran pasar el auto lentamente aguantando la respiración, cautelosos

Carlos: Típico...

⁷⁸ De la Parra. 1984. Op Cit, pág. 68

⁷⁹ Ibíd, pág. 70

Sigmund: ¿Qué cosa?

Carlos: Un station wagon

Sigmund: ¿Típico?

Carlos: Siempre andan de a cinco. ¿Sabe?

Sigmund: Ah, claro, ellos siempre andan de a cinco⁸⁰

Luego aparecen las explicaciones detalladas de tortura y como ellos trabajaban, los métodos que utilizaban son claramente reconocidas por la humanidad, pues el significado de tortura según la RAE, *tortura: Grave dolor físico o psicológico infligido a alguien, con métodos y utensilios diversos, con el fin de obtener de él una confesión, o como medio de castigo*⁸¹. Por los antecedentes que se obtuvieron durante la transición a la democracia en nuestro país y gracias al testimonio de personas torturadas podemos saber a qué tipo de tortura se vieron enfrentadas, que fueron tanto de tipo físicas como psicológicas en Chile. Es así como en el texto De la Parra no tuvo temor de exponer acerca de la tortura con el propósito que se hablara y mostrara lo que por algún tiempo no se pudo reclamar sin el temor de ser uno más en la lista de desaparecidos.

Podemos encontrar entonces, en el texto una serie de métodos que ambos ocupaban cuando eran agentes

CARLOS: Bueno, uno ve tanta gente en esta... Perdón, en esa pega

SIGMUND: Sí, ve tantas caras... Entrando y saliendo del agua, por ejemplo.

CARLOS: ¿En los submarinos?

SIGMUND: Sí, en los submarinos...

CARLOS: ¿Con el agua que les entra por la nariz?

SIGMUND: Y les sale por la boca...

⁸⁰ Ibíd, pág. 83

⁸¹ Real Academia Española, 2001. **Diccionario de la lengua española (22.ª ed.)**. Madrid.

Disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=tortura>

CARLOS: ¡Qué parecían los pobres!

SIGMUND: Sí, qué parecían (Con nostalgia)... todos mojados... Focas parecían...⁸²

Se menciona, además, acerca de los alias típicos que ayudaban a esconder su verdadera identidad, sus técnicas de abuso y maltrato y el hecho cuando Carlos explica que tuvo que arrancarse a Argentina cuando quiso salirse, pero ¿qué profesión es tan peligrosa que pueden hacerte algo si intentas dejarla? Marco Antonio entrega detalles sin pudor al público y que a través de dos locos bajo el nombre de famosos mundiales criticó y confesó lo que algunos no conocían.

El dato que nos entregan acerca de los disfraces y las múltiples identidades nos permiten deducir que no poseen una identidad propia, dejan ser Carlos y Sigmund para tomar cualquier rol como ellos lo saben hacer, siempre están pendientes y temerosos de que los puedan descubrir así que utilizan una serie de elementos y disfraces que les permite ser común y corrientes, dejar de ser sospechosos y transformarse en un trabajador más con una profesión decadente como las que existían en aquellos años:

Sigmund se levanta bruscamente voceando un snack que ha sacado del bolsillo del impermeable anunciando una larga serie de chokolatines o galletas como un vendedor callejero.

Carlos, por su parte, vocea como un charlatán electrodoméstico taiwanés, artículos de ocasión, imitaciones. De pronto Sigmund se detiene y mira hacia el horizonte donde el auto, a juzgar por su actitud, parece haber desaparecido. Detiene a Carlos con un gesto. Habla sereno, como un militar experto.⁸³

⁸² De la Parra. 1984. Op Cit, pág. 86

⁸³ Ibíd, pág. 90

El tema de la tortura queda expuesto en esta obra pero desde la visión de los torturadores, quienes pretenden cometer otro atentado pero esta vez ya no hacia las personas contrarias al gobierno, sino que ahora las víctimas son justamente individuos del Estado y personas influyentes. De este mismo hecho se desprende el otro tema a rescatar que es la decadencia de la sociedad chilena reflejada en ambos terroristas.

Estos protagonistas sin identidad, representan a muchos humanos que han tenido que soportar una vida que no es la que se imaginaban, la decadencia de estos exhibicionistas se ve reflejado desde su triste llegada al banco de la plaza, sin otro destino que esperar el timbre de salida para satisfacer sus deseos oscuros y obscenos que es limpiar sus culpas y vengarse. Ambos comparten la misma realidad, son despreciados por la sociedad y no tienen otro refugio que la soledad de una plaza. Durante la repulsiva misión y propósito que ambos esperan concretar comparten tristes experiencias, en ese lugar revelan sus sueños frustrados, se dan cuenta de lo que realmente son ahora y lo que fueron en el pasado.

Ambos seres despojados de su vida, están allí, sabiendo que no tienen más opciones, ese encuentro los llevará a convertirse en colegas y preguntarse si estará bien o no seguir con su propósito. La complicidad entre ambos crece y se hace conmovedora hasta el final donde el miedo ya no importa al igual que sus nombres, incluso el hecho de ser llamado “amigo” para Sigmund le provoca un sentimiento de tristeza:

SIGMUND: ¿Juntos?

CARLOS: Sí, y ahora es inevitable. No nos han dejado otra alternativa.

SIGMUND: Es el destino ¿no?

Tensa pausa. Sigmund tiembla frenando un sollozo.

CARLOS: Sepa que ha sido muy hermoso haberlo conocido... Como amigo.

SIGMUND: ¿Como amigo? (Carlos asiente). Me gusta como suena... Hace mucho tiempo que nadie me decía así.

CARLOS: Pues yo se lo digo de verdad... Aunque sea demasiado tarde, Sigmund.

SIGMUND: Yo se lo agradezco de todas maneras, Carlos (Llora).⁸⁴

La sociedad chilena enfrentaba una decadencia moral y un dolor producto del sometimiento del abuso de poder con que se quebró abruptamente la tranquilidad, el hecho de tener que callar y soportar las injusticias impuestas fue provocando que las personas guardaran esa rabia y la contuvieran con la esperanza de poder vengarse y escupir el odio. Necesitaban ser escuchados y que les devolvieran las esperanzas e ilusiones que habían perdidos.

Son infelices y lo demuestran en su falta de tranquilidad y constante neurosis, existe un claro descontento con la sociedad que los envuelve y ya no quedan más opciones que seguir siendo lo que acostumbraban y que no pueden renegar lo que sus cuerpos piden, esos deseos obscenos que esconde el ser humano, lo prohibido que atrae y que necesitamos realizar, esa obscenidad era lo único que estos seres podían satisfacer era lo que les daba la vida y lo que les permitía dejar de ser por un momento solo cuerpo sin sentidos.

En la obra, la sociedad chilena es reflejada en las acciones de aquellos seres decadentes y vacíos, ellos pasan de ser los victimarios a víctimas del gobierno, la miseria y la marginación social en la que se encuentran los lleva mediante íntimas obscenidades a transgredir la vida del resto, los protagonistas no pueden dejar su pasado atrás y comenzar de nuevo si en sus espaldas llevan el recuerdo de una época de dolor que los ha llevado a la locura y a querer realizar represalias contra aquellos que les despojaron sus sueños.

⁸⁴ Ibíd, pág. 119

La constante neurosis y sicosis colectiva a causa de todo el horror vivido durante los primeros años de dictadura se ve reflejado en ambos personajes, ellos transmiten el miedo que reinaba en la sociedad chilena, la desconfianza del que está a su lado, como también el no tener una esperanza ni opción de vida más allá de lo que la soledad te entrega. El constante cambio de ánimo y recuerdos dolorosos persiguen a los protagonistas y permite demostrarle al mundo que nada va volver a ser lo mismo.

A pesar que la obra lleva ya 20 años de existencia nos queda la duda acerca del destino de los protagonistas, si siguieron con estas actitudes perversas y de los personajes secundarios que en aquellos años fueron víctimas y que todavía viven en una íntima y secreta obscenidad intentando torcer la realidad y justificar lo cruel del ser humano. Es así como seguiremos esperando que los escenarios reflejen la decadencia, vicios y todo tipo de obscenidades del abuso de poder, de la política y sobre todo de aquellos sectores privados que se esconden bajo la fachada de la perfección y superioridad.

3.2. Análisis teórico del decir y lo no dicho en La Secreta Obscenidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra.

En este apartado se analizará la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día** de Marco Antonio de la Parra utilizando las teorías lingüísticas de *pragmática* de Escandell, y los *actos de habla* trabajados por Ducrot, Searle y Austin presentados en el capítulo anterior. Para ello, desmenuzaremos la obra casi en su totalidad para comprender cómo el autor creó un discurso que fuese descifrable solo para cierto tipo de receptor, en este caso, opositores al gobierno, de tal manera que los organismos represores no fueran capaces de entender los mensajes anti-dictatoriales presentes.

Resulta un buen punto de partida el título de **La Secreta Obscenidad de Cada Día** para comenzar el análisis del texto que este encabeza. Como antecedente, resulta de gran interés saber que el primer nombre que tuvo esta obra fue **Show**, como muestra de una dualidad presente en el discurso teatral que permite ocultar mensajes dentro de un lenguaje directo y mostrar ideas de manera indirecta:

El primer nombre que tuvo esta obra fue Show, porque nos interesaba mostrar y ocultar. Todo lo que mostramos es lo que ocultamos y esa idea marcará mucho mi teatro posterior. Muestro, exhibo, y mientras exhibo hay un mundo impresionante de cosas ocultas que se mueven. Eso en el teatro funciona muy bien. Si pones algo, esconde otra cosa. Y lo que escondes es la verdadera historia. Es un truco muy bien usado por Hemingway, por Kafka, por Chéjov, por Eurípides.⁸⁵

Para el autor, la historia de una obra teatral no es la que se presenta sino la que está escondida, es todo aquel mensaje que, sabiendo que está ahí, queda oculto a la vista pero abierto a la mente de los espectadores. Para el creador, los misterios siempre son atractivos, el hombre suele enfrentarse a lo prohibido casi como instinto natural, *“Hay algo interesante en eso de observar lo prohibido, lo que no se puede mirar.”*⁸⁶

El nombre definitivo de la obra no surgió fácilmente, la complejidad de la creación trajo consigo la dificultad de establecer un título que fuese lo suficientemente atractivo, representativo y, a la vez, misterioso, como era el deseo del autor, por lo que escribió una lista con veinte posibles nombres. En una reunión con amigos y sin que ellos conocieran el contenido de la obra eligieron “La

⁸⁵ Fundora, Ernesto. Op. Cit, pág. 4

⁸⁶ Ibíd, pág. 2

Secreta Obscenidad de Cada Día” debido a que la palabra obscenidad llamaba la atención de estos.

Este término se relaciona comúnmente con sexualidad y ofensa al pudor, tal como lo define la Real Academia Española. Sin embargo, aunque escenas de la obra sean aparentemente obscenas, esta no lo es, sino más bien es una forma de humor negro en el cual el pudor perdido no es el sexual sino el social, con individuos que trabajan de forma encubierta manipulando el sistema día a día a la vista de todos pero ocultos en una sociedad ciega:

Para muchas personas en el mundo el terrorismo es un acto correcto, depende de cómo uno piense o de dónde uno viva. Y esa era la obscenidad verdadera, la secreta obscenidad: que se esté torturando y se estén planeando actos terroristas todos los días.⁸⁷

3.2.1 Análisis de los elementos pragmáticos de la teoría de Escandell en La Secreta Obscenidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra.

Luego de este breve análisis acerca del título de la obra, comenzaremos con el examen lingüístico del contenido de esta, tomando como punto de partida la teoría de la *pragmática* trabajada en el primer apartado del capítulo anterior. Cabe mencionar que, debido al análisis sobre el contexto histórico y político de la obra ya realizado anteriormente, este se elidirá en esta sección.

Toda obra teatral tiene un doble discurso, uno interno y otro externo. El primero es aquel que realizan los personajes dentro de la obra, ocurriendo un intercambio constante de roles, el que se lleva a cabo en este caso solo entre dos individuos, Carlos y Sigmund. Son los únicos interlocutores puesto que su diálogo es privado. Sin embargo, desde el punto de vista externo, el *emisor* real es el

⁸⁷ Ibíd, pág. 4

dramaturgo, es decir, Marco Antonio de la Parra, quien trasmite su mensaje a un receptor especializado, a un público que es capaz de entender los códigos presentados. Si bien, el *destinario* no es necesariamente la oposición política al régimen sino más bien todo aquel que sea capaz de comprender el discurso teatral de la obra, era justamente dicha oposición la que en los años de la dictadura manejaba de mejor manera los códigos de la presentación teatral puesto que estaban insertos en este mundo y mantenían su mente abierta a los mensajes ocultos.

El *entorno* en el que se realizan las acciones es siempre el mismo, una plazuela del sector alto de Santiago ubicada frente a un liceo de niñas. De entre todos los elementos que la escenografía podría presentar, solo consta de una banca blanca de plaza en la cual se lleva a cabo todo el diálogo de la obra. Si bien, no es un espacio difícil de escenificar, la falta de otros objetos podría deberse al deseo del dramaturgo de centrar toda la Atención sobre la plática de los personajes, relegando todo el resto de los elementos a un plano secundario. La obra adquiere mayor fuerza a través del diálogo de estos dos individuos sin que, de por medio, exista la intervención de otro agente, ya sea material o humano.

Entrando a un terreno más complejo, la *información pragmática* viene a ser el punto de partida para comprender las razones del porqué los organismos opresores del período dictatorial encargados de velar que ninguna obra teatral atentara contra la imagen del gobierno, dan luz verde a la representación de esta creación.

Recordemos que a este respecto Van Dijk establece tres subcomponentes:

- i) general: comprende el conocimiento del mundo, de sus características naturales, culturales.
- ii) Situacional: abarca el conocimiento derivado de lo que los interlocutores perciben durante la interacción.

- iii) Contextual: incluye lo que se deriva de las expresiones lingüísticas intercambiadas en el discurso inmediatamente precedente. [...] ⁸⁸

Como ya se explicó anteriormente, la dualidad discursiva de la obra teatral hace pertinente la realización del análisis desde dos aristas, la externa y la interna. En la primera, podemos presuponer que la *información pragmática general* era relativamente común para todos los espectadores puesto que compartían una misma cultura y los mismos códigos lingüísticos del habla chilena, así también como para los personajes de la obra en la segunda arista. No obstante, está claro que la *información situacional* varió entre los distintos receptores de la obra. Por una parte, los representantes del gobierno entendieron la trama como un diálogo un tanto absurdo y cómico en el que se utiliza la irreverencia y lo obsceno como forma de entretención. Esto fue lo que presumiblemente entendieron y entregaron como información a la Oficina de Censura, la cual decidiría la aprobación de la obra por no presentar escenas ofensivas al Régimen.

Por otra parte, aquellos a los que iba dirigida la obra entendieron que lo que el autor pretendía decir a través de su creación es que existían distintas fuerzas opositoras dispuestas a terminar con el gobierno dictatorial como respuesta a acciones que debieron ejercer a favor de estos mismos:

CARLOS: Bueno, les escribía acrósticos, descifraba algún código, planeaba autogolpes... Algún confuso incidente... Presunto atentado, extraños sucesos... Y también interpretaba... Los acontecimientos, los diarios, la información, usted sabe, de los otros... ⁸⁹

[...]

⁸⁸ Escandell Vidal, M. Victoria, Op. Cit, pág. 31

⁸⁹ De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág. 116

CARLOS: ¡No lo tome a mal! ¡Yo también colaboré! Hay cosas que vi y no dije... Incluso entregué datos falsos.

SIGMUND: (Irónico). Usted también ¿no?

CARLOS: Sí, también.⁹⁰

Estos extractos dan a entender claramente –para aquellos que conocen la situación histórica del país en esos tiempos- que ambos personajes pertenecieron a organismos de represión del Estado. Sin embargo, este discurso iba acompañado de datos que distraían la atención de los militares que observaban la obra, haciéndolos creer que la conversación trataba sobre la vida de los individuos que les dieron los nombres a los personajes, es decir, Marx y Freud y no sobre exsoldados de la dictadura. Así lo demuestra el siguiente diálogo:

SIGMUND: [...] Sí, usted debería volver con esos discursos encandilantes que eran como trenes cargados de banderas, esas palabras inflamables, esas frases explosivas y candentes llenas de una carga premonitoria que usted ni siquiera se imaginaba cuando las pronunció por primera vez... Ah, hay discursos suyos que todavía me sé de memoria [...] Lo tiene que recordar, lo pronunció el... El... ¡El 24 de Julio de 1864! ¿Se acuerda?... Bah, si fue en St. Martin's Hall, en Londres [...]

CARLOS: [...] ¡Nos han robado hasta las palabras!...

(Sigmund baja la cabeza afectado)... ¿Y las tuyas?

SIGMUND: ¿Las mías? ¿Qué pasa con las mías?

CARLOS: “El hombre de las ratas”, “El hombre de los lobos”, “El caso Dora”, “El pequeño Hans”...

SIGMUND: Son libros míos... ¿Qué pasa con ellos?⁹¹

⁹⁰ Ibíd, pág. 116

⁹¹ Ibíd, pág. 117

Los personajes se refieren a un discurso realizado por el ente político durante la década del 60 y sobre obras escritas por el padre del psicoanálisis. Inclusive, en el mismo momento, se introducen datos se índole obsceno para distraer aún más la atención sobre el mensaje real del diálogo: “CARLOS: ¿No sabía acaso que el gordo Romero se masturbaba cuando leía sus historias clínicas? ¿O que justificaba cualquier cochinada que hacía con ellas? ¡Sacaba ideas incluso!”⁹²

Los fragmentos presentados, además, nos permiten saber que los individuos que actúan en la obra se entienden de manera perfecta puesto que, al haber vivido los dos situaciones muy similares, es decir, ser ex agentes del Régimen, comparten experiencias comunes, de ahí que puedan comprender que ambos se encuentran en ese lugar para realizar la misma labor, aun cuando no quede explícito en sus diálogos.

En cuanto a la *información contextual*, no nos referiremos al discurso externo de la obra puesto que los espectadores no realizan un intercambio comunicativo con el emisor de esta. En referencia al interno, este resulta primordial para los personajes puesto que ellos van entregando nueva información a medida que el diálogo se realiza, dado tanto porque estos son conocedores de nuevos datos de su interlocutor como por el hecho de que también aportan con antecedentes de sí mismos que nos permiten conocer parte de sus vidas como agentes gubernamentales y los planes que pretenden llevar a cabo en esa plaza, o más específicamente, en el establecimiento educacional.

Las *intenciones* del autor al escribir **La Secreta Obscenidad de Cada Día** son claras. Es sabido, como ya lo hemos dicho anteriormente, que la obra pretendía mostrar una realidad clandestina que ocurría en medio de una sociedad prisionera de una dictadura cruelmente represiva, por lo que la única opción de los

⁹² Ibíd, pág. 119

personajes es actuar de manera secreta. Asimismo, el dramaturgo esconde en los diálogos de estos sus críticas al Régimen. Sin embargo, Marco Antonio de la Parra ha declarado que sus primeras intenciones fueron crear una obra que rompiera los esquemas de la época, su idea no era hacer una pieza teatral para la izquierda del país sino una trama para todos, o más bien para nadie, pues según sus propias palabras era una obra *“de producción pequeña, que no tenía ninguna importancia, que no pretendíamos que fuera famosa ni nada sino que funcionara en ese momento. Era un teatro absolutamente de batalla.”*⁹³

En cuanto a las *intenciones* de los personajes, estos esperaban a ministros del Estado, fuera del establecimiento en donde llevaban a cabo una ceremonia, para realizar un ataque sorpresa como forma de redimirse por los crímenes cometidos a causa de la dictadura:

SIGMUND: Acaso lo que usted viene a hacer es tan bonito...

CARLOS: ¡¿Se va a ir o no?!

SIGMUND: Es que usted me está pidiendo un imposible, me está pidiendo el dolor máximo... Usted no sabe lo que esto es para mí...

CARLOS: Algo muy importante, parece.

SIGMUND: (Suplicante). Claro que sí, hacer esto es mi única realización completa, la única realización de una vida oscura, metida entre archivos de confesiones ajenas, escuchando quejas de gente afligida... Todo el tiempo.⁹⁴

De estos fragmentos podemos inferir que aun conscientes del peligro que corren con la acción que desean realizar, es la única manera de poder sobrellevar la dolorosa carga que les dejó el haber sido agentes gubernamentales.

⁹³ Fundora, Ernesto. Op. Cit, pág. 4

⁹⁴ De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág. 69

La duda que surge en este punto es cuál es la finalidad de cada uno de los personajes de entablar una conversación entre ellos mientras ambos se encontraban realizando actividades secretas. La respuesta es posible deducirla desde las primeras líneas del texto:

SIGMUND: (Carraspea). ¿Usted tiene una niña en este colegio? Pausa

[...]

CARLOS: No...

SIGMUND: Ah... O... Si era algo de alguna de ellas ¿No?

CARLOS: No... ¿Y usted?

SIGMUND: ¡Yo!... Bueno, en cierto modo... Sí...

CARLOS: Ah... ¿Y en cierto modo no?⁹⁵

Esto demuestra que ambos se encontraban recelosos acerca de las razones que la otra persona tenía para encontrarse en ese lugar y de los sospechosos que eran sus respectivos atuendos más, por el hecho de ir vestidos de la misma manera que por lo anormal de sus trajes, dado que podría significar que ambos estuviesen allí por la misma causa, lo que les provoca mayor curiosidad pero a la vez mayores dudas acerca del otro, por lo que se cuestionan constantemente:

CARLOS: No creo que sea bueno que me mire... Tanto.

[...]

SIGMUND: Es que pensaba que el otoño no es una estación tan calurosa como para andar sin pantalones.

CARLOS: Cierto, ni tan fresco como para andar con impermeable.

[...]

SIGMUND: Mmmm... Rara cosa...

CARLOS: ¿Qué cosa?

⁹⁵ Ibíd, pág. 64

SIGMUND: No, nada...

CARLOS: Mmmnm...

SIGMUND: Mmmmmm... Pausa

SIGMUND: En realidad lo que yo me preguntaba era por qué remota causa usted hoy andaba... Sin pantalones.

CARLOS: Curioso... Yo me preguntaba lo mismo por usted.⁹⁶

De lo expuesto anteriormente es posible entender que tanto Sigmund como Carlos mantenían un diálogo con el propósito de desentrañar parte de la vida y las intenciones de su interlocutor.

En cuanto a la *relación social* que se genera entre los personajes, si bien es claro que no se conocían antes de este encuentro, ambos son capaces de descifrar correctamente el significado de los enunciados que emite el otro gracias a que comparten vivencias comunes, es decir, tanto *emisor* como *destinatario* conocen el *entorno* en el cual su compañero estuvo y en el que está inserto, lo que les permite interpretar acertadamente el sentido de las expresiones lingüísticas realizadas.

En resumen, los elementos de la *pragmática* expuestos cumplen un rol fundamental en este tipo de textos de dos maneras distintas, desde el punto de vista dramaturgo-espectador fuera de la obra y en la relación Sigmund-Carlos dentro de ella, en la cual cada competente se relaciona con los demás de forma estratégica para crear un doble discurso, uno explícito y otro implícito que se conjugan de manera tal que logran crear aquello a lo que el autor en un principio denominó como "Show".

⁹⁶ Ibíd, pág. 64

3.2.2 Análisis de la teoría sobre actos de habla según Oswald Ducrot en La Secreta Obscenidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra.

Partiendo con el análisis de Ducrot sobre los *presupuestos* y *sobrentendidos*, podemos darnos cuenta de que la obra presenta muchos enunciados que son perfectamente comprensibles para cualquier receptor y otros varios en los que la información se presenta poco clara o confusa. Para explicar mejor este hecho daremos un par de ejemplos presentes en la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día**:

SIGMUND: ***a)** (Totalmente fuera de sí). ¡Si ya lo descubrí! Vamos, pégueme con un palo, métame en un saco, tortúreme, espóseme, dinamíteme, degüélleme. ¿Qué están usando ahora? ¿Ah? ¡Ya lo descubrí! Ustedes se creen muy astutos pero lo descubrí inmediatamente, todo era un disfraz, una treta. ***b)** ¡Venga! ¡Satisfaga su perversión quizás mucho más inmoral y sádica que la mía! ¡Vamos! ¡Si ya sé que usted es de ellos!⁹⁷

El ejemplo anterior se ha dividido en dos partes para poder demostrar cómo tanto un *presupuesto* como un *sobrentendido* pueden encontrarse juntos en un mismo enunciado dialógico. Por una parte, del fragmento **a)** podemos *presuponer*, dado el contexto en que está inmersa la obra, que el personaje ha entendido que el individuo con el que conversa es un agente del Estado, por lo cual pide ser golpeado o torturado pues sabe que esas son las acciones que debiese tomar Carlos, como parte de un organismo represor, contra Sigmund quien en ese momento estaría siendo un obstáculo para sus planes. No obstante, en el segmento **b)** Sigmund habla de perversión y sadismo, palabras que podrían

⁹⁷ De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág. 72

* Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas.

llevar a pensar a los espectadores que se está hablando de una temática obscena y sexual. Es decir, la información entregada se vuelve un tanto confusa y su interpretación global queda delegada al criterio de los oyentes, por lo que estaríamos en presencia de un *sobrentendido*.

SIGMUND: ***a)** Pero eso no bastó para salvarnos... Según veo, ni sirvió para salvar a nadie... Ah, a veces yo pienso que lo único que realmente ayudaría sería atreverse... Tratar de volver a lo que éramos... Tratar de juntar coraje y volver a nuestros puestos, los sitios que dejamos vacíos... ¡Y que siguen vacantes!... Ah, usted sobre todo, Carlos, debería volver... Ahora, cuando más se necesita una mente como la suya... ***b)** Sí, usted debería volver con esos discursos encandilantes que eran como trenes cargados de banderas, esas palabras inflamables, esas frases explosivas y candentes llenas de una carga premonitoria que usted ni siquiera se imaginaba cuando las pronunció por primera vez...⁹⁸

El anterior es otro ejemplo de la dualidad en una misma estructura dialógica. Con la gran cantidad de información que la obra nos entrega constantemente acerca de las actividades que realizaban los personajes, es lógico *presuponer* que el fragmento **a)** trata sobre la desesperanza de no poder redimirse de los crímenes cometidos, del dolor de saber que no hay vuelta atrás y que tal vez la mejor opción que pusiesen tomar no sea luchar en contra del gobierno como tenían planeado sino volver a sus antiguos deberes para continuar aportando de formas que solo ellos sabían hacer.

⁹⁸ *Ibíd*, pág. 116

* Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas

Sin embargo, en la división **b)** lo *sobrentendido* es que Sigmund se refiere a Carlos como el individuo histórico que le dio el nombre, como aquel hombre que luchó por la clase obrera, que fue la voz de los trabajadores hace varias décadas atrás “*El 24 de Julio de 1864 [...] ¡Si fue el discurso inaugural de la Primera Asociación Internacional de Trabajadores, [...] ¡Cómo debe haber surgido el aplauso de todos esos trabajadores de Europa juntos por primera vez!*”.⁹⁹ Aquí, el texto vuelve a generar confusión al no existir una explicación clara a si ese pasado al que se deseaba volver era al de agentes gubernamentales o a sus vidas como grandes pensadores, o si en realidad ambos personajes solo están jugando a quienes dicen ser, inclusive utilizándolos como apodos para ocultar su verdadera identidad.

En pocas palabras, hay una mezcla constante de diálogos que aparentemente se refieren a sus vidas como militares con aquellos que tratan acerca de sexualidad y con los párrafos que hablan en relación a las vivencias de Freud y Marx reales.

Siguiendo con la teoría de Ducrot, esta vez nos centraremos en la doble discursividad de las oraciones interrogativas y demostraremos que, así como ocurre en la vida diaria, la obra presenta enunciados con significados indirectos:

- * **a)** CARLOS: Ah, sí... Lo que pasa es que corrió pero ya debe de haber descansado lo suficiente, eso es.
- * **b)** SIGMUND: Sí, claro que sí, corrí y ya descansé lo suficiente, eso es.
- * **c)** CARLOS: Entonces... ¿Se va?
- * **d)** SIGMUND: (Rabia contenida). Su tía Frieda ya le habrá zurcido el pantalón, me imagino...
- * **e)** CARLOS: Tal vez...

⁹⁹ Ibíd, pág. 117

* **f)** SIGMUND: A demás que debe de tener vasta experiencia si le zurce pantalones todos los días del año escolar, como creo ¿No?¹⁰⁰

En la oración **c)** Carlos pregunta a Sigmund si ya se va no con la intención de saber realmente si pretende irse sino, más bien, es una manera indirecta de decirle que si ya no tiene nada que hacer ahí es mejor que se vaya puesto que claramente le incomoda su presencia. Es entonces Sigmund quien en los enunciados **d)** y **f)** induce a que su compañero responda si sus pantalones ya están arreglados, nuevamente sin el deseo de saberlo o de conocer la experiencia como costurera de su tía sino con el propósito de que Carlos se marche para así él poder estar solo en ese lugar.

En pocas palabras, cada estructura discursiva puede interpretarse de formas distintas, ya sea de manera literal o no, por lo que se debe tener precaución al momento de dilucidar el significado de una trama tan enriquecida de códigos textuales como la que es centro de nuestro análisis.

3.2.3 Análisis de la teoría sobre actos de habla según John Searle en La Secreta Obscuidad de Cada Día de Marco Antonio de la Parra.

Para continuar con el análisis lingüístico de la obra **La Secreta Obscuidad de Cada Día** retomaremos la teoría de los *actos de habla* trabajados por Searle. Como se aclaró en el segundo capítulo, la *referencia* es una parte importante de los *actos proposicionales* y juega un rol relevante en algunos momentos de la obra.

¹⁰⁰ Ibíd, pág. 63

* Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas

En el siguiente ejemplo: “SIGMUND: (*Alarmado*). ¡Viene un auto! [...] CARLOS: *Era una señora.*”¹⁰¹ ninguno de los dos enunciados es un acto referencial puesto que en ambas oraciones se utiliza un artículo indefinido “un” y “una”. El primer personaje se asusta al ver que viene un automóvil pero no hay absolutamente ningún dato que nos explique el porqué de dicho temor. Con la expresión de Carlos podemos entender que los personajes creyeron que en el auto podría ir alguna persona en específico que les causara tal temor y al ver que era “una señora”, es decir, una persona cualquiera, sin importancia, no habría de que preocuparse. No obstante, si avanzamos un poco más en la obra nos encontramos con el siguiente diálogo:

CARLOS: ¡Un auto!

SIGMUND: ¡Ah, chucha!

[...]

CARLOS: Siempre andan de a cinco. ¿Sabe?

SIGMUND: Ah, claro, ellos siempre andan de a cinco.¹⁰²

Nuevamente aparece un automóvil que los altera, pero esta vez se hace una *referencia* clara a un vehículo en particular al decir “ellos”. Esta expresión ya le está dando una connotación distinta a la *expresión referencial* puesto que están hablando de seres concretos, es más, se aclara que iban específicamente cinco personas en el auto. Pero la referencia se hace explícitamente patente en el momento en que uno de los personajes reconoce al chofer:

CARLOS: El que maneja es el gordo Romero.

SIGMUND: ¿Romero? ¿Evaristo Romero?

CARLOS: ¿Lo conoce usted?

¹⁰¹ *Ibíd*, pág. 83

¹⁰² *Ibíd*, pág. 83

SIGMUND: ¿El que trabajaba de garzón en el restaurante donde encontraron los cadáveres en los reservados?¹⁰³

[...]

CARLOS: ¿Usted contó todo?

SIGMUND: ¿Por qué me lo pregunta?

CARLOS: Es difícil resistirse al gordo Romero.¹⁰⁴

En este caso se hace *referencia* a un hombre en particular con nombre y apellido. Este personaje ya no solo es un ente más de la obra sino que toma mayor relevancia tanto por el hecho de ser nombrado como por las vivencias que los protagonistas reconocen haber tenido con él. Este nuevo personaje, quien si bien no aparece en la obra, se convierte en un ser oscuro y cruel al ser el antiguo verdugo de Carlos y Sigmund, culpable de hacerlos sufrir la represión tan característica del momento histórico en el que estaban insertos, en el cual el uso de una picana eléctrica era un recurso común de tortura.

Con todo, hay una razón aún más importante para hacer una *referencia* tan explícita de este hombre, y es que es la forma que el autor de la obra tiene para unir **La Secreta Obscuidad de Cada Día** con una anterior creación que causó gran revuelo: **Lo crudo, lo cocido y lo podrido**. El “Gordo Romero” pertenece a esta última obra mencionada, la cual claramente representaba una ofensa para la Dictadura. Con esto, Marco Antonio de la Parra logra encausar más y mejor su obra, haciendo entender al espectador que efectivamente se está hablando sobre dictadura.

Aquí radica la gran relevancia de la *referencia* al ser un fenómeno que permite distinguir lo primordial de lo secundario, además de hacer posible conexiones intratextuales e intertextuales.

¹⁰³ *Ibíd*, pág. 83

¹⁰⁴ *Ibíd*, pág. 84

Sin duda, uno de los elementos que toman mayor preponderancia en una obra como esta son los *actos de habla ilocutorios* debido a que gracias a estos podemos entender las intenciones de los personajes en sus diálogos y, por ende, comprender lo que el autor de la obra quiso expresar a los espectadores.

En **La Secreta Obscenidad de Cada Día** el *acto ilocutorio* muchas veces es confuso, puesto que las acciones realizadas por los personajes suelen ser hilarantes y las emisiones verbales que producen en muchas ocasiones pareciesen ser sinsentidos que buscan despistar a ciertos asistentes para no hacer evidente las verdaderas intenciones del creador de la obra:

CARLOS: Me pienso quemar a lo bonzo.

SIGMUND: ¿A lo bonzo? Lo único que me faltaba, un fanático...

CARLOS: Y voy a prender fuego a toda la plaza. ¿Sabe? Y al colegio. Me tragué una bomba con la que voy a estallar en el momento justo que abra mi impermeable ¡Bum! (Asusta a Sigmund persiguiéndolo por el escenario)... Y todo el que esté a mi lado morirá, seré repartido como gotas de sangre y semen por todo el pavimento... Así que mejor se va, por su bien, se lo digo... ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! (Sigmund correteado se deja caer en un rincón temblando).

SIGMUND: Basta, loco... Usted es un terrorista...

CARLOS: ¿Usted no?¹⁰⁵

En el ejemplo anterior, Carlos da a conocer sus intenciones de acabar con su vida quemándose y prender fuego tanto a la plaza como al colegio, en un acto de violencia y crueldad con el que terminaría rápidamente con las personas que allí se encontraban. Para acompañar sus palabras, el personaje persigue a

¹⁰⁵ Ibíd, págs.73- 74

Sigmund por todo el espacio físico en el que se encuentran creando una escena cómica en la que los protagonistas quedan ridiculizados, uno por la locura y otro por el inmenso temor, habiendo una discordancia entre lo trágico de lo dicho (*acto de emisión*) y lo cómico de lo hecho (*acto ilocutivo*).

Además, en medio de su discurso, Carlos utiliza la palabra “semen” en un momento inapropiado dado sus supuestas intenciones, pero que sirve para quitarle seriedad a sus dichos y distraer al espectador del acto extremista. Más aún, este diálogo trae consigo otro aspecto relevante que ocurre en el momento en que Sigmund afirma que Carlos es un terrorista, y es que lógicamente su deducción está basada en el actuar de su compañero por lo que no es extraño que lo piense. Lo que llama la atención es cuando Carlos pregunta a Sigmund si es que acaso él no es terrorista de una manera en la que da a entender que el personaje estaba seguro de que su compañero tenía las mismas intenciones que él y que ambos se encontraban allí con un propósito en común.

El *acto ilocutivo* de un enunciado interrogativo es más complejo de identificar puesto que, como se explicó en la teoría, no constituye una *proposición* completa puesto que para ser así la pregunta requiere de la respuesta debido a que, aunque parezca obvio, la respuesta es la verdadera intención de quien realiza la interrogante:

***a)** CARLOS: Otra pregunta, otra pregunta... Si el país estuviera cagado, es una suposición, claro está, una desatinada suposición.

***b)** SIGMUND: La suposición de alguien que no está en sus cinco sentidos, claro está...

***c)** CARLOS: Si el país estuviese cagado, ¿Hay que decirlo o no hay que decirlo?¹⁰⁶

[...]

¹⁰⁶ Ibíd, pág. 92

***d) SIGMUND:** Hay que decirlo, le digo... [...] ¹⁰⁷

El discurso emitido por Carlos tiene varios elementos para analizar. Comenzando por el enunciado **a)** en el cual se realiza una oración condicional como forma de ironía dado que el personaje no asevera la situación sino que lo expresa como un posible, reafirmando que es solo una oposición, repetición que acentúa el tono irónico de la frase, lo que nos da a entender que el personaje realmente cree que el país no está bien. Para poder negar esto y ocultar las intenciones de la obra de expresar la crisis que la nación vivía en ese entonces, Sigmund es el encargado de negar dicha suposición, aseverando que esta solo podría configurarla una persona que no está en sus cabales, haciendo uso del mismo discurso que utilizaba la derecha de ese entonces en contra de la oposición.

En el caso de las oraciones siguientes, es decir, en los enunciados **c)** y **d)** el *acto ilocutorio*, como se aclaró anteriormente, se produce en la unión de la pregunta y la respuesta, en este caso, la intención del autor es decir que: “el país está cagado y hay de decirlo” yendo en contra de la censura de la época y la manipulación de los medios en los que solo se podía presentar al país como una nación en desarrollo en donde el sistema marchaba perfectamente y la represión de los que algunos decían ser víctimas no existía.

Vemos entonces con mayor claridad una crítica acerca de la desinformación intencionada por el Gobierno Militar. Lo curioso del enunciado **d)** es que sea Sigmund y no Carlos quien asegure que, de ser cierta la situación hay que decirlo. Esto puede deberse a una estrategia del autor de darle mayor credibilidad a su mensaje puesto que, de haberlo dicho Carlos, se le podría haber atribuido que lo hacía por ser una figura reconocida del comunismo y, por ende,

¹⁰⁷ *Ibíd*, pág. 93

* Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas

su apreciación estaría condicionada por su rencor en contra de la ideología que dominaba el país.

3.2.4 Análisis de la teoría sobre actos de habla según John Austin en *La Secreta Obscenidad de Cada Día* de Marco Antonio de la Parra.

Para Austin el lenguaje siempre fue una herramienta de gran complejidad con el cual se podían expresar ideas tanto de manera explícita como implícita, es más, para él un solo enunciado podía presentar otros enunciados encubiertos tanto intencionales como no intencionales.

Gracias a esta particularidad tan única del discurso, es que Marco Antonio de la Parra logró dar a conocer y estrenar una obra tan controversial como la que nos convoca. Es claro que el autor estaba muy consciente de lo que escribía y ocultaba deliberadamente sus mensajes antidictatoriales en el diálogo de los personajes de la obra, sabiendo que para muchos de los espectadores cuyas mentes no estuviesen corrompidas por los engaños en materia informativa de los medios de comunicación, podrían comprenderlo y no así los organismos de represión del Gobierno.

Esto último es otra característica que Austin estableció y que generó gran polémica entre otros filósofos del lenguaje. Recordemos que el estudioso había expresado que *"[...] para clarificar un determinado problema podía bastar con tener a mano un buen diccionario. Eso sí, había que leerlo cuidadosamente y con inteligencia para inventariar todas las palabras típicamente relacionadas con la cuestión."*¹⁰⁸

Es decir, ningún discurso, por confuso que parezca, es imposible de comprender. Es por ello que podemos tener certeza de que **La Secreta**

¹⁰⁸ Austin, John L. Op. Cit, pág. 21

Obscenidad de Cada Día aun cuando presente enunciados complejos o poco claros es un texto que nos entrega gran cantidad de información que nos permite entender el mensaje global de este, a pesar de que sea el mismo lenguaje o las mismas expresiones lingüísticas utilizadas en la obra las que generen dificultad en su lectura.

Para Austin un enunciado resultaba una estructura lingüística mucho más compleja que lo planteado por sus pares filósofos de la época, quienes establecieron como preocupación única de los lingüistas tan solo los enunciados de tipo descriptivo, relegando una cantidad infinita de producciones verbales a un plano secundario, sin darles relevancia.

El autor de **Cómo hacer cosas con palabras** notó que al realizar una oración se llevaban a cabo tres acciones conjuntamente, la de emitir un enunciado (*acto locutorio*), la intención del emisor y la acción realizada por este (*acto ilocutorio*) y el efecto que produce el enunciado en su receptor (*acto perlocutorio*).

Para entender cómo esta tripartidad se lleva a cabo en la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día** nuevamente debemos tener presente el doble discurso que posee una pieza teatral. Para realizar este análisis, mostraremos algunos extractos del diálogo realizado por los personajes:

***a) SIGMUND:** [...] Hacer esto es lo que me vigoriza y me mantiene, lo que me inflama... Estar sentado en este banco pasado el mediodía y de repente sentir que suena la campana del colegio... [...] Y ver que empieza la salida de clases de esas candorosas e inocentes muchachitas. [...] Y ellas vienen incautas, distraídas, cantando, conversando... Y no saben lo que les espera... Porque en cuanto crucen la reja voy a destruirlas con toda mi furia, hacerles pedazos su vergüenza, toda su pureza se irá al diablo, toda su asquerosa virginidad, su maldita inocencia, mancillada para siempre, su blancura inmaculada será manchada de por

vida y su grito... Su grito... Su grito me excita... ¡Y no aguanto más! ¡No aguanto! [...]

CARLOS: La verdad es que dan más ganas de llorar que de gritar al verlo.

SIGMUND: Sí, puede ser.

***b)** CARLOS: Es que con ese calibre (Señala un espacio pequeño entre pulgar e índice).

***c)** SIGMUND: (Saltando bruscamente). ¡No diga eso!... (Susurra alarmado). Tienen micrófonos de largo alcance... Incluso es posible que nos estén observando... (Lo mira asustado)... ¿O acaso usted es uno de ellos?¹⁰⁹

El *acto locutorio* es la obra en sí, es decir, cada palabra emitida por los actores durante la representación. Este es uno de los actos más simples pero que de cuya realización se desprenden los *ilocutorios*, los cuales son la base de este análisis.

En el enunciado **a)** el *acto ilocutorio* del discurso interno de Sigmund es hacerle entender a su compañero la necesidad de cometer la acción por la que se encuentra en dicho lugar, siendo tanta su excitación que grita de manera eufórica. La reacción de Carlos (*acto perlocutorio*) en **b)** es que el tamaño del arma de Freud es muy pequeña, haciendo un gesto con sus manos, aquí vemos un nuevo *acto ilocutorio* en el que le da a entender con quien conversa que su pistola es pequeña lo que causa otra acción *perlocucionaria* en Sigmund, quien salta y se alarma, asustado por dichas declaraciones.

Desde el punto de vista del discurso externo en el enunciado **a)**, para los organismos de represión, el personaje estaba expresando su deseo de abusar de las niñas del liceo, para dichos espectadores representaba un discurso sobre actitudes obscenas e impúdicas, en el cual Sigmund estaba excitado por la idea

¹⁰⁹ De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág. 70

* Las letras en negrita han sido agregadas por las tesisistas

de violar a jóvenes liceanas y que a lo que se refiere Carlos con “calibre” es al tamaño del miembro sexual de su compañero. Para ellos, el miedo de Sigmund a que los puedan estar oyendo en el extracto **c)**, podría deberse a que la policía estaría atenta a estos violadores dado que no era primera vez que se encontraban allí para cometer dichos actos.

En cambio, para el público entendido, conocedor del verdadero propósito de la obra, comprende que en el enunciado **b)** por “calibre” se está hablando del diámetro o de la longitud de un arma de fuego. Esto es reafirmado por el fragmento **c)** el que Sigmund, asustado, cree que pueden estar vigilándolo con “micrófonos de largo alcance”, instrumentos utilizados por organismos de espionaje, comunes en gobiernos de dictadura.

Las reacciones en el público (*acto perlocutorio*) han sido diversas, desde personas que se han maravillado de una obra que se ha reestrenado en más de una ocasión tanto en nuestro país como en otras naciones del mundo hasta grandes discusiones de sí es apta para todo público. A este respecto, la directora Elba Degrossi, quien en cuatro ocasiones –entre los años 2008 y 2009- dirigió el montaje de esta pieza teatral, comenta que:

La secreta obscenidad de cada día es una obra que me atrapó desde un primer momento. Se trata de un texto, sencillamente delicioso. El encuentro imaginario entre estos dos iconos del mundo intelectual del Siglo XX, contextualizado, además, en el Chile de Pinochet; hace de esta propuesta un texto cargado de una intensidad dramática inquebrantable y a, su vez, nos sirve como disparador para reflexionar sobre el oscuro pasado reciente de Latinoamérica. Una obra llena de juego, humor, vuelo y memoria.¹¹⁰

¹¹⁰ Puente, Fernando. 2008. **La Secreta Obscenidad de Cada Día**. *Blogspot La opinión de la gente*. Argentina, pág 6. Disponible en <http://www.laopiniondelagente.com.ar/>

Caso contrario ocurrió con espectadores de otros países más conservadores quienes, sin entender cabalmente la obra, vieron actos inmorales, generando una gran polémica en Turquía, país en el que si bien la población es muy tolerante y fue esta misma la que exigía libertad para exhibiciones teatrales, fue el concejo municipal, de orientación proislámica, quien buscó censurar esta obra, utilizando como argumentos las vulgaridades y obscenidades presentes en la obra. El sitio The Huffington Post fue el encargado de dar a conocer esta problemática ocurrida en el presente año:

La escena y sus temas de desnudez y depravación sexual están en el centro de un debate sobre libertad de expresión en las artes turcas, donde el partido gobernante de orientación islámica se ha vuelto crecientemente crítico de las obras de teatro y programas de televisión enjuiciados por violar la moral o los valores religiosos.¹¹¹

Es lógico pensar que la reacción del público pueda ser diversa puesto que la obra se plantea como un entramado de códigos que el mismo espectador debe resolver, dado la parodia a la situación histórica de Chile. El autor permite que nos riamos de Marx y Freud con el fin de satirizar el estado de nuestras propias falencias como sociedad. Pero desentrañar si se trata de dos extremistas con identidades fingidas o de dos locos que se creen Marx y Freud, o si se refiere a un encuentro de dos personalidades de la historia actual es algo que cada receptor de la trama debe solucionar. *“En todos los casos la ironía funciona por igual porque toda representación teatral se torna, más allá de la idea del teatro como imagen del mundo, en un símbolo del mundo como teatro”*.¹¹²

¹¹¹ La Segunda. 2012. **Clásico del teatro chileno, "La secreta obscenidad de cada día", genera polémica por su exhibición en Turquía.** *La Segunda Online*. Chile, pág 3. Disponible en <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2012/05/744289/Clasico-del-teatro-chileno-La-secreta-obscenidad-de-cada-dia-genera-polemica-por-su-exhibicion-en-Turquia>

¹¹² Puente, Fernando. Op. Cit, pág 4

Austin no solo dio cuenta de estos tres actos ocurridos en un mismo enunciado sino también advirtió el hecho de que muchas expresiones lingüísticas no eran descriptivas como las llamaban los estudiosos de la época, ni tampoco informativas, sino que se llevaban a cabo diferentes actos los que se dividieron en cinco clasificaciones.

Ejemplificando con la obra **La Secreta Obscenidad de Cada Día**, estos son: *Acto Asertivo*, en donde se afirma o niega algo “*SIGMUND: Pero claro que sí.*”¹¹³; *acto directivo*, en el cual se busca una determinada acción en el receptor, en este caso que Carlos no se refiera a determinado asunto “*SIGMUND: (Saltando bruscamente). ¡No diga eso!*”¹¹⁴; *acto compromisorio* en el que hablante se compromete a realizar una acción o adoptar una conducta determinada “*SIGMUND: [...] Apuesto, que es un aficionado, que no ha planificado absolutamente nada. [...]*”¹¹⁵; *acto expresivo* en el que se expresa un estado afectivo o emocional “*SIGMUND: A mi me da miedo de puro acordarme.*”¹¹⁶; y el *acto declarativo* en el que se modifica algún aspecto de la realidad “*SIGMUND: ¡Ciudadano, tengo mi informe! ¡Me declaro incompetente!*”¹¹⁷

Esto demuestra que todo texto no posee solo una lectura, sino que está compuesto de diversos códigos lingüísticos que nos permiten comprender el significado global de este. En el caso de la obra que nos ha convocado, el doble discurso es patente a cada instante. Los ejemplos de cómo este funciona son claros a lo largo de toda su discusión en el que ambos dilucidan los roles que jugaron durante la dictadura. Ambos fueron trabajadores del gobierno militar, actuando siempre encubierto, lo que seguían haciendo, aunque ahora por

¹¹³ De la Parra, Marco A. Op. Cit, pág. 66

¹¹⁴ *Ibíd*, pág. 70

¹¹⁵ *Ibíd*, pág. 73

¹¹⁶ *Ibíd*, pág. 84

¹¹⁷ *Ibíd*, pág. 93

incentivo propio y de manera individual: “*CARLOS: Ah, ¿Es funcionario público?; SIGMUND: Más bien funcionario privado.*”¹¹⁸

Freud era el encargado de “interpretar los sueños”, propio del padre del psicoanálisis, extrapolado en la obra como el responsable de los interrogatorios a los opositores del gobierno: “*SIGMUND: [...] Lo que oye, interpretaba sueños, o sea, yo colaboraba en el interrogatorio, no lo piense mal, no lo tome así, se trataba de lograr la mayor información posible con la menor tortu... Con el menor dolor, quiero decir, de los interrogados...*”¹¹⁹. Mientras Marx colaboraba en planificar golpes y atentados: “*CARLOS: Bueno, les escribía acrósticos, descifraba algún código, planeaba autogolpes... Algún confuso incidente... Presunto atentado, extraños sucesos... Y también interpretaba... Los acontecimientos, los diarios, la información, usted sabe, de los otros...*”¹²⁰

Durante estas revelaciones nos queda la sensación de estar escuchando verdaderas confesiones de hombres torturados por su pasado. Si se trata de dos locos o de dos personajes históricos deja de ser relevante puesto que una interpretación literal no anula otras interpretaciones. Esto no se debe sólo a la pluralidad de sentidos que podríamos atribuir a un texto teatral, sino a una ambigüedad estructural planificada con gran destreza por el autor, revelando el verdadero mensaje de manera explícita reciben en el desenlace de la obra, en donde al fin podemos eliminar nuestras dudas y dar cuenta de que se ha malinterpretado el diálogo de los protagonistas aunque claro, finalmente esa era la intención del dramaturgo.

¹¹⁸ *Ibíd*, pág. 69

¹¹⁹ *Ibíd*, pág. 102

¹²⁰ *Ibíd*, pág. 103

CONCLUSIÓN

Ninguna obra puede interpretarse fuera de contexto, en especial si hablamos de una pieza teatral como **La Secreta Obscenidad de Cada Día**, la cual es una muestra del actuar de dos personajes que fueron parte de la dictadura chilena, sistema que estableció una represión que afectó a toda la sociedad del país. El Régimen Militar costó la vida de miles de personas a través de organismos preocupados de la captura de opositores al gobierno y de detener todo tipo de manifestación en contra de la dictadura.

En esta misma línea fue que se estableció una rígida censura, especialmente frente a expresiones artísticas de la época que se atreviesen a declarar la situación real de la nación, siendo el teatro una de las tantas manifestaciones culturales afectadas. Muchas piezas teatrales fueron estrenadas clandestinamente a escondidas del Estado, escapando de la persecución realizada por este.

Si el Gobierno fue tan severo con aquellos que emitían discursos que hablaban desfavorablemente de él, es lógico preguntarse cómo pudo Marco Antonio de la Parra presentar una obra discursivamente opositora sin sufrir la prohibición de esta, como ya había ocurrido con anteriores creaciones del dramaturgo.

Para obtener esta respuesta se trabajaron las teorías de *pragmática* de Escandell y, de manera particular, los *actos de habla* de Ducrot, Searle y Austin. El primer autor nos muestra cómo las uniones de diversos factores del lenguaje son primordiales para la creación y el entendimiento de una obra teatral puesto que son los elementos básicos de todo texto y, aunque parezcan simples, su combinación crea una compleja red discursiva.

Ducrot, con su teoría de los *presupuestos, sobrentendidos y actos de habla* nos demuestra que la recepción que tenga un texto, es decir, cómo lo entienda el

destinatario dependerá de la conexión discursiva del emisor con el receptor y de la manera en que están planteados los enunciados, los que pueden presentarse de forma confusa o clara según sean las intenciones del autor.

En cuanto a Searle, su preocupación primordial fueron los *actos ilocutivos* realizados al emitir un enunciado puesto que estos establecen tanto la intención del hablante y sus acciones, además de transmitir un mensaje y lograr cierta reacción en el destinatario.

Austin, por su parte, dio a entender que todo texto, por complejo que parezca, puede ser comprendido siempre y cuando se analice cabalmente, reconociendo que toda expresión posee una tripartición discursiva la cual establece que un mensaje puede ser interpretado de diversas formas y que en cada enunciado se realiza más de una acción lingüística.

De estas investigaciones se puede concluir que el lenguaje posee una compleja red de entramados lingüísticos que se conjugan para expresar una determinada idea cada vez que emitimos un enunciado. Estos, a su vez, se pueden transformar en trampas discursivas al no significar lo que superficialmente se emite, es decir, la existencia de un doble discurso permite ocultar mensajes dentro de expresiones lingüísticas en las que se dice algo pero se pretende otra cosa. De esta manera, se vuelve posible transmitir un mensaje para cierto tipo de destinatario y que la misma información posea otra significación para un receptor distinto.

Este es el fenómeno ocurrido en la obra que nos convoca. Presentando personajes históricos dentro de un marco contextual determinado, haciéndose incluso alusión a otras obras del autor, es que los protagonistas realizan un diálogo constante en el que comparten sus historias, relatos que aparentemente, y así lo habrían interpretado los organismos de represión, pertenecerían a un par de individuos inmorales y obscenos que buscan destruir la dignidad de jóvenes estudiantes pero que en realidad pretenden enmendar su pasado de represión a través de la venganza, enfrentándose a funcionarios gubernamentales que han

perpetuado el sistema dictatorial, mensaje comprendido primordialmente por los opositores al Régimen, quienes manejaban los mismos códigos discursivos del dramaturgo.

El autor hizo uso de variados procedimientos lingüísticos que le permitieron expresar libremente su pensamiento y entregar un mensaje a la población sin que su obra fuese censurada gracias a que su discurso se encontraba encubierto en el diálogo de sus personajes, figuras marginales que representan el ambiente de temor que se vivía en la época, donde todos se negaban a mostrar la realidad social debido al miedo ante un gobierno que prohibía las libertades de expresión.

En este marco histórico, los protagonistas de **La Secreta Obscenidad de Cada Día**, bajo el nombre de dos entes históricos y opuestos en ideología, se encargan de presentar la decadencia de la sociedad chilena y temas como la tortura y la violencia, ocultos por los medios de comunicación del período dictatorial.

En los diálogos de los personajes, las palabras obscenas unidas a acciones impúdicas permitían encubrir la crítica al Régimen por medio de procedimientos lingüísticos tales como la *pragmática*, teoría desarrollada por Escandell que nos permite saber cómo cada elemento del lenguaje juega un papel muy relevante en la obra pues configuran la base de todas las acciones, mientras que los *presupuestos*, *sobrentendidos* y *actos de habla* de Ducrot nos han revelado que la obra analizada posee gran cantidad de dobles discursos que son interpretados de distintas maneras según el tipo de destinatario y que por ello los organismos de represión de la época no lograron descifrar el real mensaje que la pieza teatral encubría.

Por su parte, Searle nos demuestra que, en muchas ocasiones, aquellos elementos que parecen menos significativos pueden ayudarnos a desentrañar las verdaderas intenciones del dramaturgo y que son los detalles muchas veces los que configuran el real sentido de la obra.

Por otra parte, la investigación del filósofo Austin hace manifiesto que cada expresión emitida por los personajes tiene una razón específica, acompañada de una acción particular que expone, de manera implícita, la intención de los hablantes, logrando, a su vez, una actuar determinado en el interlocutor, intercambio que en toda su complejidad entrega la visión del autor, que, como bien sabemos, criticaba fuertemente a la sociedad del período dictatorial, reflejado en un mensaje de repudio a la situación vivida por el país, un discurso en contra de la represión, del silencio colectivo y de la censura que logra darse a conocer, rompiendo todas las barreras impuestas por el Estado gracias a las facilidades que nuestro lenguaje, dada su plurisignificatividad, nos permite.

La ironía y el humor negro unidos a la historia chilena y el contexto que se vivía en la época permitieron crear una obra en donde lo dicho no es necesariamente lo que se quería decir y lo no dicho es el mensaje que se estaba transmitiendo. Una creación que ha repercutido tanto en escenarios nacionales como mundiales que ha logrado traspasar el tiempo y el espacio para convertirse en una pieza teatral inmortal.

BIBLIOGRAFÍA

De la Parra, Marco A. 1978. **Lo crudo, lo cocido y lo podrido; Matatangos (disparen sobre el zorzal)**. Chile, Nacimiento S.A

De la Parra, Marco A. 1984. **La Secreta Obscenedad de Cada día**. Chile, Planeta Biblioteca del Sur.

Dorfman, Ariel. 1991. **La Muerte y la Doncella**. Chile, Ollero y Ramos Editores, S.L.

Ducrot, Oswald, 1986. **El Decir y lo Dicho, polifonía de la enunciación**. Barcelona, Paidós

Escandell Vidal, M. Victoria, 1996. **Introducción a la pragmática**. Barcelona, Ariel.

Jocelyn-Holt, Alfredo. (2000). **Espejo retrovisor**. Santiago: Planeta/Ariel.

Hurtado, María De la Luz. 1982. **Teatro Chileno de la crisis institucional 1973-1980**. Santiago. Minesota Latin American Series, University of Minesota.

Periódico La Discusión. 1973. **Prohibidas las Manifestaciones**. Chillán, Chile.

Periódico La Tercera de la Hora. 1973. **El Toque de Queda: 13 de Septiembre 1973**. Santiago, Chile.

Piña, Juan Andrés.1998. **20 años de teatro chileno 1976-199**. Santiago: RIL Editores.

Rojo, Grinor. 1985. **Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983**. Madrid: Ediciones Michay, S.A.

Salas, Lorena. 2011. **Ángeles vestidos de obrero; Arte que no calla. (¡Como para inventarlo de nuevo!) ICTUS, TIT: El discurso teatral bajo la dictadura militar**. *Revista Nomadías*, Chile, Número 14, 9 – 33

Vidal, Hernán.1991. **Dictadura Militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile.** (volumen8). Minneapolis: Literature and human Rights.

BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL

Alternativa Teatral. **La Secreta Obscenidad de Cada Día.** *Alternativa Teatral.* Argentina. Disponible en <http://www.alternivateatral.com/obra1753-la-secreta-obscenidad-de-cada-dia> [Consultado 23 de mayo de 2012]

Alvarado, Rodrigo. 2006. **Escenario de Resistencia.** *La Nación Online.* Chile. Disponible en http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20061216/pags/20061216175838.html [Consultado 05 de mayo de 2012]

Associated Press. 2011 . **Chile: informe oficial aumenta a 40.018 víctimas de la dictadura.** Periódico Online *Noticias Aol Latino.* Chile, Disponible en <http://noticias.aollatino.com/2011/08/19/chile-informe-oficial-aumenta-a-40-018-victimas-de-la-dictadura/> [Consultado 20 junio de 2012]

Bando N° 15.1973 Junta de Gobierno de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile. Disponible en http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0021.pdf [Consultado 05 de junio de 2012]

Biografía de Chile. 2012. **Conflictos políticos, sociales y económicos.** *Biografía de Chile.* Chile. Disponible en <http://www.biografiadechile.cl/conflictos-politicos-sociales-y-economicos/> [Consultado 11 de mayo de 2012]

Briones, Rodolfo. 2006. **Arte en dictadura.** *Blogspot Clase contra clase.* Chile. Disponible en <http://www.clasecontraclase.cl/periodicoNotas.php?nota=772> [Consultado 12 de julio de 2012]

CIDOB. 2011. **Augusto Pinochet Ugarte.** *Biografía Líderes Políticos.* España. Disponible en <http://www.cidob.org/es/content/pdf/1964> [Consultado 18 de mayo de 2012]

Chapleau, LeAnn. 2003. **La cultura chilena bajo Augusto Pinochet.** Chile. Disponible en <http://chrestomathy.cofc.edu/documents/vol2/chapleau.pdf> [Consultado 21 de agosto de 2012]

Forneo, José Luis, 2009. **Los discursos ocultos de los dominados.** *Blogspot Poder y Resistencia.* España. Disponible en <http://poderyresistencia.blogspot.com/> [Consultado 17 de septiembre de 2012]

Fundora, Ernesto. 2011. **El teatro rescata lo que se ha perdido. Veinte preguntas a Marco Antonio de la Parra.** *CICRIT.* Chile. Disponible en <http://cicritentrevistas.blogspot.com/2011/06/el-teatro-rescata-lo-que-se-ha-perdido.html> [Consultado 16 de octubre de 2012]

García, Javier. 2006. **Letras con Sangre.** *La Nación Online.* Chile. Disponible en <http://www.lanacion.cl/letras-con-sangre/noticias/2006-12-16/175242.html> [Consultado 28 de marzo de 2012]

Godoy, Oscar. 1999. **La Transición Chilena a la Democracia Pactada .** *Estudios Públicos,* nº 74. Chile. Disponible en http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1136.html#.ULN76eTM0kQ [Consultado 10 de abril de 2012]

González, Gabriela. 2010. **Haciendo Memoria: Historia de la compañía de teatro La Memoria.** Chile. Disponible en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ci-gonzalez_g/html/index-frames.html [Consultado 08 de mayo de 2012]

La Segunda. 2012. **Clásico del teatro chileno, "La secreta obscenidad de cada día", genera polémica por su exhibición en Turquía.** *La Segunda Online*. Chile. Disponible en <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2012/05/744289/Clasico-del-teatro-chileno-La-secreta-obscenidad-de-cada-dia-genera-polemica-por-su-exhibicion-en-Turquia> [Consultado 28 de octubre de 2012]

Lillo, Mario. 2009. **La Novela de la Dictadura.** *Alpha Online*, Chile, N° 29. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art04.pdf> [Consultado 27 de mayo de 2012]

Mantorell, Francisco. 2006. **Letras Cómplices, Prensa Uniformada durante la Dictadura.** *Archivo Chile*. Chile. Disponible en http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0032.pdf [Consultado 10 de abril de 2012]

Memoria Chilena. 2001. **Diamela Eltit: Censura.** *Memoria Chilena*. Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=deltitcensura> [Consultado 12 de junio de 2012]

Molina, Andrés. 2011. **Teatro La Muerte y La Doncella.** *DiarioDigital*. Chile. Disponible en <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?p=1513> [Consultado 16 de mayo de 2012]

Muñoz, Alejandro. 2012. **El Teatro en Dictadura.** *Movimiento generación 80*. Chile. Disponible en http://www.generacion80.cl/noticias/columna_completa.php?varid=15935 [Consultado 25 de julio de 2012]

Peña, Paula. 2010. **Lo crudo, lo cocido, lo prohibido: el frustrado estreno de la obra de Marco Antonio de la Parra.** *Revista Intemperie*. Chile. Disponible <http://www.revistaintemperie.cl/index.php/2010/09/22/lo-crudo-lo-cocido-lo-podridolo-crudo-lo-cocido-y-lo-podrido-de-marco-antonio-de-la-parra/> [Consultado 13 de octubre de 2012]

Puente, Fernando. 2008. **La Secreta Obscenidad de Cada Día**. *Blogspot La opinión de la gente*. Argentina, pág 6. Disponible en <http://www.laopiniondelagente.com.ar/> [Consultado 20 de julio de 2012]

Real Academia Española, 2001. **Diccionario de la lengua española (22.ªed.)**. Madrid. Disponible en <http://lema.rae.es> [Consultado 03 de octubre de 2012]

Ríos, Martín. 2001. **Actos de habla; ensayo de filosofía del lenguaje**. *Biblioteca Scielo Online*. Chile, artículo 13. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112001001300020 [Consultado 11 de octubre de 2012]

Stone, Elizabeth. 2003. **Cómo fue derrocado el gobierno de Salvador Allende en 1973**. *Perspectiva Mundial 27*, artículo 10. Chile. Disponible en <http://www.perspectivamundial.com/2003/2710/271007.shtml> [Consultado 25 de mayo de 2012]

Vitale, Luis. 1999. **Historia de Censura en Chile**. *Archivo Chile*. Chile. Disponible en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0008.pdf [Consultado 09 de mayo de 2012]