



UNIVERSIDAD DEL BÍO - BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS
ESCUELA DE PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

*Teatro de dictadura: una mirada a las voces
presentes en la dramaturgia de Ramón Griffero*

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

AUTORA: Yaritsa Estefany González González

PROFESORA GUÍA: Rosa Marta Díaz Chavarría

Magíster en Literatura con mención en Literatura

Hispanoamericana y Chilena

CHILLÁN, Diciembre 2013



UNIVERSIDAD DEL BÍO - BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS
ESCUELA DE PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

***Teatro de dictadura: una mirada a las voces
presentes en la dramaturgia de Ramón Griffero***

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

AUTORA: Yaritsa Estefany González González

PROFESORA GUÍA: Rosa Marta Díaz Chavarría

Magíster en Literatura con mención en Literatura

Hispanoamericana y Chilena

CHILLÁN, Diciembre 2013

A mis padres, a mi familia y especialmente a mi abuelita que no alcanzó a ver finalizada esta etapa tan importante de mi vida, pero sé que me acompañó en cada paso.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
Capítulo 1: Contexto de producción: teatro de dictadura	11
1.1 Contexto político - social	12
1.1.1 Ideologías presentes	13
1.1.2 Represión y censura	20
1.2 Contexto de producción literaria	28
1.2.1 Contexto teatral	28
1.2.2 Teatro oficial y alternativo	32
Capítulo 2: Marco teórico-conceptual	41
2.0 Introducción	42
2.1 Concepto de discurso	42
2.2 Pragmática	46
2.3 Contexto	52
2.4 Referencias	55
2.5 Presuposiciones e implicaturas	56
2.6 Inferencias	57

2.7 Personas en el discurso	59
2.8 Papeles de emisor y receptor	61
2.9 Multiplicidad de voces	63
2.10 Discurso Directo	65
2.11 Discurso Indirecto.....	66

Capítulo 3: Análisis de corpus desde el punto de vista de los discursos 68

3.0 Introducción.....	69
3.1 Actos de habla presentes en: <i>Historias de un galpón abandonado</i>	71
3.2 Macroactos de habla según Van Dijk en: <i>Historias de un galpón abandonado</i>	74
3.2.1 Contexto: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	76
3.2.2 Referencias: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i> ..	80
3.2.3 Presuposiciones e implicaturas: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	82
3.2.4 Inferencias: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	83
3.2.5 Personas en el discurso: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	84
3.2.6 Papeles de emisor y receptor: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	86
3.2.7 Multiplicidad de voces: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	86
3.2.8 Discurso Directo: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	88

3.2.9 Discurso Indirecto: Macroacto de habla en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	89
3.3 Actos de habla presentes en: <i>99 La Morgue</i>	90
3.4 Macro acto de habla según Van Dijk presentes en: <i>99 La Morgue</i>	94
3.4.1 Contexto: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	95
3.4.2 Referencias: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	100
3.4.3 Presuposiciones e implicaturas: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	101
3.4.4 Inferencias: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	103
3.4.5 Personas en el discurso: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	105
3.4.6 Papeles de emisor y receptor: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	107
3.4.7 Multiplicidad de voces: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	108
3.4.8 Discurso Directo: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	109
3.4.9 Discurso Indirecto: Macroacto de habla en <i>99 La Morgue</i>	110
Capítulo IV: El discurso del teatro de dictadura como crítica social	111
4.0 Introducción.....	112
4.1 Historias de un galpón abandonado	122
4.1.1 Estructura de <i>Historias de un galpón abandonado</i>	124
4.1.2 Personajes presentes en <i>Historias de un galpón abandonado</i>	126

4.2 99 La Morgue	129
4.2.1 Estructura de <i>99 La Morgue</i>	130
4.2.2 Personajes presentes en <i>99 La Morgue</i>	133
Conclusión.....	135
Bibliografía	140

INTRODUCCIÓN

El teatro chileno ha estado fuertemente influenciado por los cambios político-sociales ocurridos en la segunda mitad del siglo XX, a partir de ello surge una rearticulación en la dramaturgia en la que se relaciona la necesidad de representar una realidad con el contexto situacional acaecido en el país. La dramaturgia como manifestación artística ha sido utilizada como una herramienta de denuncia de procesos sociales en que el dramaturgo por medio de diversas voces encarnadas en sus personajes intenta sugerir atmósferas y situaciones para apelar al análisis crítico-reflexivo del lector/espectador. Se busca principalmente que el receptor se reencuentre críticamente con los sucesos que coartan las libertades a través de los personajes, y a partir de esto que el receptor sienta una identificación con sus problemáticas y pensamientos.

El teatro de dictadura es principalmente testimonial y crítico desde la perspectiva interpretativa que el lector le otorga a cada texto, evocando así períodos y figuras pasadas para generar los sentidos de la historia. El presente proyecto pretende abordar los discursos empleados en el teatro chileno de dictadura, a través de un análisis acabado desde dónde se sitúa el dramaturgo y los discursos presentes en él, considerando el diálogo de los personajes como el principal motor de reflejo de los procesos sociales, apelando a un lector creativo que le otorgue posibles lecturas.

En el discurso presente en la dramaturgia de los años ochenta es innegable la presencia implícita de una posición ideológica del autor, quien utiliza diversos elementos para referirse críticamente a los procesos sociales que se viven, mediante la denuncia social.

El objetivo de esta investigación es evidenciar la realidad social y de represión vivida por el país en uno de sus momentos más complejos, y que ha sido plasmada por el autor a través de las diferentes voces de sus personajes, los cuales nos trasladarán a una realidad anterior de la que muchos de nosotros no

fuiamos partícipes, pero que nos permite tener un conocimiento más acabado de los sucesos y, a partir del mismo, generar un pensamiento crítico y reflexivo. Se analizarán las voces utilizadas por el dramaturgo Ramón Griffero en sus obras **Historias de un galpón abandonado** (1984) y **99 La Morgue** (1986), mediante la utilización de contenido implícito en su construcción discursiva de la realidad como crítica social.

Del objetivo principal se desprenden los siguientes objetivos específicos, que serán abordados sucesivamente en cada uno de los capítulos de este trabajo. Para lograr el objetivo formulado en esta investigación se ha dividido en cuatro capítulos:

En primer lugar, en el capítulo I se caracterizan los contextos político-sociales y culturales en que se producen las obras de dictadura de Ramón Griffero, con el fin de determinar desde qué voces se sitúa el dramaturgo en la emisión de los discursos implícitos planteados en las obras. En este aspecto, se da cuenta de los sucesos que remecieron al país durante el régimen militar que se ha instaurado en el país, así logramos identificar en qué medida el autor incorpora las referencias y alusiones en la proyección de su discurso.

En segundo lugar, en el capítulo II se presenta la base teórica desde la pragmática, como teoría fundamental para desentrañar la relación existente entre texto y discurso con el fin de desentrañar el significado del discurso expresado por el autor por medio de la voz de los personajes, así como de cada acción que va ocurriendo. El autor utiliza una serie de recursos lingüísticos para encubrir los reales sentidos del texto a través de sus diálogos, es así como por medio de los actos de habla y los elementos pragmáticos se configura el sentido implícito de la obra, ocultando así la real intención del autor.

En tercer lugar, en el capítulo III se realiza un análisis crítico de las obras **Historias de un galpón abandonado** (1984) y **99 La Morgue** (1986), a partir del discurso implícito y las voces presentes en las obras de Ramón Griffero. Es así

como a través de la aplicación de los contenidos teóricos abordados en el capítulo anterior se sientan las bases para comenzar a desentrañar el discurso grifferiano, por medio de las marcas textuales, y de los indicios propios del texto, y así descubrir los reales sentidos de la obra del dramaturgo. Con este análisis se logra comprender la posición en que se encuentran las voces que han sido entregadas por el autor implícitamente a través de sus personajes, manteniendo la mirada pragmática que resalta la importancia del vínculo entre texto y contexto, y que configura la base de un texto que nace desde la necesidad de criticar a pesar de la censura que se ha impuesto en el país.

Por último, el capítulo IV apunta a develar las características del discurso presente en teatro de dictadura como herramienta de reconstrucción de un pasado reciente y como crítica social. Este punto es de vital importancia, ya que en la década de los setenta el país se ve marcado por la censura y autocensura ejercida en el gobierno militar, en que se coarta la posibilidad de libre expresión mediante las artes, y en que la dramaturgia fue una de las más afectadas, viéndose imposibilitado de representar sus denuncias sociales en un escenario.

En los elementos anteriores radica la importancia de Ramón Griffero como precursor de un nuevo teatro que comienza a gestarse en el país durante el período de dictadura, enfocándose primordialmente en la crítica y denuncia de los actos llevados a cabo por el régimen. Desde este planteamiento surge una necesidad de develar en qué lugar se sitúa el dramaturgo para escribir y por ende qué voces se evidencian en sus discursos, a través del contenido implícito de sus obras. En este lenguaje oculto utilizado por Griffero se ha recurrido a la utilización de diversos códigos con el fin de evadir la censura impuesta, lo que finalmente influye en el modo de decir y configurar la realidad discursiva.

CAPÍTULO 1:
CONTEXTO DE PRODUCCIÓN:
TEATRO DE DICTADURA

1.1 Contexto político - social

En este primer capítulo “Contexto de producción en el teatro de dictadura” se profundizará en cómo las obras **Historias de un galpón abandonado** (1984) y **99 La Morgue** (1986) de Ramón Griffero, montadas junto a la compañía Teatro Fin de Siglo en la sala El Trolley, introdujeron una dramaturgia revolucionaria correspondiente a la percepción de la sociedad de la época.

Para comprender el contexto de producción y puesta en escena de estas grandiosas obras del dramaturgo y director Ramón Griffero, es necesario contextualizar los hechos acaecidos en Chile durante los años setenta y posteriores al Golpe Militar tanto en el ámbito histórico, político, social y cultural.

La finalidad es vislumbrar las razones que conllevan a la restricción de la libertad de expresión, por parte de la represión y censura cultural que impone el gobierno del General Augusto Pinochet Ugarte y que constituye un pilar fundamental en el planteamiento de la dramaturgia de la época.

A partir de la revelación de estos antecedentes podremos entender cómo la censura impuesta por la represión de dicho período incentiva a pequeños grupos teatrales a atreverse a alzar la voz y criticar lo que ocurría en el país. No obstante, debido al miedo a ser censurados e incluso exiliados, utilizaron distintas técnicas para que los organismos de represión del estado no entendieran el mensaje implícito que escondían sus obras, solo los espectadores fueron capaces de descubrir e interpretar el sentimiento de libertad que había sido silenciado.

El conocimiento del contexto de la época en que fue escrita la obra estudiada, tiene el propósito de determinar la ideología dominante de la época de su producción, y la manera en que la dramaturgia en particular, manifiesta el pensamiento de aquella sociedad.

1.1.2 Ideologías presentes

La sociedad experimenta constantes cambios en el transcurso del tiempo, tanto en el ámbito económico, social y político, como en el ideológico. De este modo, emergen nuevas concepciones de vida y de pensamiento de acuerdo con los distintos contextos de la época vividos por la sociedad.

El concepto de ideología hace referencia a un conjunto de ideas relacionadas entre sí sobre la realidad con respecto a diversos ámbitos como la economía, sociedad, ciencia, tecnología, política, cultura y religiosidad entre otros. Esta noción de ideología según la RAE (2001) corresponde a: “Ideología: (Del gr. ἰδέα, idea, y -logía). 1. f. Doctrina filosófica centrada en el estudio del origen de las ideas. 2. f. Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.”¹

Por lo tanto, el concepto ideología caracterizaría a diversos grupos produciendo en ellos una unión a partir de los fundamentos en que cada uno basa su vida y que considera elemental para el desarrollo de su entorno. Siguiendo con esta exposición teórica la palabra ideología según Terry Eagleton (1997):

“...es un texto, enteramente tejido con un material de diferentes filamentos conceptuales; está formado por historias totalmente divergentes, y probablemente es más importante valorarlo que hay de valioso o lo que puede descartarse en cada uno de estos linajes que combinarlos a la fuerza en una gran teoría global.”²

¹ Real Academia Española. (2001). **Diccionario de la lengua española**. (22a ed.) Madrid, España. Ediciones Real Academia Española, pág. 124

² Eagleton, Terry. (1997). **Ideología. Una introducción**. Editorial Paidós Ibérica, pág.19 Disponible en http://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/08/eagleton_terry_-_ideologia_una_introduccion.pdf

En la historia constantemente se encuentran fuerzas opositoras en inquebrantable conflicto, ideologías que luchan por trascender e incorporarse en la colectividad como un modo de pensar que derive posteriormente en acciones por parte de la población. Es así como se incorporan una multiplicidad de visiones, abordando las dos perspectivas ideológicas en que se encontraba dividido el país en aquel período; por un lado, la izquierda Socialista, y por otro lado, la derecha conformada por las Fuerzas Armadas y la Junta Militar de Gobierno.

El conflicto ideológico comienza en 1970 cuando es electo como presidente Salvador Allende Gossens quien se impuso al ex-presidente Jorge Alessandri (candidato del Partido Nacional) y a Radomiro Tomic nominado por la Democracia Cristiana. El primer mandatario fue respaldado por la UP (Unidad Popular) que se funda en 1969, esta es la coalición política que lleva a Allende a la presidencia conformada por el partido Socialista (PS) y Comunista (PC) siendo el primer candidato marxista que llega a ese cargo por votación popular, en la historia del mundo occidental.

Tras las elecciones el representante de la Unidad Popular obtiene un 36,3% por lo que posteriormente es confirmado como Presidente de la República por el Congreso, pero debe firmar un Estatuto de Garantías que lo obliga a mantener un status quo en materias tales como, libertad de prensa, derecho a reunión y fuerzas armadas. Desde el comienzo de su mandato Allende debe enfrentar un gran número de obstáculos, como por ejemplo el de impedir que asumiera su cargo, según lo señala Luis Pradenas (2006):

“Grupos ultraderechistas, altos mandos de las fuerzas armadas y diversos sectores de la oposición, apoyados por las grandes multinacionales norteamericanas, el Pentágono y la CIA, despliegan sus esfuerzos sediciosos organizando el pánico financiero, la precipitada fuga de capitales, el sabotaje económico y la campaña del terror, a través, de los grandes medios de prensa,

participando de una serie de complots que culminan, dos días antes de la ratificación de Salvador Allende en el Congreso Nacional.”³

Se despliegan acciones que intervienen a la optimización del gobierno a pesar de que este plantea reformas que si tuvieron logros destacables, tanto en economía como en la vida social, las relaciones internacionales, con respecto a la deuda nacional se ven socavadas. Nuevamente, la CIA y compañías multinacionales norteamericanas interfieren en la economía y vida política chilena. Luis Pradenas (2006) a partir de los conflictos económicos menciona los siguientes:

“Organizando el bloqueo económico y político en el plano internacional, apoyando financiera y logísticamente a diversas organizaciones ultraderechistas, organizaciones gremiales, los medios de prensa y los partidos políticos de oposición al gobierno marxista de la Unidad Popular”⁴

Lo acontecido en el país se vuelve cada vez más complejo, los bancos notifican que los créditos y préstamos a Chile se suspenden y la renegociación de la deuda externa nacional será destinada a la cancelación de compensaciones a compañías multinacionales. Posteriormente, la crisis empeora hasta el punto en que las necesidades básicas de la población ya no son satisfechas, haciendo que la situación se torne insostenible. Ante esto se inician los intentos de golpe de estado y atentados, principalmente en los sectores populares quienes tenían la esperanza de revertir esta situación. La crisis vivida en el período es sintetizada por Luis Pradenas (2006):

³ Pradenas Chuecas, Luis. (2006) **Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias Siglos XVI-XX**. Chile, Santiago. Ed. LOM, pág. 388

⁴ *Ibíd.*, pág. 391

“La crisis económica, el mercado negro y el “acaparamiento” impiden satisfacer las necesidades básicas de gran parte de la población. Más bien por “ideología” que por interés personal, el sectarismo divide fuerzas de la Unidad Popular.”⁵

Según la Unidad Popular, la crisis que enfrenta el país se origina porque Chile es un país de tendencia capitalista, esto se refiere a que un sector minoritario se atribuye el poder económico, es así como las necesidades de la mayoría no son satisfechas plenamente afectando directamente a la clase trabajadora. Este conflicto que ha polarizado al país es descrito por Loveman (1988) leído en una publicación de Lira. E y Castillo. M (1993):

“La sociedad chilena entró en un conflicto político creciente que fue involucrando progresivamente a toda la sociedad produciéndose una fuerte polarización que fue caracterizando todas las relaciones sociales. Pronto se hizo evidente, que la democracia chilena había conciliado pero no había resuelto los conflictos entre libertad y participación, y que la ideología autoritaria era un factor relevante en las estructuras de poder nacional.”⁶

Ante los paros y protestas convocados por diferentes asociaciones, a fines de julio de 1973, el gobierno llamó nuevamente a los militares y también al general director de Carabineros a integrar su gabinete. Sin embargo, tras renuncias en algunos cargos e incluso la de Prats en el Ejército, el día 23 de Agosto de 1973 fue nombrado el general Augusto Pinochet Ugarte como comandante en jefe de las fuerzas armadas.

⁵ Ibíd., pág. 393

⁶ Lira, E. y Castillo, M^a. (1993). **Trauma político y memoria social**. Revista Psicología Política, N^o 6. Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos. ILAS. pág.97 Disponible en <http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N6-5.pdf>

Cuando Pinochet fue nombrado por Salvador Allende ya existían miembros de las fuerzas armadas que preparaban un golpe de estado contra el gobierno de la Unidad Popular, el problema principal era que nadie sabía con certeza cuál era el pensamiento del mayor del ejército; quién finalmente les otorgo su apoyo al ver todo lo que sucedía en el país.

De esta manera, el día 11 de septiembre de 1973 efectuaron un Golpe de Estado dirigido por la Junta Militar, compuesta por el Ejército, la Marina, la Fuerza Aérea y Carabineros de Chile; logrando así el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende. Su principal motor era que el país se había polarizado debido al auge del comunismo en la época y al evidente desabastecimiento de los elementos vitales que existió en la nación, así como el ingreso de armamento clandestino a la nación lo que amenazaba directamente a la población. Una idea de Luis Errázuriz (2009) se refiere de la siguiente manera a este suceso vivido en el país:

“El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 no sólo abortó el poder político y administrativo del gobierno de la Unidad Popular, también inició un proceso de erradicación de su poder simbólico en el campo artístico cultural. El propósito fundamental de esta operación era borrar cualquier indicio o reminiscencia asociado al período de Salvador Allende. En otras palabras, la intención “era detener política y militarmente la ‘marea socialista’; terminar definitivamente con la UP y hacer desaparecer todos los símbolos que pudieran recordarla.”⁷

⁷ Errázuriz, Luis. (2009). **Dictadura Militar en Chile**. Latin American Research Review, Vol. 44, N° 2. by the Latin American Studies Association. pág.139 Disponible en http://lasa-4.univ.pitt.edu/larr/prot/fulltext/vol44no2/errazuriz_44-2.pdf

Las acciones que determinaron este período histórico estuvieron dadas por la forma en que los militares controlaron el país, el cual obedeció a la tradicional lógica del poder. Es decir, al control del Estado para implementar los cambios que se requerían logrando así mantener un orden social cimentado en lo que percibían como bienestar del país en materia económica, política y social.

La junta de gobierno defendía el discurso que el país se encontraba en una desorganización y desconcierto social, por lo que decidieron realizar una restauración nacional, que les permitió imponer la economía neoliberal. Para ello, se incluyeron medidas de redistribución de bienes y servicios, que además avalaba diversos derechos a la sociedad civil, obtenidos por medio de la participación social y organización de las distintas expresiones de los movimientos sociales.

Las consecuencias en el plano económico fueron el deterioro social de las clases media y baja que se empobrecieron tras un progresivo declive de su poder adquisitivo, lo que provocaría una gran brecha en la distribución del ingreso que se mantienen hasta hoy.

En relación con lo anterior, la dictadura militar con sus acciones restrictivas pretendía que los sectores populares no continuaran con sus tradicionales formas de organización, ya que se encontraba en peligro la imposición del nuevo régimen. Debido a esto no se permiten las reuniones y los espacios de organización, ya que se atentó directamente contra la dinámica organizativa de tal manera que quedara al margen de las decisiones públicas de esa manera se excluyó a la sociedad civil.

Uno de los grandes cambios que se produjeron durante la dictadura corresponde a la creación de una nueva constitución política, la que fue elaborada por la misma junta de gobierno de 1980 y que plantea los siguientes puntos que son sintetizados por:

- Disminuyen las facultades del Congreso Nacional.

- Se crea el Tribunal Constitucional.
- El Estado es considerado como subsidiario en lo económico, social y cultural.
- Se crea el Consejo de Seguridad Nacional, y lo preside el Presidente de la República.
- El sistema proporcional electoral se sustituye por uno binominal.
- Se establece el sistema de "segunda vuelta" electoral cuando no se ha logrado mayoría absoluta en las elecciones presidenciales.
- El período presidencial, se fija en 8 años (después se cambiarían a seis y luego a cuatro).
- Se establece un plazo de transición a la democracia, en el cual los
- primeros ocho años, Pinochet gobernaría como presidente, luego al término del transcurso de esos años la junta pondrá un candidato (que sería Pinochet posteriormente) para que lo apruebe en un nuevo mandato de 8 años o lo rechace, en el caso que si que fuese así, Pinochet gobierna un año más y luego se llama a elecciones democráticas al año siguiente.⁸

Durante la década de los ochenta se producen una serie de acontecimientos tanto políticos como sociales, los cuales irán dando paso a un proceso de democratización a través de acuerdos. Los acuerdos encabezados, pensados y puestos en práctica por los partidos políticos, serían los encargados de liderar la transición política, económica, social y cultural del país durante este período.

⁸ Cisternas, Claudia., Miquel, Ma. Paz. y Neculqueo, Vania. (2008). **Cambios en la participación social y política después de la dictadura militar en Chile**. Tesis doctoral. Universidad de Humanismo Cristiano. Santiago, Chile. Pág. 92. Disponible en <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/535/1/Tesis%20traso226.pdf>

1.1.2 Represión y censura

En 1975 el Régimen Militar controlaba la sociedad en todos los ámbitos y la cultura no fue la excepción, entre ellos los medios de comunicación, las universidades y las organizaciones políticas y culturales; llegando además a pretender regular las preferencias pintadas en las delanteras de los edificios públicos y privados. Un factor relevante que puede haber motivado esta prohibición es el interés del régimen militar de proyectar una imagen de Chile como país disciplinado, ordenado, estable y en vías de desarrollo, en el cual no se albergaban conflictos de ningún tipo.

El proceso de represión ideológica y cultural no solo se limitó a la limpieza de muros, la quema y censura de libros y revistas y a la destrucción de algunos monumentos, sino que además alcanzó otros ámbitos como el “cuidado” del vestuario y la fisonomía personal de los habitantes. Iniciando así una exclusión y/o autocensura de todo aquello que pudiera considerarse partidario a un gobierno de izquierda y que afectara directamente a los intereses y lineamientos propuestos por el régimen militar.

Para hablar de censura en el país hay que remontarse a la época colonial en donde se instauraron diversas prohibiciones con tal de mantener controlada a la población, de acuerdo con lo expresado por Luis Vitale (1999) entre ellas: “...en la prohibición de los libros, obras de teatro, artículos, sucesos y comportamientos que pusieran en cuestión la autoridad e ideología del gobierno y la iglesia.”⁹

Siglos después, durante la lucha por la independencia se eliminó el Tribunal de la Inquisición, otorgando algunos derechos a mujeres y criollos, afrontando

⁹ Vitale, Luis. (1999). **Historia de Censura en Chile**. Archivo Chile. Chile. pág.2 Disponible en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0008.pdf

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", donde se clausuraron los principales organismos de enseñanza como lo eran el Instituto Nacional y la Biblioteca Nacional.

En esta época sucede la primera represión importante hacia la prensa chilena debido a que se cierra uno de los medios más conocidos y relevantes de la época, el popular diario "La Araucana" y el encarcelamiento de su director Camilo Henríquez. En lo continuo, la censura se dirigiría principalmente hacia los pueblos originarios y los movimientos obreros clausurando y eliminando medios de prensa escrita anarquistas y libros escritos por sindicalistas o trabajadores y se reprimieron fuertemente las manifestaciones. 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. En relación a esto, Luis Vitale (1999) se refiere a alcance del gobierno de izquierda en las artes y la literatura:

"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.”¹⁰

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

Si bien es claro que la historia de Chile ha estado sujeta a actos restrictivos por parte de diferentes gobiernos, en la actualidad al mencionar la palabra censura al período que primero nos remitimos es a la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte, 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 Fuerza Aérea (SIFA), todos destinados a vigilar, perseguir a los opositores al régimen. CIDOB (2011) alude a los sucesos ocurridos en el país con los conflictos acaecidos en el período:

“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

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 15

informativa. Asimismo, la Junta instó al restablecimiento del orden público y a la reanudación de la actividad económica.”¹¹

Una de las primeras medidas del nuevo gobierno fue la prohibición de las manifestaciones públicas, consideradas todas como actos revolucionarios de carácter violentos con la finalidad de que la población se abstenga de hacer manifestaciones. Junto a 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 se prohibía a la población el tránsito individual o colectivo, en vehículos o transporte público, salvo personas que contaran con salvoconductos previo estudio del gobierno.

Para aquellos que se negaban a seguir los mandatos impuestos por el gobierno pero que no representaban riesgo para las fuerzas militares, estaban destinados el exilio, viéndose obligados 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.

Para mantener un control de la población no solo era necesario acabar con los grupos humanos del bando contrario que tuviesen la intención de levantarse 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

¹¹ CIDOB. 2011. **Augusto Pinochet Ugarte**. Biografía Líderes Políticos. España. pág.4 Disponible en <http://www.cidob.org/es/content/pdf/1964>

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 (TVN), cerrando otros medios audiovisuales para que se impidiera revelar imágenes sobre la dictadura, cerrando prensa radial y determinando la existencia de prensa escrita establecida. Bando N° 15 (1973) se refiere a las represiones vividas por los medios de comunicación:

“...se ha autorizado solamente la emisión de los siguientes diarios: "El Mercurio" y "La Tercera de la Hora". 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.”¹²

Luego del cierre de decenas de medios de comunicación, en concreto radiales y prensa escrita, los medios que subsistieron optaron por adherirse al Régimen dictatorial con la difusión y publicación de la información que esta suministraba, sin la posibilidad de confirmar su autenticidad. En relación con una publicación de Juan Pablo Cárdenas, Premio Nacional de Periodismo 2005 y ex director de la “Revista Análisis” en Francisco Mantorell (2006) destaca lo siguiente:

¹² Bando N° 15. **1973 Junta de Gobierno de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile.**
pág.1 Disponible en
http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0021.pdf

“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”.¹³

Como consecuencia de la censura impuesta la gran mayoría de los medios de comunicación nacionales debieron ceder a las exigencias del estado, aunque algunos que decidieron mantener su oposición debieron enfrentar el silencio que les fue impuesto. Los primeros no solo debieron callar la realidad del país sino que vieron forzados a desvirtuarla favoreciendo al gobierno militar, informando que los opositores muertos y desaparecidos se debían a acciones violentistas provocados por estos mismos. Lo anterior es sintetizado por Francisco Mantorell (2006): “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.”¹⁴ De esta forma, queda claramente plasmado como el silenciamiento llega a todas las aristas de la población inhibiendo la posibilidad de criticar y denunciar los sucesos.

El Régimen llegó a allanar y detener a todo aquel que tuviese en su poder material que fuese considerado subversivo por el gobierno como textos de ciencias sociales, ciencias políticas, derechos humanos, literarios, entre otros; que alimentaban las fogatas en las que se fundían también las creaciones literarias de autores como Chéjov, Kafka y Pablo Neruda. Durante dicho período el ámbito literario cayó abruptamente obligando a los autores a trabajar de manera clandestina. Señala al respecto Diamela Eltit (2001), que durante la dictadura:

¹³ 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

¹⁴ *Ibíd.*, pág.4

“No había editoriales, dismantelaron, 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. 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 literatura”¹⁵

Mayor cuidado puso el gobierno en aquellas obras que procuraban 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, Javier García (2006):

“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 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.”¹⁶

¹⁵ Memoria Chilena. (2001). **Diamela Eltit: Censura**. Memoria Chilena. Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=deltitcensura>

¹⁶ 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>

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*”.¹⁷ Además, la novela comienza con el General Augusto Pinochet encerrado en una jaula según lo transcribe Javier García (2006):

“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.”¹⁸

Esta clara confrontación al Gobierno Militar, provocó que la obra fuese no solo prohibida en Chile sino también que se impidiera en España, esto demuestra cómo la censura era incluso capaz de perseguir, aún en el exilio, a los autores y artistas que intentaban oponerse a los actos vividos en el país. El área artística estuvo influido por la decisiones de la dictadura, llegando también a prohibirse la música extranjera y nacional como la de grupos que debieron irse del país tras el exilio como Illapu, Inti-Illimani, Quilapayún, entre otros.

¹⁷ Ibíd.

¹⁸ Ibíd.

1.2 Contexto de producción literaria

1.2.1 Contexto teatral

El golpe militar tuvo repercusiones en todos los ámbitos, tanto social, político y primordialmente cultural, siendo este el eje de la continuidad de este capítulo abordado desde la perspectiva teatral. Se enfoca en cómo se desarrolla el teatro durante el período de dictadura, los obstáculos a los que se ven enfrentados los dramaturgos chilenos para expresar sus ideales en el posterior montaje de sus obras; además se vislumbra la censura y represión vivida por los mismos.

Con Salvador Allende y la Unidad Popular en el gobierno se pretende impulsar un renacer cultural, al asumir como presidente se realiza una manifestación cultural que engloba a distintos personajes del arte como músicos, pintores y escritores; con esto se desea estimular el desarrollo de las artes para todos. Sin embargo, esto resulta contradictorio debido que el teatro vive un momento de escasez, la mayor parte de los dramaturgos no se pronuncian y su voz permanece oculta por lo que se denomina un año sin autores. Como lo describe Luis Pradenas (2006) a Orlando Rodríguez: En 1971, la crítica teatral constata “un año de vacas flacas”:

“El público va en creciente disminución y, si bien surge uno que otro intento de compañía o elenco nuevo, la creatividad decrece en el campo más publicitado que es el del teatro profesional, involucrando a los grupos subvencionados.”¹⁹

¹⁹ Pradenas Chuecas, Luis. (2006). **Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias Siglos XVI-XX**. Chile, Santiago. Ed. LOM, pág. 397

Entre los años 1970 y 1973 se siguen representando obras del período post- universitario de los autores como: Isidora Aguirre, Jorge Díaz y María Asunción Requena; pero de igual manera se pretende acercar a la gente a la cultura, pues el teatro debía estar a la altura de la revolución que se estaba experimentando, el arte con su función ideológica ayudaría a la transformación de la sociedad, esa transformación anhelada por los militantes de la Unidad Popular (UP).

La comisión de teatro de la Central Única de Trabajadores (CUT), forma un movimiento cultural, con el objetivo de incentivar a la masa trabajadora a acercarse al teatro, realizando desde las tablas una crítica al consumismo, y a la sociedad burguesa. La convocatoria tiene gran aprobación, pues se crean alrededor de trescientos grupos de teatro aficionados teniendo una función pedagógica e informativa para formar una conciencia social entre la población.

Existe un evidente aumento en las compañías de teatro nacional considerándose a las más destacadas del período ICTUS, Compañía de los cuatro, El Túnel y Aleph. Además llega a formarse una Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (Antach) como búsqueda de expresión de la visión de vida y el mundo motivando a estudiantes, trabajadores y aficionados.

Antes de la instauración del gobierno militar, el teatro chileno estaba formado por alrededor de diez compañías que funcionan en diversos lugares, pero con un alcance de público restringido. Sin embargo, el teatro en Chile a partir de 1973 sufre transformaciones al igual que gran parte de la sociedad, restringiendo la libertad de expresión, instaurando el terror y la desconfianza. Así lo señala Rodrigo Alvarado (2006):

“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...²⁰

María de Luz Hurtado (1982) explica el renacer del teatro chileno haciendo alusión a que dentro de la reconstrucción social, el régimen autoritario- político y económico tuvo gran implicancia con la lentitud y retraso de las actividades teatrales en el país:

“...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...”²¹

El quiebre producido en 1973 conlleva a diecisiete años de censura donde los teatros se encuentran con un enfoque autoritario característico del período militar, provocando así la clausura abrupta de la mayoría de los grupos independientes de teatro (excepto el Ictus), los que principalmente se oponían a lo que el gobierno consideraba pertinente difundir.

La detención de trabajadores teatrales es la causa por la que algunos dejan la actividad artística o simplemente son expulsados o autoexiliados, Rodrigo Alvarado (2006) lo describe de la siguiente manera:

²⁰ Alvarado, Rodrigo. (2006). **Escenario de Resistencia**. La Nación Online. Chile. Disponible en:http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20061216/pags/20061216175838.html

²¹ Hurtado, María de la Luz. (1982). **Teatro Chileno de la crisis institucional 1973-1980**. Santiago. Minesota Latin American Series, University of Minesota. pág. 77

“...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...”²²

La censura teatral en los primeros años de dictadura procedía de la “autocensura” siendo el gobierno 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. Las obras que se montaban en las salas universitarias eran elegidas por partidarios del gobierno militar, asegurándose así que no se atentara directamente contra los ideales de la derecha política.

Además, los primeros años al momento de realizar un montaje se debía extender una petición de autorización al Ministerio del Interior a través de su oficina de Comunicación Social, donde toda puesta en escena estaba sujeta a un cobro extra del 22% de la taquilla, a excepción de aquellas obras consideradas “culturales”. 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.

El teatro chileno tenía claro que el gobierno no toleraría ni permitiría un discurso crítico, a pesar de ello en octubre de 1974 el teatro Aleph representa la obra “**Y al principio existía la vida**”. Esta obra alude metafóricamente a la situación que vivía el país, la que mostraron con éxito en diferentes espacios,

²² Alvarado, Rodrigo. (2006). **Escenario de Resistencia**. Op. Cit.

sufriendo como consecuencia la detención de todo sus integrantes y enviándolos al exilio posteriormente por su falta de respeto contra el gobierno.

La producción literaria en el país se ve fuertemente reducida durante este período debido a la censura que envolvió a la sociedad de la época; los teatros chilenos quedaron vacíos y con graves problemas económicos que los imposibilitaban para enfrentarse y reclamar contra el gobierno autoritario que los anulaba. Tal fue la magnitud de las medidas abordadas que algunos actores y dramaturgos debían escapar de sus propios trabajos y de su país, cerca de un 25% de los dramaturgos que se encontraban trabajando en ese momento debieron abandonar la nación convirtiéndose en exiliados.

Si bien lo acontecido a partir del año 1973 marcó profundamente a la sociedad chilena y al desarrollo de la cultura principalmente de la dramaturgia chilena, no fue un estímulo para la producción literaria masiva luego del retorno a la democracia. La última generación de productores literarios estaría dominado por los temores provocados por la represión vivida y el temor a representar aquello que se silencio por tanto tiempo.

1.2.2 Teatro oficial y alternativo

El teatro sin duda es un vehículo para transmitir mensajes implícitos cargados de significados ideológicos, que muchas veces atentan contra el pensamiento oficial que se ha impuesto. Ante esto, los principales afectados con este nuevo orden político autoritario son exclusivamente los teatros dependientes que estaban bajo la autoridad de organizaciones político sociales y organismos estatales. De la misma manera, los teatros aficionados pertenecientes a los ámbitos poblacionales 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, la mayoría de las obras representadas en el período después de la dictadura, son clásicas, entre la que se destaca **“La vida es sueño”**, de Calderón de la Barca.

Desde este período se puede hablar de un teatro de exilio, ya sea individual o colectivo, es decir, compañías enteras debieron abandonar el país, y refugiarse en otros, entre ellas se pueden mencionar la Compañía de los Cuatro, la del Teatro el Ángel y la del Teatro Aleph.

El teatro existente en el régimen militar promueve 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. Juan Andrés Piña (1998) lo esquematiza de la siguiente forma:

“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.”²³

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 Universidad Católica para atraer público llegando incluso a montar las mismas obras como lo fue “**Don Juan Tenorio**” de José Zorrilla. Es por esta razón que desde la Universidad Católica comienzan a darse cuenta de la triste realidad en que está envuelto el país y forman 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 importantes estando organizado por el Gobierno de la Unidad Popular, cuando sucede 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. María De la Luz Hurtado (1982) declara que 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

²³ Piña, Juan Andrés. (1998). **20 Años de Teatro Chileno 1976- 1990**. Chile, Santiago. Ed. RIL, pág.54

clásico y una obra chilena, aunque en su criterio de selección se reacciona contra la trayectoria anterior, evitándose toda referencia a la realidad nacional...”²⁴

Los demás teatros universitarios que existen hasta ese momento se encuentran en una situación compleja al ser clausurados tanto en las actividades teatrales y de docencia. Se pueden mencionar, por ejemplo lo ocurrido el año 1976 cuando el Teatro de la Universidad Técnica de Santiago (TEKNOS) es cerrada después de quince años funcionando, teniendo la misma suerte de 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 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.

El Teatro Independiente debe subsistir por sus propios medios y crear formas de financiamiento que les ayude a solventar los costos económicos que implica el montaje de un espectáculo teatral. Las compañías deberán recurrir a diversos mecanismos para representar en escena la contingencia del país y mostrar de alguna forma la realidad que se desea esconder, pero que de igual forma saldrá a la luz, gracias a un inexplorado lenguaje ya no basado solo en la oralidad, sino empleando todo aquello que pueda ser factible para comunicar.

El teatro manifiesta el ambiente u entorno más cercano y más próximo del ser humano, siendo una fuente de experiencias representadas en una escena,

²⁴ Hurtado, María de la Luz. (1982). **Teatro Chileno de la crisis institucional 1973-1980**. Op. Cit., pág. 27

pero algunas de ellas deben ser encubiertas como la represión, exilio, violencia y censura. Como señala Andrés Piña (1998), se produce una hibridación:

“Mezcla de géneros y estilos, sin un mensaje político explícito y basándose en la sugerencia y la trasgresión, estas obras se empeñaron en recuperar temas de la marginalidad de esos años: exilio, aislamiento frente al poder, persecución ideológica, soledad y pérdida de los ideales”.²⁵

A pesar que el teatro fue censurado y a la vez silenciado, 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 del triste reflejo de la realidad y sentimientos encontrados contra el gobierno.

Durante la dictadura el teatro no oficial opera desde la clandestinidad con el propósito de llegar a variados sectores sociales utilizando símbolos a través de los diálogos, en las escenografías los autores buscan representar la condición humana reprimida y censurada ideológicamente, representando de algún modo la 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 la anulación de todo derecho de libertad de expresión que regía en el ambiente. Sin embargo, toda esta resistencia y preocupación no se realiza abiertamente, pues el miedo se instaura en esa época provocando que los cuestionamientos al poder y los hechos ocurridos en la sociedad chilena sean criticados de manera silenciosa, donde el malestar y descontento, se enuncia por medio de un lenguaje enigmático que solo algunos pueden interpretar.

²⁵ Piña, Juan Andrés. (1998). **20 Años de Teatro Chileno 1976- 1990**. Op. Cit., pág. 142

Existen teatros que sobreviven a la censura impuesta por el gobierno, planteando una nueva mirada profunda y crítica otorgando la visión de varias personas tanto víctimas como opositores; que buscan un espacio en la cultura que permita denunciar todos aquellos sucesos de los que la gente era víctima. Es así como surgían pequeños grupos de dramaturgos, que 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 dramaturgos que pretendían iniciar un rescate a la función cultural que poseía el teatro de 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.

María de la Luz Hurtado (1982) expone 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 dramaturgos, 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 sus temáticas, 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 descrita por Juan Andrés Piña (1998):

“...una misión que le ha sido tradicionalmente significativa: hablar del mundo que le rodeaba, dar cuenta de su entorno, preguntarse, representar sobre el escenario la vida oscura o luminosa del país.”²⁶

Siguiendo con estos cambios durante la década de los ochenta ocurre que algunos grupos, sin dejar de revelar el mundo que los rodea comienzan 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 de por medio.

Como referente de esta búsqueda, el director-dramaturgo Ramón Griffero, por medio de sus montajes “**Historias de un galpón abandonado**”, “**Cinema Utoppia**” y “**99 La Morgue**” 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.

²⁶ Juan Andrés Piña. (1998). **20 Años de Teatro Chileno 1976- 1990**. Op. Cit., pág.110

Una de las obras más representadas en el mundo ha sido la del dramaturgo chileno Ariel Dorfman exiliado también durante el régimen militar a 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 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.

La temática no obtuvo una buena recepción en su primer estreno en Chile, pues el duro momento vivido por la sociedad durante diecisiete 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 reducida especificación del contexto de producción provocaron un desconocimiento generalizado sobre como la dictadura chilena inspiró esta creación, ante esto Alfonso Molina (2011) concluye:

“Cuando 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.”²⁷

El teatro chileno de esta época está basado fundamentalmente en la crítica y la denuncia a través de la sensibilidad entregada por medio de sus propuestas dramáticas en que proyectan los cambios sociales que había experimentado el

²⁷ Molina, Alfonso. (2011). **Teatro La Muerte y La Doncella**. Diario Digital. Chile. Disponible en <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?p=1513>

país. Por medio de las obras de autores como Dorfman se evidencia cómo la persecución que viven los artistas chilenos llega incluso al extranjero, donde la censura y el acallamiento de sus propuestas los persiguen buscando así limitar la expresión de sus ideales.

CAPÍTULO 2:
MARCO TEÓRICO-
CONCEPTUAL

2.0 Introducción

En este segundo capítulo “Marco teórico-conceptual” se abordará la base teórica desde la pragmática, específicamente a partir de los actos de habla a través de autores como Escandell y, de manera particular, los *actos de habla* de Ducrot, Searle y Austin. El estudio de estas teorías servirá de sustento para desentrañar la estrecha relación existente entre texto y contexto, y a partir de ahí evidenciar el sentido implícito que ha sido otorgado por el autor a sus obras con la finalidad de encubrir su discurso crítico.

Se profundizará en aquellos elementos pragmáticos teóricos pertinentes para el estudio de las obras **Historias de un galpón abandonado** (1984) y **99 La Morgue** (1986) de Ramón Griffero que tienen por finalidad denunciar el descontento de las personas por medio de manifestaciones artísticas. Presentado por el dramaturgo, a través de los enunciados emitidos por sus personajes por medio de las que transmite diversas voces en sus discursos mediante la utilización de lo no dicho o no totalmente dicho.

2.1 Concepto de discurso

Denominamos *discurso* a todo evento comunicativo social en que se emplean diversos elementos lingüísticos como mecanismos para entablar una comunicación efectiva con determinados receptores. Al hablar del término *discurso* se habla ante todo de una práctica social en que interactúan personas mediante el uso lingüístico contextualizado, siendo escritos u orales. Por esto, se considera al *discurso* parte fundamental de nuestra vida como habilidad social para la interacción.

En una primera aproximación al concepto de *discurso* se pueden identificar tres dimensiones primordiales: el uso del lenguaje, la comunicación de creencias y

la interacción en situaciones sociales. Teniendo en cuenta estas dimensiones no es extraño que existan múltiples disciplinas que participen de los estudios relativos a los discursos presentes en diversas obras; como la lingüística, la pragmática o la semiótica.

Desde el punto de vista de los discursos, escribir no es otra cosa que construir significados a través de piezas textuales orientadas a otorgar una interdependencia de los contextos lingüísticos y socioculturales con el cómo configuran la construcción y representación de un mundo real o imaginario. Según lo referido por Fairclough y Wodak (1997) expuesta en una publicación de Calsamiglia y Tusón (2007) explican que la noción de discurso es principalmente social:

“Describir el discurso como práctica social implica una relación dialéctica entre un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configuran. Una relación dialéctica es una relación en dos direcciones: las situaciones, las instituciones y las estructuras sociales dan forma al evento discursivo, pero también el evento les da forma, a ellas. Dicho de otra manera: el discurso es socialmente *constitutivo* así como está socialmente constituido: constituye situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales y relaciones entre personas y grupos de personas. Es constitutivo tanto en el sentido de que ayuda a mantener y a reproducir el *statu quo* social, como en el sentido de que contribuye a transformarlo”²⁸

Si bien contamos ahora con una primera caracterización de lo que se entiende por "*discurso*", es necesario resolver algunas cuestiones que se relacionan con que el uso del lenguaje no se limita, por supuesto, solo al lenguaje hablado, sino que incluye de igual forma el lenguaje escrito, la comunicación y la

²⁸ Calsamiglia, H. y Tusón, A. (2007). **Las cosas del decir**. Barcelona. Editorial Ariel, pág 15

interacción. Es así, como al igual que las conversaciones, los textos tienen "receptores" que denominaremos lectores/espectadores en el caso de la obra dramática. Así, podemos hablar de comunicación escrita e incluso de "interacción escrita" aunque los participantes no dialoguen directamente, esto otorgado por la capacidad del dramaturgo de plasmar acciones a través de sus personajes.

Además, el término *conversación* con frecuencia se utiliza limitadamente al acto de hablar sin que se considere una especial atención a los sujetos involucrados en este acto, ni a otros aspectos de la totalidad del suceso comunicativo. Por lo anterior es de gran importancia considerar todas estas dimensiones en que se puede ver involucrado el discurso emitido, considerando como pilar fundamental de su interpretación el análisis del discurso del texto en el contexto. Así lo expresan Calsamiglia y Tusón (2007):

“... abordar un tema como el discurso significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos, intentar entender cómo se expresan los diferentes grupos culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas. Entender, en fin, esa *conversación* que arranca desde los inicios de la humanidad y que va desarrollándose a través de los tiempos, dejando huellas de *dialogicidad* en todas las manifestaciones discursivas, desde las más espontáneas y menos elaboradas hasta las formas monologales, monogestionadas y más elaboradas. El material lingüístico se pone pues al servicio de la construcción de la vida social, de forma variada y compleja, en combinación con otros factores como los gestos, en el discurso oral, o los elementos iconográficos en la escritura; los elementos cognitivos, sociales y lingüísticos se articulan en la formación del discurso. Las lenguas viven en el discurso y a través de él. Y el

discurso —los discursos— nos convierten en seres sociales y nos caracterizan como tales.”²⁹

Abordar un tema como el análisis de los discursos implícitos y explícitos de una obra implica necesariamente adentrarse en las relaciones sociales proyectadas por esta, en las identidades y caracterización de cada uno de sus personajes y en los conflictos que se presentan en él, con la finalidad de lograr un entendimiento de los procesos sociales que se intentan plasmar y que influyeron en la concepción de dicha obra. En relación con análisis discursivos, Calsamiglia y Tusón (2007) tienen una postura clara en cuanto a su función como herramienta de crítica social:

“En ese sentido, el análisis del discurso se puede entender, no sólo como una práctica investigadora sino también como un instrumento de acción social, como se plantea desde algunas corrientes —en especial la Sociolingüística Interaccional o el Análisis Crítico del Discurso—, ya que permite desvelar los (ab)usos que, desde posiciones de poder, se llevan a cabo en muchos de esos ámbitos y que se plasman en los discursos: estrategias de ocultación, de negación o de creación del conflicto; estilos que marginan a través del eufemismo o de los calificativos denigrantes, discursos que no se permiten oír o leer. El análisis del discurso se puede convertir en un medio valiosísimo al servicio de la crítica y del cambio, a favor de quienes tienen negado el acceso a los medios de difusión de la palabra, de manera que no sólo los discursos dominantes, sino también aquellos en los que se expresa la marginación o la resistencia puedan hacerse escuchar”³⁰

²⁹ *Ibíd.*, pág. 2

³⁰ *Ibíd.*, pág. 13

2.2 Pragmática

Cuando se habla de *pragmática* nos referimos principalmente a una disciplina que se interesa por el modo en que el contexto influye en la interpretación de los significados, lo que se encuentra reflejado en las relaciones que se entablan entre el autor y la obra, y, entre la obra y el lector/espectador. El autor a través de su obra intenta plasmar sus intenciones que son las que luego deberán ser interpretadas según el criterio y concepción de mundo del lector. Según lo describe Alcaraz y Martínez (1997) la pragmática "...estudia las relaciones de interpretación, es decir, las que existen entre los signos y sus usuarios dentro del CONTEXTO en que éstos utilizan aquellas."³¹

Pragmática se denomina a la puesta en acción como fenómeno comunicativo que necesita de un espacio físico-temporal, un contexto, personajes y circunstancias que determinarán la finalidad de cada uno de los enunciados. Según lo referido por Escandell (1996):

"La pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical: nociones como las de emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto verbal, situación o conocimiento del mundo van a resultar de capital importancia"³²

³¹ Alcaraz, E. y Martínez, M^a. (1997). **Diccionario de lingüística moderna**. Barcelona. Editorial Ariel, pág 519

³² Escandell, M^a. (1999). **Introducción a la pragmática**. Barcelona. Editorial Ariel, pág.14

Según lo considerado por Alcaraz (1996) la *pragmática* es tridimensional y se encuentra inmersa en un contexto real y social que implica toda situación comunicativa entre los interlocutores. El mayor impulso que tuvo la pragmática lo ha recibido de las percepciones y los estudios de Searle y Austin (1980), con los llamados actos de habla que constituyen un estudio pragmático.

Searle es un filósofo estadounidense, que debido a sus contribuciones en el campo de la filosofía del lenguaje y de la mente, está considerado como uno de los más ilustres intelectuales de su país en el siglo XX. Distinguió entre filosofía del lenguaje y la filosofía lingüística, en referencia a la primera, Searle (1990) lo menciona de la siguiente forma:

“La filosofía lingüística es el intento de resolver problemas filosóficos particulares atendiendo al uso ordinario de palabras particulares u otros elementos de un lenguaje particular. La filosofía del lenguaje es 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. La lingüística intenta describir las estructuras fácticas -fonológicas, sintácticas y semánticas- de los lenguajes naturales humanos”³³

John Searle desarrolló el concepto de *acto de habla* en 1965 leído en Mateo Martínez (1990) como: “La unidad de comunicación lingüística no es el símbolo, la palabra u oración ni incluso la representación real del símbolo, la palabra u oración, sino la producción o resultado del símbolo, palabra u oración en la

³³ Searle, John. (1990). **Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje**. Madrid. Editorial Cátedra. pág.14

ejecución del acto de habla”³⁴ Dentro de sus estudios más relevantes en el área de la lingüística, se encuentra la referencia a los *actos de habla*, asignándole nombres y propiedades en su propia caracterización. Lo anterior fue establecido en tres componentes que 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 enunciar, preguntar, mandar, entre otras tantas acciones es a lo que se refiere como actos ilocucionarios.

En los actos denominados por John Searle se evidencia una falta de referencia a los actos llamados perlocutivos, esto debido a que el autor no se centra en la reacción que estas causan en el receptor sino más bien en aquellas acciones lingüísticas realizadas solo por el emisor. El autor sí hace referencia a estos actos perlocucionarios, pero fue él mismo quién dejó esta expresión como elemento adyacente a los denominados actos de habla, por lo que no realiza un análisis exhaustivo de ellos. Debido a que el acto de emitir un enunciado es el más básico de los *actos de habla*, pues se limita simplemente a emitir una oración por un hablante, la atención estará radicada en los *actos proposicionales* y en los *actos ilocucionarios*. Searle (1990) se refiere de la siguiente forma a la significación de los enunciados en los actos de habla:

“Los *actos de habla* realizados al emitir una oración son, en general, una función del significado de la oración. El significado de una oración no determina de manera única en todos los casos qué acto de habla se realiza en una emisión dada de esa oración, puesto que un hablante puede querer decir más de lo que efectivamente dice, pero a él le es siempre posible en principio decir exactamente lo que quiere decir.

³⁴ Mateo Martínez, José. (1990). **Aproximación pragmática al lenguaje del teatro inglés**. Tesis de maestría publicada, Universidad de Alicante. España. pág.44 Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/3724>

Puesto que toda oración significativa puede ser usada, en virtud de su significado, para realizar un acto de habla particular (o rango de actos de habla), y puesto que a todo posible acto de habla puede dársele en principio una formulación exacta en una oración u oraciones (suponiendo un contexto de emisión apropiado), el estudio de los significados de las oraciones y el estudio de los actos de habla no son dos estudios independientes, sino un estudio desde dos puntos diferentes de vista”³⁵

El filósofo británico John Austin, en los años sesenta construyó una teoría que se conoce como *teoría de los actos de habla*; en ella propuso que hablar no es solamente "informar" sino también "realizar" algo. Es decir, cuando se habla no sólo se dice algo, sino lo que se dice da a entender la acción ejercida por los personajes, incluida en la información expresada. Además, fue figura importante en la llamada filosofía del lenguaje que fundamentalmente estudia el modo en que las palabras son utilizadas para aclarar significados y por ende en el concepto de *actos de habla*.

Una de sus obras más reconocidas “**Cómo hacer cosas con palabras**” fue publicada póstumamente en 1962, en ella se compilan una serie de conferencias pronunciadas en la Universidad Harvard en 1955; esta obra constituye una culminación de su teoría de los actos de habla. En ella, efectúa una crítica a aquellos filósofos que suponían que la relevancia de un enunciado era describir algún estado de cosas o enunciar un hecho; lo anterior lo lleva a proponer la existencia de dos tipos de enunciados: constativos y performativos o realizativos. Los primeros se utilizan para la descripción de cosas, mientras los segundos no constatan ni describen nada sino que realizan un acto.

Este desarrollo en la distinción de lenguaje y la palabra por parte de Austin, despliega la pragmática lingüística en que el autor distinguió tres actos distintos

³⁵ Searle, John. (1990). **Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje**. Op. Cit., pág. 27

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 correspondiendo a una expresión con un significado; 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* que incluye la intención del hablante; 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* como la acción resultante.

Según Mateo Martínez (1990) Hymes es otro precursor de esta teoría de los actos de habla, quien se refiere a ella como: “representa un nivel distinto del oracional y no puede identificarse con ningún elemento de otro nivel gramatical, no con otros segmentos, de cualquier extensión, definidos gramaticalmente”³⁶ Por lo tanto, un *acto de habla* se define como cualquier situación de habla que incluya un hablante, un oyente y un enunciado en los que se encuentran muchas clases de actos asociados al discurso.

El hablante articula su discurso pronunciando palabras, frases y sonidos, al mismo tiempo de llevar a cabo acciones que informarán del mundo que lo rodea, también aparecerán tipos de actos que incluirán preguntas y afirmaciones que entregarán información y antecedentes del mundo que le rodea. Dentro de la teoría de los actos de habla Van Dijk (2007) define el concepto de macro acto de habla como:

“...es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados. Los actos de habla se dicen linealmente conectados si i) el discurso que los realiza

³⁶ Mateo Martínez, José. (1990). **Aproximación pragmática al lenguaje del teatro inglés**. Op. Cit., pág.47

es linealmente coherente y ii) satisfacen las condiciones para las secuencias, discutidas en el inciso anterior.

La importancia de la noción de macroacto de habla para una gramática del texto y para una teoría más general del discurso viene del hecho de que hace posible hablar de las funciones globales de un discurso o una conversación”.³⁷

La introducción de las macroestructuras refiere a las relaciones establecidas en los textos, las que no se limitan a lo local o microestructural; sino que también existen estructuras generales y amplias que definen su coherencia global y su organización otorgando así significancia al discurso emitido por el autor. Van Dijk (1992) en su obra “**La ciencia del texto**” se refiere a las macroestructuras de la siguiente manera:

“...las macroestructuras de los textos son semánticas; así pues nos aportan una idea de la coherencia global y del significado del texto que se asienta en un nivel superior que el de las proposiciones por separado. De esta manera, una secuencia parcial o entera de un gran número de proposiciones puede formar una unidad de significado en el nivel más global.”³⁸

También, los actos de habla se pueden dividir en dos tipos:

Actos directos: son aquellos enunciados en los que el aspecto locutivo e ilocutivo coinciden, es decir, se expresa directamente la intención.

³⁷ Van, Dijk. (2007). **Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso**. Op. Cit., pág 72

³⁸ Van, Dijk. (1992). **La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario**. Barcelona. Editorial Paidós, pág. 55-56

Actos indirectos: son aquellas frases en las que el aspecto locutivo e ilocutivo no coinciden, por lo tanto, la finalidad de la oración es distinta a lo que se expresa directamente.

Por lo tanto, *acto de habla* es la unidad básica, mínima y fundamental del acto de comunicación lingüística; esto se refiere a que el lenguaje no solo designa acciones, sino que también las realiza en el momento en que se está efectuando el diálogo.

El acto de habla se lleva a efecto a través de un enunciado que es una unidad lingüística que se encuentra contextualmente determinada, muchas veces se dice que los enunciados son “oraciones puestas en uso”, es decir, puestas en un contexto determinado. La emisión del enunciado puede realizarse de forma oral o escrita, siempre y cuando se lleve a cabo la realización de una acción mediante palabras.

La pragmática también abordaría otros aspectos además de los actos de habla como los contextos, las referencias, las implicaturas, presuposiciones, inferencias, interacciones y turnos de palabra.

2.3 Contexto

Aproximándose al concepto de *discurso* en palabras del Diccionario de la Lengua Española RAE (2001):

“Contexto. (Del lat. *Contextus*) m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. // 2. m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera

un hecho. // 3. m. p. us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc. // 4. desus. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan.”³⁹

A lo largo del tiempo el concepto de *contexto* se ha utilizado mayoritariamente asociado a la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española, es decir, como el “entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados”. Dado lo anterior resulta ambiguo identificar el significado de un enunciado por sí mismo, su sentido para la interpretación esta forzosamente enlazado al contexto de su producción. Así, un enunciado como el siguiente:

B. No puedo hablar contigo ahora.

solo poseerá sentido si consideramos el entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor del enunciado emitido; lo anterior resultaría completamente diferente al conocer el enunciado anterior A:

I. (A.) Estoy en una reunión muy importante.

(B.) No puedo hablar contigo ahora.

II. (A.) No me siento bien hoy, estoy muy triste.

(B.) No puedo hablar contigo ahora.

Cuando conocemos el enunciado A. podemos identificar claramente la designación otorgada por la RAE como: “entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho” y por ende otorgar al enunciado la verdadera significación otorgada por el hablante. Sin embargo, *contexto* es un concepto bastante amplio, puesto que se

³⁹ Real Academia Española. (2001). **Diccionario de la lengua española**. (22a ed.) Madrid. Real Academia Española, pág.637

pueden distinguir distintos tipos, dependiendo del emisor y el receptor; es substancial mantener presente que el contexto es uno de los elementos que forman parte del acto de comunicación junto con el emisor, receptor, mensaje, canal y código.

De acuerdo con lo planteado por Calsamiglia y Tusón (2007), consideran como una primera aproximación al concepto *discurso* y a su análisis la división que ha sido establecida en tres niveles o tipos: El contexto espacio-temporal, situacional o interactivo y sociocultural.

- a) **El contexto espacio-temporal:** Se refiere puntualmente al entorno en que tiene lugar la comunicación, incluyendo los ejes espaciales y temporales en que se produce cada uno de los enunciados emitidos. Esta información tiene una especial relevancia, siendo identificable a través de elementos deícticos, como los adverbios de lugar (aquí, allí) o de tiempo (ahora, hoy), las personas del discurso (yo, tú, él) o los tiempos verbales.
- b) **El contexto situacional o interactivo:** comprende tanto las circunstancias que perciben los interlocutores mientras hablan como el mismo discurso que van produciendo, que construye un contexto al que los emisores se pueden referir. En este sentido, en la producción y comprensión del discurso no sólo influye lo que los hablantes dicen, sino también lo que hacen, lo que ocurre mientras hablan y el hecho mismo de que lo hagan.
- c) **El contexto sociocultural:** condiciona la forma y la interpretación de un mensaje teniendo como referente las características sociales y culturales de los interlocutores participantes del enunciado.

Cada uno de estos niveles de contexto pondría énfasis en factores determinantes para la comprensión global de un discurso a partir de cada uno de sus enunciados. Sin embargo, Brown y Yule (1993) recogen los aportes realizadas

desde la lingüística funcional y desde la antropología lingüística y plantean que el contexto está formado por elementos como:

1. El tema
2. El marco
3. El canal
4. El código
5. La forma del mensaje
6. El tipo de evento
7. Las características de los participantes

En la investigación del uso del lenguaje en un contexto determinado existe una preocupación por la inevitable relación establecida entre el hablante y el enunciado. Es por esto, que para describir lo que hacen hablantes y oyentes de determinado discursos se emplean referencias, implicaturas, presuposiciones, e inferencias aplicadas a los discursos emitidos en determinadas situaciones.

2.4 Referencias

El término *referencia* hace alusión a que al efectuar el acto de habla se señala algo sobre un objeto, persona, cosa, hecho u acontecimiento trascendental. Esta sería analizada desde la referencia otorgada por cada uno de los autores en sus respectivas obras, a partir de la información explícita e implícita en el texto.

Consiste en un acto que es ejecutado por un emisor que produce y envía un mensaje, que puede ser escrito o hablado, para identificar un algo. Según lo establecido por Lyons (1968) leída y citado por Brown y Yule (1993) dice que: “La relación que se mantiene entre palabras y cosas es una relación de referencia: las

palabras refieren cosas”⁴⁰ Por lo tanto, toda palabra o enunciado inevitablemente referirá a algo determinado por el emisor del discurso.

Para lograr su finalidad la referencia utiliza determinadas expresiones, haciendo referencia directa o indirecta a cosas u hechos sobre los que se quiere expresar el hablante, logrando que la relación entre lector/espectador y obra se refuerce mediante la complicidad que le otorga el lenguaje implícito.

2.5 Presuposiciones e implicaturas

Desde los orígenes del estudio del término *presuposición* se diferenció en su objeto de estudio en dos campos, desde la semántica y la pragmática. Por la naturaleza de este trabajo se centrará solamente a la visión pragmática de la presuposición. Una presuposición consistiría en los supuestos entregados por un hablante que no serán puestos en duda por el oyente, ya que este se limitará solamente a oír el planteamiento que el dramaturgo busca plasmar a través de la reproducción de los discursos.

El tipo de presuposición modificable por el contexto es llamado implicatura, término acuñado por Grice, ante esto la implicatura sería un tipo de presuposición ligada al contexto, para el autor todas o la gran mayoría de las presuposiciones serían contextualmente modificables. Las implicaturas, a su vez, podrían organizarse en torno a dos grandes grupos según lo sintetiza Grice (1975) leída en una publicación de Brown y Yule (1993):

⁴⁰ Brown, Gillian y Yule, George. (1993). **Análisis del discurso**. Madrid. Visor, pág.50

“...el término *implicatura* para dar cuenta de lo que un hablante puede implicar, sugerir, o querer decir cuando esto es distinto de lo que se dice literalmente. Hay implicaturas convencionales, que están, según Grice, determinadas por el significado convencional de las palabras empleadas”⁴¹

Consideraremos principalmente como implicatura a aquel tipo de presuposición modificable por el contexto y diferente de aquella enraizada en la cultura e ideología de los comunicantes.

2.6 Inferencias

La lectura es un proceso por el cual el lector percibe correctamente los signos y símbolos escritos, organiza mediante ellos lo que ha querido decir un emisor, infiere e interpreta los contenidos. En este proceso el lector selecciona aquella información que considere relevante de acuerdo con la intencionalidad de la lectura. Los niveles que adquiere la lectura descritos por Barret se apoyan en las habilidades graduadas de menor a mayor complicación, lo que supone la ampliación continua de conocimientos por parte del lector. Los niveles de realización de la lectura se ordenan en tres grandes momentos o etapas:

El **nivel textual o literal** que es el más elemental, ya que el lector solo se limita a decodificar signos escritos, es decir, acopia contenidos explícitos del texto. En este nivel el lector se limita a extraer de contenidos, significados de palabras u oraciones, así como retiene información relevante del texto (situaciones o detalles). Produce una organización de los elementos que otorgan sentido global

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 54

al texto, logra diferenciar ideas principales de secundarias, causas y efectos, personajes principales o secundarios, resumen a partir de las generalidades.

En segundo lugar se encuentra el **nivel inferencial** en que el lector se encuentra en un nivel en que está apto para descubrir aspectos implícitos del texto, por lo que puede complementar ciertos detalles que no aparecen en el texto, extraer suposiciones a partir de sucesos ocurridos en el relato, formular hipótesis acerca de los personajes y desprender una conclusión global del sentido del texto.

Por último está el **nivel valorativo** en que el lector reordena los contenidos con una nueva orientación, formulada a partir de la deducción de sus conclusiones, de la formulación de su opinión, diferenciar los diferentes puntos de vista de un tema y así lograr una reelaboración del texto. Se formulan juicios de valor basándose en contenidos implícitos del texto.

La conceptualización del término *inferencia* refiere principalmente a un proceso a través de cual el lector elabora un significado a partir de su propia interacción con los enunciados. En este proceso se desarrolla la comprensión del discurso que implica entender cómo el autor ha estructurado el texto y la relación de la información explícita con los conocimientos previos que posee el lector.

Según lo señalado por Cesar Coll cuando se enfrenta un lector a nueva información que se quiere aprender lo hace con una serie de contenidos ya interiorizados, que han sido adquiridos en el transcurso de sus experiencias. El proceso de comprensión involucra una experiencia previa del lector, quien debe tener habilidades lectoras que involucra dos actividades principales: Identificación de palabras o "decodificación" y comprensión del significado del texto. Por lo tanto, si no hay comprensión no hay lectura, por lo que el lector debe ser capaz de entender y reflexionar sobre lo que lee lo que será un elemento fundamental al enfrentarse a la comprensión de un texto nuevo. La inferencia implica ir más allá de la comprensión literal o de la información superficial de un texto, así lo definen Brown y Yule (1993):

“Puesto que el analista del discurso, como el oyente no tiene acceso directo al significado pretendido por el hablante al emitir un enunciado, a menudo tiene que apoyarse en un proceso de inferencia para llegar a una interpretación de los enunciados y de las relaciones entre ellos. Estas inferencias son de diferentes tipos. Puede que seamos capaces de derivar la conclusión específica de las premisas específicas, mediante una inferencia deductiva, pero muy raramente se nos pide que hagamos ese en el discurso cotidiano”⁴²

Cuando el lector se enfrenta a un nuevo discurso no posee conocimiento de lo que se ha querido plasmar a través del enunciado, por lo que debe basarse en presunciones por medio del contenido explícito del mismo.

2.7 Personas en el discurso

En el análisis de todo discurso nos encontraremos inevitablemente con participantes que interactúan mediante enunciados con puntos de vistas convergentes y divergentes; pues, todo enunciado tiene su origen en alguien siendo expresado a un alguien a quien se encuentra dirigido.

El hecho de efectuar un análisis oral o escrito de los discursos implica interactuar con las personas visibles o encubiertas, que están inscritas a través de recursos léxicos, sintácticos y pragmáticos en el discurso. Es decir, en cada uno de los discursos se encuentra inevitablemente un contenido encubierto que puede ser descifrado a través de marcas textuales.

⁴² *Ibíd.*, pág. 56

El análisis de los enunciados efectúa un estudio de las personas presentes en los diversos discursos, las que pueden ser identificables a través de referencias personales (usos pronominales y verbales). La participación de un sujeto en los discursos ha sido denominado con el término *inscripción a un yo o a un tú*, aludiendo a aquellas personas participantes de un acto discursivo. Además, refiere a todos aquellos participantes explícitos e implícitos en la interacción comunicativa a los que se hace alusión en el discurso.

En la inscripción del yo, la persona que emite el discurso no es un ente abstracto sino un sujeto que intenta manifestar a los lectores una determinada posición o visión ante una temática. Lo anterior se encuentra sintetizado por Calsamiglia y Tusón (1999) como el proceso de la enunciación que construye el sujeto discursivo, el cual se adapta a la situación específica de la comunicación trazando su posición a lo largo del discurso y construyendo una identidad que le permita al lector reconocerlo de una manera y no de otra; en esta construcción de la autorreferencia encontramos que el yo (primera persona singular).

En la inscripción del tú, el reconocimiento más claro de la presencia del lector se constata en el uso de la segunda persona tú/usted/ ustedes y del pronombre posesivo tú/su. En razón de lo expuesto Calsamiglia y Tusón (2007) lo definen como:

“El uso de los deícticos se adecua al papel que el locutor asigna a su interlocutor (la mayoría de las veces determinado por el estatus y la posición social); pero así como hemos visto que el Emisor se puede inscribir también con otras formas, el Receptor puede ser inscrito como parte de un grupo (en 2° persona plural) o también incluyendo al locutor (con primera persona plural) o con la segunda persona singular generalizadora, especialmente en el uso coloquial”⁴³.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 132

La finalidad del emisor con la utilización de la segunda persona es efectuar una separación entre el lector/espectador y el emisor, manteniendo así un cierto distanciamiento entre ambos; se produzca una visible jerarquía entre quien emite el enunciado y quién lo recibe.

El uso de la tercera persona se considera bastante complejo puesto que se puede utilizar la apelación directa o lo que Benveniste llama *la no persona* y Calsamiglia y Tusón la persona ausente. Según lo expuesto por Calsamiglia y Tusón (2007): “Benveniste llama a la tercera persona gramatical la no persona refiriéndose a que con el uso de la tercera persona no hay referencia a los protagonistas de la enunciación”⁴⁴. Por otra parte, la persona ausente según Calsamiglia y Tusón (2007) se puede identificar por “La inclusión de marcas de persona que habla en su propio enunciado es algo potestativo, ya que en un texto podemos encontrar una ausencia total de marcas del locutor. En este caso, se crea un efecto de objetividad y de «verdad» debido fundamentalmente a que se activa verbalmente el mundo de referencia.”⁴⁵ Para otros estudiosos de la deixis personal, la tercera persona está excluida de la enunciación, pues basta el ‘yo’ y el ‘tú’ para determinar una situación de interlocución.

2.8 Papeles de emisor y receptor

La emisión de discursos se relaciona con la puesta en escena del acto del lenguaje, en donde se encuentran ligados emisor y receptor. El papel del emisor con base en el discurso es emitir los enunciados que entregan información nueva al receptor, este sujeto adquiere importancia en la medida en que pueda

⁴⁴ Calsimiglia, H y Tusón, A. (2007). **Las cosas del decir**. Barcelona. Editorial Ariel, pág.127

⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 127

demostrar la efectividad del discurso y las relevancias del conocimiento que surgen de él.

Por otra parte, la labor del receptor no es menos trascendental que la del emisor, ya que todo destinatario debe lograr deconstruir todas esas imposiciones interpuestas por el emisor. Además debe ejercitar sus capacidades cognoscitivas para obtener nuevas visiones, voces y pensamientos de lo que ha sido planteado por el autor. Calsamiglia y Tusón (2007) definen los papeles de emisor y receptor a través de una caracterización real y concreta de los participantes, teniendo en cuenta los siguientes rasgos:

“Identidad: que considera atributos como origen geográfico y étnico, sexo, edad, instrucción, clase socioeconómica, etc. Estatus social: actividad laboral, profesión, cargo, posición en el entorno social. Grado de autoridad y legitimidad que socialmente se le otorga. Nivel jerárquico. Papel: Posición que adopta cada participante en una situación comunicativa particular.”⁴⁶

Así también en su análisis de emisores y receptores se han formulado distinciones entre diversos tipos de oyente o receptor. Por ejemplo, la propuesta de Goffman (1981) leída en Calsamiglia y Tusón (2007):

“...el destinatario (D): aquel para quien está específicamente construido el texto (conocido, ratificado y apelado); el destinatario indirecto (DI): aquel que participa igual que el destinatario en la recepción del texto pero que no coincide con el perfil imaginado o activado por el locutor y hacia quien el mensaje no está destinado (conocido, ratificado); el oyente casual: el que participa sin intención ni obligación previa de participar (conocido); el oyente curioso o

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 136

entrometido: el que se sitúa en una posición de oyente “espía” (ni conocido, ni ratificado, ni apelado)”⁴⁷

El emisor asume su discurso y se manifiesta como responsable de las palabras que expresa, dirigiéndose a un receptor (tú) a quién intenta interpelar mediante la pronunciación de su discurso buscando causar una reacción en su oyente. El ideal de un receptor, en este caso, es aquel que sea capaz de comprender el mensaje y luego otorgarle una significación propia por medio de los indicios entregados por el dramaturgo.

2.9 Multiplicidad de voces

Bajtín rechaza la concepción de un "yo" independiente y privado; el "yo" es esencialmente social en que cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos "yo" que ha asimilado a lo largo de su vida, algunos de los cuales provienen del pasado. Estos "yo" se encuentran en las voces emitidas por otros y pertenecen a orígenes distintos, las voces a las que hace mención no son sólo palabras sino un conjunto interrelacionado de creencias y normas denominado "ideología". La ideología está presente en cada uno de los enunciados pronunciados por un emisor porque cuando se habla, las palabras y enunciados se forman a través de nuestros valores y creencias; por lo tanto, entre emisor y texto se produce una interacción constante entre la ideología y la lengua.

El análisis de las voces presentes en los discursos conduce al concepto de *polifonía* que fue incursionado primeramente por Bajtín, y posteriormente continuado por Ducrot como la multiplicidad de voces discursivas. Bajtín quien estudió la presencia de múltiples voces en un determinado texto y busca

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 137

considerar a los protagonistas del hecho discursivo como autor, hablante, lector y receptor, como ejes del intercambio comunicativo.

Oswald Ducrot (1986) en su obra **El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación**, reúne diversos trabajos escritos entre 1968 y 1984 relativos a los problemas lingüísticos de la enunciación. El autor plantea una concepción polifónica de la enunciación y descubre en el sentido de los enunciados que "...los autores pretenden constituir una sola persona moral, y hablar con una sola voz: su pluralidad aparece fundida en un personaje único que engloba a los diferentes individuos. Lo que motiva mi plural es la existencia, para ciertos enunciados, de una pluralidad de responsables dados por distintos e irreductibles."⁴⁸

Por tanto, en la polifonía de la enunciación existe una representación de múltiples voces abstractas la que se encuentre representada en varios sujetos participantes del discurso. Es decir, en un mismo enunciado están presentes varias entidades polifónicas con niveles lingüísticos y funciones diferentes, figuras discursivas que el propio sentido del enunciado genera. El autor habla de tres entidades polifónicas vinculadas con el sujeto hablante (funciones del sujeto hablante): el sujeto empírico, el locutor y los enunciados. Ducrot especifica que dos de ellas, el locutor y los enunciadores, deben ser objeto de atención del lingüista.

Una distinción de Berrendoner leída en una publicación de Ducrot (1986) refiere a la doble enunciación como un enunciado que presenta marcas deícticas de primera persona que remite a dos sujetos enunciadores. Es lo que sucede en el caso del estilo directo ("María me ha dicho: «Nunca lo olvidaré»"), en que existen dos enunciaciones distintas subordinándose una a la otra. Ducrot (1986) denomina a los enunciadores de la siguiente forma: "...son los sujetos de actos ilocutorios elementales, entendiéndolo por ello esos pocos actos muy generales marcados en

⁴⁸ Ducrot, Oswald. (1986). **El Decir y lo Dicho, polifonía de la enunciación**. Barcelona. Editorial Paidós, pág.198

la estructura de la frase (afirmación, repulsa, interrogación, incitación, souhait, exclamación)”⁴⁹

Por lo tanto, se entiende por enunciador a la presencia de distintas perspectivas y puntos de vista abstractos manifestados en un mismo enunciado. A partir de esta estética de la polifonía el texto que se caracteriza esencialmente por la heteroglosia que consiste en la multiplicidad de discursos de los emisores o personajes de un discurso. Lo anterior se relaciona con los discursos, textos, autor y lector que reflejan diversas perspectivas con respecto a una misma temática, la que puede ser implícita o explícita.

2.10 Discurso Directo

Cuando se pronuncia un discurso escrito u oral a menudo se presentan enunciados emitidos por distintos personajes, las que pueden exhibirse en dos modalidades: estilo directo e indirecto.

El primero de ellos, marca una clara separación entre la voz emitida por el enunciador o emisor y la del personaje citado en los textos, aparenta reproducir la voz del personaje directamente. Según una publicación de Authier (1982) leída en Calsamiglia y Tusón (2007):

“...la “heterogeneidad mostrada” para explicar la inserción explícita del discurso de otros en el propio discurso. La cita es el procedimiento discursivo que incorpora un enunciado en el interior de otro con marcas que indican claramente la porción de texto que pertenece a una voz ajena.”⁵⁰

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 209

⁵⁰ Calsamiglia, H. y Tusón, A. (2007). **Las cosas del decir**. Barcelona. Editorial Ariel, pág. 150

El locutor cede su voz y su visión a las del enunciador por un momento. Las palabras del enunciador en cuestión van señaladas por algún rasgo tipográfico como el uso de comillas, las que no solo señalan la presencia de la voz de otro en el discurso. Por ejemplo cuando el enunciador no quiere hacerse responsable de una palabra o expresión que incluye el punto de visto de otro enunciador, usa las comillas para distanciarse del mismo.

2.11 Discurso Indirecto

El discurso con estilo indirecto integra las palabras del personaje o del texto citado a las del enunciador, eliminando todo rasgo que caracterice el discurso del personaje. Asimismo, tiende a la condensación y se puede presentar ya como un comentario de las palabras de otro.

El discurso directo es el que nos permite recibir la información directamente del hablante, sin necesidad de un intermediario o narrador, en cambio el discurso indirecto se utiliza cuando se reporta, por medio de un intermediario, algo que se ha presenciado. Además de usarse para narrar un suceso, el discurso indirecto es especialmente útil cuando se integran citas de un texto a otro. Una publicación de Authier (1982) leída en una publicación de Calsamiglia y Tusón (2007):

“...la “heterogeneidad constitutiva”, es decir, al discurso de los otros que está en los discursos propios (*heteroglosia, intertextualidad, polifonía*) sin que encontremos señales explícitas que lo manifiesten. Se trata de una forma solapada de introducir en el propio enunciado la voz de otros: por eso se puede decir que en los

textos encontramos ecos que se manifiestan en el llamado *estilo indirecto encubierto*.⁵¹

Los emisores de un discurso disponen de ambas posibilidades para presentar las expresiones y enunciados ejercidos por cada uno de los participantes de una situación de enunciación determinada. La preocupación por diferenciar las voces presentes en cada uno de los diferentes discursos y referir los enunciados de cada uno de estos en un discurso directo e indirecto.

⁵¹ Calsamiglia, H. y Tusón, A. (2007). **Las cosas del decir**. Barcelona. Editorial Ariel, pág. 152 - 153

CAPÍTULO 3:

**ANÁLISIS DE CORPUS DESDE EL
PUNTO DE VISTA DE LOS
DISCURSOS**

3.0 Introducción

El teatro es concebido como una práctica discursiva, esto quiere decir, que es un acto de comunicación establecido entre un emisor y un destinatario en una situación de habla específica, en esta trasmisión se utilizan como recurso una pluralidad de códigos para construir un mensaje que sea parte del espacio cultural de cada uno los espectadores.

La construcción del discurso en la dramaturgia no debe ser considerada solo como reproducción del entorno, sino como construcciones fundadas en la realidad interna y externa de los personajes en conjunto con nuevos códigos, los no verbales y escénicos, a través de los cuales se transmiten propuestas dramáticas y escénicas que plasman comportamientos sociales mediante el uso de un lenguaje estético.

En determinadas épocas el teatro, como construcción discursiva posee una capacidad crítica a partir de la intencionalidad del dramaturgo, del texto y la significación que le otorga el espectador, debido a sus múltiples capacidades de generar sentidos. Estas serán las directrices que guiarán el análisis de las producciones teatrales del período dictatorial, de manera de vislumbrar su implicancia en la construcción de un discurso que apunta a la generación de un testimonio memorial y de resistencia al escenario vivido por los chilenos.

Durante los años ochenta en Chile empiezan a aparecer algunas agrupaciones y autores que expresan la búsqueda de nuevas formas en el discurso teatral, "de nuevas formas dramáticas y de lenguajes que dan cuenta de intertextualidades entre diversas manifestaciones artísticas" lo que ha sido expresado por Eduardo Guerrero (1992) ante la necesidad de expresar aquello que en el período ha sido silenciado.

Tal vez la característica fundamental de toda esta producción teatral, esté consignada en el hecho de que traspasa los límites que impone el teatro

realista, emergiendo vinculada a otros códigos de uso frecuente en sus creaciones, los que podrían sintetizarse en el uso de las imágenes, alteraciones espaciales y temporales, intertextualidades, activación del rol del espectador y la ampliación de los referentes ideológicos de la cultura nacional.

En este período surgen autores como Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero, entre otros; este último plasma por medio de su obra una intención identitaria en su producción dramática a través de la configuración de mundos locales, basándose en la identidad personal de sus personajes.

Desde el punto de vista de la producción de signos o la forma en que éstos operan para producir significados, Griffero utiliza en su discurso el espacio y el tiempo teatral, además de sintetizar la acción al movimiento gestual o kinésico. El discurso grifferiano busca remecer las experiencias de vida de los lectores/espectadores a partir de la ruptura de la inflexibilidad de la estructura dramática clásica, de tal modo que una publicación de Josefina Velasco (1988) leída en una publicación de Ponce de la Fuente (2000) relata que: "el público que asiste a un espectáculo realizado por Ramón Griffero participa, entonces, en forma indirecta en la creación de la dramaturgia, en donde los personajes no están completamente acabados, no sólo en el nivel informativo que poseen, sino que también en el sentido estructural relacionado directamente con la función que pudieran cumplir en la obra"⁵²

En el nivel pragmático, presenta un discurso de imágenes como resultado de una producción gestual-lingüístico-kinésica que quiere captar al receptor a través de un suceso sensorial, quiere divulgarse más que solo como una propuesta ideológica, esto es, como una imagen o metáfora universal capaz de ser acogida y percibida en diversos medios culturales.

⁵² Ponce de la Fuente, Héctor. (2000). **La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: teatro y fin de siglo**. Revista Literatura y lingüística. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112000001200002#25

En **Historias de un galpón abandonado** y **99 La Morgue**, el espectador va decodificando el mensaje a través del discurso de imágenes que se hace imprescindible en el texto dramático. La dramaturgia de Griffero, permite al espectador compenetrarse en una realidad al comienzo extraña a él; incluso en algunos momentos la palabra se vuelve redundante y con esto innecesaria, de allí que en este tipo de teatro el espacio sea un elemento inseparable. El autor busca con su forma de espectáculo, incluir al espectador lo más activamente posible en la dinámica de su obra y sostiene que "es el público que le da a cada espectáculo su atmósfera particular"⁵³.

La dramaturgia de Ramón Griffero, por el contexto en que se encuentra desarrollada posee la intención implícita en sus discursos a través de los cuales busca plasmar todo aquello que el autor calla, pero que dice a través de su construcción del lenguaje que se desentraña en los actos de habla. Este análisis de los actos de habla tiene por objeto identificar las voces ocultas en el discurso teatral, relacionando los elementos teóricos con las obras que tienen un contenido de silencios y censura, logrando desentrañar la complejidad de expresar implícitamente.

3.1 Actos de habla presentes en: *Historias de un galpón abandonado*

Un acto de habla se define como un enunciado establecido a partir de las intenciones de los hablantes y los efectos que tiene en los destinatarios; cuando hablamos no sólo emitimos un mensaje con significado sino que también realizamos una acción como aconsejar, apoyar, amenazar, felicitar, perdonar, etc. Por lo tanto, los actos de habla pertenecen a una teoría que analiza lo que

⁵³ Griffero, Ramón. (1992). **Tres Obras**. Santiago de Chile. Neptuno Editores, pág. 32

decimos, pero además analiza la influencia, la intención y el efecto que produce aquello que decimos cuando queremos comunicar un mensaje a un receptor.

De manera general, podemos entender que el dramaturgo Ramón Griffero 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 oraciones de la obra en estudio de Griffero (1992):

A) DON CARLOS

Lo único que está claro, es que hay que fortalecer a esta gente, darles prueba de dureza, para que conozcan el sufrimiento y de ahí les nazca el valor y la osadía. Formemos gente fuerte como nuestros predecesores, temerarios cruzados que en épocas remotas lucharon sin flaquezas contra el paganismo. Así, como primera medida serán sometidos a un período de dureza. No más agua ni alimentos. Obesa ven acá, has oído claro, no más agua ni alimentos (Se cierran las puertas del ropero).⁵⁴

(...)

B) DON CARLOS: Cállate Carla, y tú Obesa deja de moverte tanto y anda a recibir esa gente que ha llegado.⁵⁵

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 72

⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 56

En el enunciado A) el autor nos habla de formar gente fuerte para enfrentar lo que sucede en el país, gente capaz de revelarse ante lo que ha sido determinado por el régimen establecido; de luchar contra aquellas ideologías diferentes de las cuales no son partidarios. El personaje que ejerce el poder, en este caso el director, es quien decide sumir a los personajes en el dolor por medio de la ausencia de alimentos para que nazca en ellos el valor y la capacidad de revelarse ante lo instaurado creando personas fuertes que sean capaces de enfrentar y reafirmar sus ideologías político-sociales.

Searle establece que los hablantes no siempre dicen lo que quieren decir o dicen más de lo que en efecto dicen y esto es precisamente lo que ocurre en los actos ilocucionarios indirectos; éstos son aquéllos en los que el orador emite una oración y esta significa lo que se dice pero también significa algo más. Según el autor, la mayoría de las oraciones se emiten como actos ilocucionarios indirectos, como lo vemos reflejado en el ejemplo anterior, donde la orden entregada no es directa pues intenta que el otro personaje realice una acción producto de la apelación producida por el discurso introductorio.

Los actos de habla tienen una fuerza ilocucionaria que impide que lo consideremos solo locucionario, el fragmento anterior no es sólo un enunciado pues es una orden, es una acción, una propuesta y, por lo tanto, es un acto ilocucionario, pues el emisor pretende que el receptor haga lo que se le está mandando, que entienda quien es la persona que tiene el poder dentro del enunciado.

No obstante, en el enunciado B) la información nos puede parecer mucho más clara y directa buscando intimidar al otro personaje presente en la obra. Si tomamos en cuenta el verbo “Callar” y “Andar” nos da a entender claramente que el personaje Carlos está intimidando y abusando de su poder ante Carla mencionada en el enunciado. A partir de lo dicho por los personajes se pueden desprender ciertas interrogantes por parte del lector como: ¿Qué autoridad tiene el hombre para producir en los personajes una reacción como la que él espera?

¿Cuál es esa gente a la que se espera con tantas ansias? Pareciera entonces que el escritor deja completa responsabilidad al espectador sobre el significado de lo expuesto, haciendo que cree sus propias concepciones, a partir de lo que ha sido presentado y relacionándolo así con sus vivencias propias.

Entonces, una breve y apresurada conclusión podría ser que la intención de Ramón Griffero es que el receptor sea capaz de captar los elementos implícitos acerca de la dictadura que se integran en la obra; entregando un mensaje indirecto para que el lector tenga que recurrir a sus vivencias y experiencias previas para completar el sentido de la obra. Pero, desde la mirada de lo perlocutivo, haber creado una obra enteramente con enunciados de interpretación literal habría acarreado consecuencias debido al período al que se estaba enfrentando y a todas las medidas de represión existentes, por lo que el autor debió dejar gran parte de su creación bajo la responsabilidad del lector/espectador y a su interpretación, sin intervenir directamente, esperando que su mensaje tuviera el efecto deseado.

3.2 Macroactos de habla según Van Dijk en: *Historias de un galpón abandonado*

Un texto se construye mediante la sucesión de una serie de ideas que poseen una relación temática, es decir, que tratan sobre un mismo tema o asunto. Estas ideas plasmadas en un texto contienen una jerarquía en cuanto a su importancia dentro del discurso, cuando el lector realiza el proceso de identificar la idea principal está realizando una observación de la macroestructura del texto.

El proceso de identificación que debe realizar un lector de una macroestructura textual, de acuerdo con Van Dijk, se ejemplifica de la siguiente manera: cuando se desea sintetizar la idea de un texto leído para recomendarlo o

simplemente comentarlo a alguien no le relatamos todos los sucesos que trata el texto, sino que seleccionamos aquellos que tienen mayor relevancia para el desarrollo de la historia y aquellos de los que depende el curso y fin de la misma, aquello que es más significativo de manera de lograr transmitir las ideas globales, esto es lo que denominamos macroestructura.

La macroestructura se hace visible o podríamos decir que se evidencia en lo que reconocemos como las oraciones principales o temáticas de los textos y también por palabras o grupos de palabras que manifiestan las relaciones entre las ideas, funcionan para cohesionar el escrito y podemos reconocer en el texto como conectores.

Extrapolando el concepto a la obra **Historias de un galpón abandonado** de Griffero, en ella se narra simbólicamente las vivencias y experiencias de vida de un grupo de hombres y mujeres que buscan refugio en un galpón aparentemente abandonado. El conflicto comienza cuando en el espacio utilizado en la obra se presentan cuatro sujetos ocultos que ejercen el poder en contra de los demás, siendo una visión metafórica de la situación del país.

Griffero presenta un tipo de teatro basado en símbolos que aborda los temas recurrentes en el período como el exilio, la tortura, el abuso de poder, la pérdida del espacio vital, la censura, entre otros; pero también aborda las dualidades como el bien y el mal y víctima y victimario. Los personajes hablan del recuerdo del pasado como en un constante delirio en que buscan plasmar las sensaciones de abandono, pobreza, engaño y censura provocada los gobernantes del país en esa época.

3.2.1 Contexto: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

Toda creación de una obra es un acto de producción que se ocasiona bajo ciertas circunstancias o condiciones espaciales, temporales y culturales que influyen en su concepción, esto es lo que se denomina como contexto de producción. En el caso de las obras de Ramón Griffero, estas están determinadas por las situaciones históricas, movimientos sociales y políticos que afectaban al país en la década de los setenta y ochenta; el autor al regresar a Chile siente la necesidad de plasmar de alguna forma el sentimiento que tenía una colectividad de la población chilena. Debido a esto, decide elaborar un discurso crítico haciendo alusión implícitamente a algunas de sus vivencias y a la relación del período con el arte.

Esto permite al lector situarse en el contexto específico y así lograr comprender los contenidos, motivos y múltiples sentidos que el autor busca plasmar en su obra. Este contexto pertenece a un mundo social reflejado a través de la obra, incluyendo marcas que develan su contexto, es importante para la época que el lector logre interpretar y descifrar estas marcas para llegar a una lectura más profunda del texto desentrañando sus múltiples sentidos.

De acuerdo con a lo expuesto por Calsamiglia y Tusón (2007) quienes dividen en tres niveles el análisis del contexto el contexto espacio-temporal de la obra correspondería al lugar y tiempo en que ésta se desarrolla, tal como lo demuestra Griffero (1992) el siguiente fragmento:

DON FERMIN

Es que sufro de falta de calcio, hay que protegerlas si no se quiebran. A propósito, ¿Sigue el caos y el desorden allá afuera?⁵⁶

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 57

En este caso, se hace directa alusión a lo que sucede afuera del espacio en que se encuentran (galpón) en que cada uno de los personajes que viene desde el exterior conoce la pesadumbre que se vive allá, llegan a ese lugar escapando del dolor y la represión a la que se ven forzados por las circunstancias en que se encuentra el país. Aún estando dentro del galpón, esos personajes no olvidan el sufrimiento y enajenación vividas, llegan allí buscando escapar del dolor y tratando de olvidar, pero aún así tienen siempre latente en sus pensamientos lo que se vive afuera y esperan que el caos no llegue hasta aquel lugar al que recurren como escondite

Es constante encontrar en la obra de Griffero, alusiones directas a algunas circunstancias exteriores como, por ejemplo, cuando los personajes se preguntan constantemente si la situación vivida afuera estará mejorando o seguirá igual. Lo anterior, denota la permanente necesidad de saber y conocer los acontecimientos que suceden a sus alrededores; manteniendo siempre latente el vínculo al dolor sufrido.

Continuando con los niveles establecidos por Calsamiglia y Tusón, encontramos que el contexto situacional o interactivo corresponde al temor que sienten los personajes de lo que se vive en el exterior, a la constante necesidad de alejarse de aquello que tanto daño les ha causado. Para este análisis utilizaremos los siguientes fragmentos de Griffero (1992):

A) EL LUSTRABOTAS

Yo lustro, no sé nada, ni nada quiero saber, podríamos comenzar pintando estos muros, se ven tan tristes, pareciera que llevara tanto tiempo acá y ha sido tan sólo una noche.⁵⁷

(...)

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 65

B) LUSTRABOTAS

Ese día fui a comprar más pasta, después de tantas marchas, tendrían los zapatos cochinos me dije. Había alcanzado a lustrar tres, con el cuarto me di cuenta que algo pasaba, me empecé a dar un susto, luego pena, le miré a los ojos y me sonrió, traté de prevenirle, le manché los calcetines, la anilina se volvió roja, yo le dije que no se moviera que sería mejor que se quedara ahí, él me miró sin entender, sonrió por última vez y partió, lo vi doblar por la esquina, luego se sintió un disparo, un disparo que aún no termina.⁵⁸

En el ejemplo A) identificamos claramente el temor y la represión representada por el personaje y el silenciamiento al que está sujeta toda la población. Refleja fielmente la necesidad de olvidar todo aquello cuanto ha provocado dolor, la necesidad de dar vuelta la página y escapar a la realidad del país, es un cerrar los ojos a todo aquello que degrada al ser humano que ha sido instaurado durante el periodo dictatorial.

Así mismo, en el ejemplo B) se hace directa alusión a los enfrentamientos y conflictos sociales, el personaje nos relata cuando logra abrir los ojos y darse cuenta a través de su propia experiencia de todo cuanto acaecía en el país. Además, metaforiza claramente aquello que ocurría en las calles de las ciudades con los habitantes que faltaban a lo establecido por el gobierno del momento, relata cuando siente un disparo y el hecho de mencionar que el sonido del mismo aún no termina retrata que aquellas vivencias se mantienen en el recuerdo constante de la gente, que aún siente el temor de lo que pueda suceder y de las medidas que puedan ser tomadas en su contra.

Para finalizar con los contextos establecidos por Calsamiglia y Tusón (2007), el contexto sociocultural corresponde a la censura y silenciamiento impuestos como medida para limitar a los detractores del gobierno, esto se refleja con

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 72

personajes que representan la decadencia del ser humano entregando información sobre como el poder logra influir en todos los ámbitos. Para representar esto, utilizaremos el siguiente fragmento de Griffero (1992):

CARMEN

Comenzaron por el último del rincón los fueron botando uno por uno, cada vez que caían me daban tiritones, no le basta con botármelos, los pisaban, ahí iban libros que me había regalado mi abuelo, luego los metieron en unas cajas, se les doblaban las tapas yo traté de decirles, que no valían mucho, no me escuchaban, con mis libros se fueron todos mis poemas que escondí entre sus hojas.⁵⁹

En este fragmento se grafica cómo la intimidad personal y la libertad de expresión por medio del arte fue invadida, llegando a la destrucción de obras de arte como la lectura. También alude a la censura como medida de reprimir todo aquello que fuese en contra de lo que el nuevo régimen intentaba establecer en el pensamiento de la población chilena.

Siguiendo la exposición teórica de Calsamiglia y Tusón (2007) en la investigación del uso del lenguaje en un contexto determinado existe una preocupación por la inevitable relación establecida entre el hablante y el enunciado, esta relación determina la funcionalidad de los enunciados como acción. Es por esto, que para describir lo que hacen hablantes y oyentes de determinado discurso se emplean referencias, implicaturas, presuposiciones, e inferencias.

⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 71

3.2.2 Referencias: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

Las referencias corresponden a aquellas alusiones que se hace sobre algún objeto, cosa o hecho trascendental como es el caso del período dictatorial vivido en Chile. Estas referencias pueden ser textuales o sobreentendidas por los receptores, de quienes se espera tengan una ideología y creencia similar a la que intenta plasmar el dramaturgo a través de su propuesta con el fin de lograr un mayor y mejor entendimiento de su planteamiento teatral. Para analizar a fondo este término utilizaremos dos fragmentos del texto de Griffero (1992):

A) PRÓLOGO

LA BODEGA ESTÁ EN TINIEBLA UN VIENTO LEVANTA EL POLVO Y LAS HOJAS. UNA VOZ RADIOFÓNICA ANUNCIA EL COMIENZO O EL FIN DE UNA GUERRA SE ESCUCHAN VÍTORES. EN EL CENTRO DEL ESCENARIO UNA ADOLESCENTE CANTA.⁶⁰

(...)

B) LA OBESA

El niño, Don Carlos, el niño, pobrecito.

EL LUSTRABOTAS

(Furioso se abalanza sobre Fermín) Ustedes fueron, ustedes son los culpables. Son los únicos que tienen armas.

FERMIN

(Amenazándolo con un revólver) Tranquilo joven, tranquilo.

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 44

LA SEÑORA

(Quien ha escondido el revólver dentro de la tina) Mire Don Carlos, mire lo que hay aquí en la tina.

DON CARLOS

(Descubriendo el revólver) Malvados hipócritas, acusándonos de matar inocentes, vean, vean aquí está la prueba.

LA SEÑORA

Siempre echándole la culpa a otros.⁶¹

En el enunciado A) se hace una evidente referencia al suceso histórico que existe en el país, en el enunciado las palabras “tiniebla” y “guerra” aluden al contexto de oscuridad y pesadumbre que se estaba viviendo, el lector/espectador tiene desde el comienzo la oportunidad de establecer este tipo de referencias que alude a un acontecimiento trascendental en la vida de una nación.

Así mismo, en el enunciado B) se denota cómo el descontrol y el caos logra llegar al galpón, en donde sus personajes creían estar a salvo de todo lo que ocurría en el exterior. El caos logra apoderarse del lugar y los personajes sufren al ver como se instaura el desorden y el descontrol entre ellos mismos, aunque intenten escapar de toda la confusión y problemática que se vive, esta llegará a todas las dimensiones.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 80 - 81

3.2.3 Presuposiciones e implicaturas: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

Una presuposición consistiría en los supuestos entregados por un hablante, los que no serán puestos en duda por el oyente, ya que se limitará solamente a oír el planteamiento. En la obra de Griffero, el lector presupone que el contexto que se vive fuera del galpón corresponde a un suceso de mucho dolor en que se sufre la represión y censura, pero también a partir del título de la obra puede desprender una idea previa de qué tratará el texto.

Mientras las implicaturas remiten a toda presuposición que se encuentre ligada al contexto, es decir, que sugiere algo distinto de lo que se dice literalmente. Para lo anterior, se expone el siguiente ejemplo de Griffero (1992):

A) LUSTRABOTAS

Aquí debe ser, tal cual me lo explica, total ya no hay nada más que perder.⁶²

El enunciado anterior a través de la siguiente frase: “ya no hay nada más que perder” nos denota a una persona que se encuentra desanimada y derrotada por la adversidad, que ya no tiene deseos ni fuerzas para pelear y luchar contra lo establecido. Nos sugiere que el silenciamiento y los abusos han agotado a las personas y que están dispuestas a aguantar todo aquello que les impongan en ese lugar, se encuentran resignadas a la situación vivida, el personaje busca evadir todo cuanto tenga que ver con el dolor sufrido intentando olvidar y dejar atrás un pasado que no le fue favorable.

⁶² *Ibíd.*, pág. 51

3.2.4 Inferencias: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

Entre los niveles de lectura encontramos en segundo lugar el nivel inferencial en donde el lector es apto para completar detalles que no aparecen explícitos en los discursos, además de extraer suposiciones a partir de lo que allí se relata otorgando una significancia propia a cada uno de los elementos presentados por el autor. Para ilustrar esto revisaremos el siguiente ejemplo desprendido del texto en estudio de Griffero (1992):

EL LUSTRABOTAS

Hacia delante todo se ve mejor, hay menos niebla y se ve crecer el trigo.⁶³

Existen expresiones como “todo se ve mejor”, “hay menos niebla” y “se ve crecer el trigo” que nos permiten inferir que lo que sucedió antes de lo que se está viviendo en este momento era algo oscuro, pero que mantiene la esperanza que esto mejorará, a través de la voz del personaje se mantiene el anhelo de que la situación cambie favorablemente.

Por otra parte, en el nivel valorativo el lector crea sus propias conclusiones del tema que trata el dramaturgo en su obra, tiene la posibilidad de interpretar todos aquellos elementos entregados por el autor y de crear su propia visión y conclusión de los hechos a los que se hace referencia en el texto. En este nivel el lector posee la capacidad de otorgar significaciones a los discursos plasmados por el autor a través de los diálogos entre sus personajes, lo que genera la multiplicidad de interpretaciones de un mismo discurso.

⁶³ *Ibíd.*, pág. 51

3.2.5 Personas en el discurso: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

En la dramaturgia de Griffero se utilizan las referencias personales para entregar pertinencia en relación con lo que dice cada uno de los personajes, ellos hablan desde una voz propia en que expresan lo que creen, piensan y sienten a pesar del entorno en que están viviendo. A través de ello los personajes entregan al lector sensaciones que permiten la interpretación necesaria de aquellas situaciones que quizá muchos de los espectadores también estaban viviendo.

Es primordial para Griffero entregar esta voz, que denota que lo que se plasma es realmente aquello que le sucede a la población chilena en ese momento, esto lo hace a través de referencias personales como el yo y tú. Con esto logra entrelazar la historia retratada con las vivencias de los lectores/espectadores creando un lazo de complicidad que favorecerá la interpretación de los contenidos implícitos. Para ejemplificar las inscripciones del yo y tú en el texto analizaremos el siguiente fragmento de Griffero (1992):

LA SEÑORA

Que historia tan linda, que bien la hicieron, bravo, bravo.

LA OBESA

A mí siempre me ha gustado el teatro.

LA SEÑORA

(A la mujer que está apoyada en la tina) Y tú seguro que no comprendiste nada de nada, de que sirven tantos esfuerzos para educarte.

DON CARLOS

Gracias, gracias, es tan sólo una labor cultural.

FERMIN

Y usted que tiene que decir.⁶⁴

En la inscripción del yo, el personaje que emite un discurso es un sujeto que intenta manifestar al lector/espectador una posición ante una temática contingente que atañe a todo un entorno. En el ejemplo se identifica la primera persona singular (mí= yo) que constituye una construcción de autorreferencia, que nos entrega una visión propia acerca de una situación determinada. Lo anterior influye en la percepción que el lector pueda tener de la subjetividad del discurso emitido, lo que ha sido denominado por Benveniste como subjetividad del lenguaje, esto inevitablemente incide en que el sujeto propone su punto de vista, su visión de mundo, su posición ideológica a través de la enunciación.

En el ejemplo anterior en la inscripción del tú, el reconocimiento más claro de la presencia del lector se constata en el uso de la segunda persona tú/usted/ustedes y del pronombre posesivo tú/su. El propósito es crear una jerarquía dentro del discurso en donde se busca establecer un vínculo constante con el lector/espectador a través de la segunda persona, logrando hacerlo partícipe de la producción del discurso y de toda su carga ideológica y de denuncia.

En el discurso grifferiano se establece la presencia de personas gramaticales con la finalidad de crear un discurso compartido por una colectividad, para ser la voz que se encuentra silenciada contra todos los abusos de los que era víctima la población. Griffero sumerge al lector en una complicidad continua que permite que se sienta cómplice de esta nueva forma de manifestar el descontento de la población, por medio de nuevos códigos que deben ser interpretados por ellos mismos.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 71

3.2.6 Papeles de emisor y receptor: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

El autor emite los enunciados a través de la construcción de sus personajes en los cuales plasma el discurso de denuncia social a todo aquello que atentaba contra la libertad de expresión; ellos son quienes tienen la misión de emitir los enunciados al receptor, que en este caso corresponde al lector/espectador.

El receptor en este período de dictadura tiene una labor fundamental de interpretar todo aquello que el dramaturgo quiere que se perciba de su obra, pero que se encuentra planteado de forma implícita por la censura y silenciamiento, además de la prohibición de representar algunas obras que eran supervisadas y autorizadas por el gobierno era necesario encontrar una forma de decir aquello que se deseaba sin explicitarlo.

Por lo tanto, el emisor asume su discurso y se manifiesta como responsable de las palabras que expresa, dirigiéndose a un receptor (tú) a quién intenta interpelar mediante la pronunciación de su discurso exhortativo y apelativo buscando causar una reacción en su oyente.

3.2.7 Multiplicidad de voces: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

Griffero configura en su discurso la presencia de un “yo” masivo y numeroso, como un conjunto de identidades que buscan forjar un discurso desde el silenciamiento y la censura buscando exhibir un pensamiento e ideología común. Este “yo” utilizado por el autor es lo que Bajtin ha denominado “yo social”

que atañería a todos aquellos “yo” que hemos asimilado a través de la propia existencia y que provienen de experiencias anteriores.

Estas voces presentes en el discurso grifferiano, son emitidas a través de la construcción de la identidad y comportamiento ideológico, haciendo mención a ellas por medio de cada uno de los discursos emitidos. Para ello los personajes relatan en su discurso experiencias y vivencias personales que configuran un mundo dentro de la narración, denotando así lo que es, cómo actúa, cómo siente, cómo lo expresa, cómo se comporta y cómo reacciona el personaje a lo que sucede y afecta el desarrollo tanto social y cultural en su entorno.

Así, nos referimos a que no existe una única voz presente en el discurso lo que denota que no es sólo la voz del autor la que se transmite, sino que va mucho más allá, constituyendo una multiplicidad de voces que sugieren una plurisignificatividad concedida por el lenguaje simbólico y por el contexto cultural.

El concepto de multiplicidad de voces presentes en la emisión de un discurso, ha sido una temática expuesta por Batjin bajo el concepto de polifonía. Según la propuesta planteada por el autor entre estas voces presentes se considera como protagonista de la manifestación discursiva tanto al autor como al hablante, además del lector/espectador y receptor como parte primordial en este proceso de intercambio informativo.

En el caso de la obra de Griffero, **Historias de un galpón abandonado** el autor intenta crear una voz única de expresión que aparece fundida en cada uno de los sujetos participantes del discurso (personajes), que engloban en cada una de sus intervenciones una diversidad de voces abstractas que el lector/espectador debe lograr interpretar y desentrañar a través de su discurso.

El teatro de Griffero, es considerado una voz de denuncia que lograba reunir en sí misma las voces de un gran conjunto de personas que habían sido

silenciadas a causa de los sucesos acaecidos en el país. Es así, que los lectores/espectadores reafirman que no se encuentran solos, y que a pesar de las limitaciones establecidas por el régimen se emitían en el país voces públicas relacionado con aquello que se mantenía oculto como resultado de la opresión y censura. Sus obras interpelan a la audiencia mediante temas y elementos escénicos que buscan despertar una reflexión sobre la situación actual del país y la sociedad contemporánea.

3.2.8 Discurso Directo: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

En el discurso grifferiano expuesto en **Historias de un galpón abandonado**, el autor otorga una voz propia a cada uno de sus personajes, en los que ellos hablan directamente estableciendo lazos y rivalidades. Se insta un diálogo entre ellos a través de los cuales transmiten todas aquellas ideas ideológicas y creencias que requieren ser plasmadas.

Los personajes en el transcurso de su discurso sostienen un diálogo complementado por medio de metáforas constantes, que se espera sean entendidas explícitamente por los partidarios del gobierno, para así no producir un rechazo y posterior censura por parte de ellos. Se espera así que comprendan el sentido literal de lo expuesto en la obra y de todo aquello que sucede dentro del galpón, para no ser expuestos a la censura del régimen.

Griffero no hace alusiones directas a un período en específico, ni entrega datos empíricos, ni nombres de personas ni lugares, utiliza un lenguaje sugerente, todo lo da a entender ofreciendo a sus lectores/espectadores expresiones enriquecidas en metáforas lo que permite la plurisignificatividad del lenguaje. El lector es el principal motor del entendimiento de la denuncia social que deseaba plasmar este teatro de Griffero, por lo tanto este teatro no es explícito, ni literal.

3.2.9 Discurso Indirecto: Macroacto de habla en *Historias de un galpón abandonado*

Griffero crea un lenguaje enfocado principalmente en lo no dicho o no absolutamente dicho, no plantea directamente su referente histórico decodificándolo a través de metáforas e intertextualidades que deben ser desentrañadas por lo lectores/espectadores.

El discurso indirecto se manifiesta por medio de las acotaciones presentes en el discurso, lo que nos permite entender el valor de la imagen en este tipo de teatro que tiene como principal motor la denuncia social. La valoración y entendimiento del discurso propuesto por Griffero utiliza como recurso implícito las acciones ejercidas por los personajes que logran dar cuenta al lector/espectador todos aquellos elementos que no pueden ser descubiertos por medio de simple reproducción de los diálogos.

Además al hablar del teatro de denuncia llevado a cabo por Ramón Griffero se hace referencia a un discurso indirecto, debido a que recubre todas aquellas voces de denuncia que se plasman a través del dolor, la angustia y la desesperación.

Un análisis profundo del lector de esta obra, lo remite inmediatamente a una proyección de fuertes críticas por parte de Griffero contra el gobierno dictatorial que existía en el país en la década de los ochenta. El autor utiliza un lenguaje codificado que sólo el pueblo comprende y que utiliza como forma de resistencia a la dictadura, pues su lector/espectador es creativo estableciendo posibles lecturas a partir de lo entregado por el discurso ejercido a través de los personajes.

3.3 Actos de habla presentes en: *99 La Morgue*

El lenguaje y los actos comunicativos pueden crear realidades, esto queda demostrado fielmente al considerar las consecuencias que las palabras tienen en la posibilidad de representar situaciones. Como ya se ha planteado anteriormente, los actos que conciben el habla como una acción han sido denominados “actos de habla”; para esto hay que tener presente que el lenguaje no sólo designa acciones, sino que también las realiza al ser emitida una enunciación.

El lenguaje tiene la capacidad de decir algo sin decirlo, esto quiere decir que no explicitamos nuestras intenciones al expresar sino que esperamos un interlocutor activo que infiera y deduzca. El modo en que se dice algo también da a entender cuál es la actitud del hablante frente al contenido expresado y así determinar cómo es percibido el discurso por el receptor. Es importante recordar que la dimensión que expresa efectivamente la acción es la ilocutiva, porque es en ella donde el hablante manifiesta su intención (fuerza ilocutiva), mientras en el acto perlocutivo se intenta producir un efecto en el receptor para que reconozca las intenciones del hablante.

El acto ilocutivo, además de consistir en el significado literal de lo expresado o dicho, involucra lo que el hablante hace al decir algo, de ahí lo fundamental de que el oyente comprenda el mensaje. Mientras, en el acto perlocutivo, decir algo provocará a menudo determinados efectos sobre los sentimientos, pensamientos, voluntad y en los actos del oyente o del que habla y quizás de otras personas.

Por acto perlocutivo entenderemos, por tanto, el efecto de lo que se dice y hace en el receptor al enunciar el acto de habla. El efecto puede ser verbal o no verbal, a través de la palabra o un gesto ya que el lenguaje no solo sirve para describir el mundo, sino también para actuar en él de ahí que no sea solo importante lo que se dice, sino también lo que se hace.

Para ejemplificar lo anteriormente expuesto revisaremos los siguientes fragmentos de **99 La Morgue** de Ramón Griffero (1992):

A) AL ESCUCHARSE NUEVAMENTE EL TIMBRE, LA ESCENA ANTERIOR VUELVE MARCHA A TRAS, COMO UN VIDEO EN RETROCESO. HASTA LLEGAR AL PUNTO DE COMIENZO.

FERNANDA

Sí, abuelita ya llegamos al parque.

DIRECTOR

Ahh turu turu. ¿Cómo amaneció la abuelita?.

FERNANDA

Estaba molestando tanto que la tuve que traer.

DIRECTOR

(Suena un timbre) Ya es la hora, comenzaron a llegar, tome Germán ponga la lista afuera...

El personal de la morgue con sus ficheros responden en un coro cacofónico al público.

GERMAN

¿Nombre?. ¿Viene a retirar?... ¿Nombre?...¿Viene a retirar?... etc.

FERNANDA

¿Sabía nadar?... etc.

DIRECTOR

Asfixia por inmersión... Asfixia por inmersión... etc.

ALDUNATE

Certificado de defunción... Certificado de defunción... etc.⁶⁵

En ejemplo A) identificamos la fuerza ilocutiva en las interrogantes planteadas por uno de los enunciadores, en un comienzo el director ejecuta cuestionamientos dirigidas a otro personaje en que le hace preguntas, demostrando su jerarquía ante ellos. Luego el mismo personaje, el director, utiliza su voz de mando ante otro de los personajes enviándolo a encargarse de todo, plasmando en su enunciado las posiciones de poder dentro del discurso. De lo anterior podemos desprender interrogantes como: ¿Quiénes son las personas que llegarán?, preguntas que quedaran resueltas al continuar con la lectura de las enunciaciones discursivas.

Siguiendo con el análisis del fragmento, encontramos que el personaje que ha sido mandado por el director ejerce su labor dentro de la morgue recibiendo al público y familiares de aquellos cuerpos inertes que se encuentran en aquel lugar, mediante interrogantes para la identificación de cuerpos. A lo anterior, podemos notar la habitualidad con que se trata el tema de la muerte en el lugar debido a que se recibe a los familiares de una forma poco cordial limitándose a la entrega de datos y actas de defunción.

B) LAS PUERTAS DE LA SALA DE AUTOPSIA SE VAN ABRIENDO, EL DIRECTOR LEVANTA LA CUBIERTA DE LA MESA, ESTA SE TRANSFORMA EN UN ESPACIO ROJO, AL INTERIOR UNA MUJER DESNUDA, LE OFRECE UN CIGARRILLO CUANDO ELLA SE ACERCA LA QUEMA CON ESTE, LUEGO

⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 143

TOMA UN BALDE Y SUMERGE LA CABEZA DE ELLA EN EL, LA GOLPEA, LE DISPARA UN BALAZO EN LA SIEN. SACA SU SEXO Y ORINA SOBRE ELLA. EL DIRECTOR SE RETIRA DEJANDO EL CADÁVER DE ELLA.

GERMAN

Pilar... Pilaarr... (Corre hacia ella). Pilar antes hubieras girado tu cabeza cuando te llamaban, te hubieras sorprendido. Tres orificios de plomo, amalgama de nuestras montañas, eso es todo lo que valías, por qué te habrán temido, tus ojos son bellos, será que no le gustan tus labios... Te habrán creído más poderosa que un ejército, más que una bruja ardiendo en una plaza de Sevilla. Pilar y pensar que todo lo hacen creyendo como un cruzado que decapita un hereje... Que tendremos Pilar para poder creer en esto, en historias que nos inventamos para poder gobernar esta pobre colonia. Pilar siento que podrían temer de mi y enarbolando sus banderas, yo también recibiría tres plomos de nuestras montañas... ¿Cómo pueden matar sin vivir su propia muerte?. Maldita especie, será que incapaces de vivir matan a otro, porque también son incapaces de morir.

MADRE

Cantemos Germán, cantemos.

ABUELA

Si, cantad, cantad, cómo después de las batallas.⁶⁶

⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 155

En el ejemplo B) expuesto anteriormente se exhibe el acto perlocutivo del discurso, pues retrata claramente las posiciones de poder, el abuso, la enajenación, la tortura y muerte. Estas temáticas plasmadas en este fragmento permiten al lector/espectador identificarse con sucesos reales y así asimilar de mejor manera las propuestas expuestas por el autor. De este modo, el acto de habla no se limita sólo a la emisión de enunciados, sino a provocar en el destinatario una acción. En este caso, la acción que se busca es lograr la identificación del lector/espectador con todo aquello que daña la integridad personal y colectiva limitando la libertad de expresión.

3.4 Macro acto de habla según Van Dijk presentes en: **99 La Morgue**

99 La Morgue es una obra estrenada en 1987 por el Teatro Fin de Siglo en la sala El Trolley, la historia comienza con la llegada del nuevo director, camillas con muertos y auxiliares con bocales de órganos que generan su atmósfera, altos muros verdes y de fondo una gran puerta metálica que al abrirse deja ver la mesa de autopsia y el muro de nichos refrigerados de los muertos.

Es una obra que comienza con un golpe de estado a través de la llegada de un nuevo director, haciendo que el terror que se sentía en las calles llegará hasta ese lugar. Además, corresponde a una fuerte obra de memoria y de distorsiones mentales en que lo normal es anormal y lo anormal es normal.

Tal como lo retrata Griffero (1992) en su prólogo de **99 La Morgue** “Es un texto puzzle de múltiples dimensiones, unidos aún por la lógica de las asociaciones, que se pueden llevar hasta el infinito de la imaginación del espectador, o hasta el infinito de nuestra capacidad de representación”⁶⁷.

⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 134

99 La Morgue trata el conocido problema que se produce en las dictaduras, cuando los médicos forenses declaran a los asesinados por la policía, a los torturados como muertos por accidente o por muerte natural (ataque cardíaco, asfixia por inmersión, deficiencias de cualquier tipo). La puesta en escena y su contenido deben analizarse e interpretarse considerando el hecho que significaba el representar esta obra ante la situación que se vivía en Chile, aunque su dictadura hubiese disminuido la violencia radical de los primeros años. El riesgo que significaba, tanto para el autor como para el director y los actores, era algo serio y una realidad extremadamente peligrosa.

3.4.1 Contexto: Macroacto de habla en *99 La Morgue*

Para el análisis de una obra es primordial la acción de contextualizar, que implica poner en contexto toda aquella situación que es entregada o percibida en forma aislada de los elementos que la rodean y que influyen sobre la acción descrita.

Así, es que la contextualización cobra importancia en el sentido final de un texto, nos da a entender la finalidad con que este fue creado. En el caso del teatro de Griffero presenta todo aquello que se dice pero no se dice, con la intención de que el lector formule sus propias interpretaciones e impresiones de lo representado.

En concordancia con los tres niveles de análisis del contexto planteados por Calsamiglia y Tusón (2007), el contexto espacio-temporal de la obra correspondería al lugar y tiempo en que ésta se desarrolla, tal como lo demuestra el siguiente fragmento de Griffero (1992):

MÚSICA, GERMAN AL AVANZAR CON SU PINCEL TRAZA UNA DELGADA LINEA SOBRE EL MURO, AL LLEGAR A LA MESA DE AUTOPSIA CREE SENTIR UNA RESPIRACIÓN, QUEDA PERPLEJO, RETIRA LA SABANA QUE CUBRE EL CADÁVER, ES UN ADOLESCENTE TIENE LOS CABELLOS Y EL ROSTRO CON SANGRE.

GERMÁN

Estás herido no te muevas... Llamaré a...

EL

No, no...

Germán lo toma en sus brazos y lo lleva a su habitación, lo deposita sobre la cama.

GERMÁN

¿Estás bien?... Voy a llamar a...

EL

Déjame aquí.

GERMÁN

Pero si te encuentran.

EL

No me van a encontrar, ni nadie me buscará, creen que he ido a comprar y me he demorado en volver. Quiero estar aquí.

GERMAN

¡Pero!

EL

Me quedaré bajo tu cama, quiero dormir. (Se levanta, y le muestra la palma de su mano a Germán, fundido, música).⁶⁸

En el ejemplo anterior se denota claramente la sensación de miedo y terror que se vive en el país, el autor busca retratar de alguna manera la necesidad de tranquilidad por parte de la población. Además se muestra como la tranquilidad es afectada, llegando al punto de que en la morgue aparece un joven que ha sido agredido y al parecer dado por muerto. Este joven lo único que desea es tener un rato de paz y tranquilidad para poder descansar, encontrando como solución aquel lugar en el que creía sería la única parte en que encontraría la tranquilidad necesaria, y en donde creía que la violencia no lo alcanzaría.

Esto demuestra claramente lo que sucede en el país y el temor constante al que se enfrentaba la población que no podía estar tranquila en ningún lugar, su diario vivir era afectado por el temor y las limitaciones impuestas por un régimen establecido en el país.

Llevando este contexto a los niveles establecidos por Calsamiglia y Tusón (2007), encontramos que el contexto situacional o interactivo corresponde al temor que sienten los personajes de lo que se vive en el exterior, a la constante necesidad de alejarse de aquello que tanto daño les ha causado.

SE ABREN LAS PUERTAS DE LA SALA DE AUTOPSIA, EL DIRECTOR RETIRA LA SABANA QUE CUBRE A UNO DE LOS CADÁVERES SE ENVUELVE EN ELLA Y SE CORONA CON UN TRENZADO DE OLIVOS, SE SUBE A LA MESA Y DE AHÍ ARENGA AL POPULUM.

⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 140

DIRECTOR

Octavius Emperatum est...Aveeee... Aveeee... Cesarum nostrum magnum Emperator... Aveeee. Ave... Tenen manus expansa, obaltionem serviututis, asperges me alabatum eu Gobierno nostrum. Deus et Cesat doimantem barabarumnationen nostram... Aveeee...Aveeee Lei traitorum, Damiani, Paulis traitorum est...

Cuando está en pleno éxtasis de su arenga, condenando a los traidores a ser devorado por los leones y en medio de los vítores del pueblo romano. “El” como ángel o Dios mitológico, con un gran arco dorado le dispara una flecha, que da en el corazón del emperador, éste desfallece sobre la mesa, mientras se cierran las puertas de la morgue⁶⁹.

En el ejemplo expuesto anteriormente queda claramente plasmado que el autor busca representar o retratar lo que sucede en el país el día 11 de septiembre de 1973 con el golpe de estado ejecutado por las fuerzas militares chilenas. En este caso, el director de la morgue ejerce el poder en el lugar, lo que se representa a través de la coronación simbólica que el personaje realiza dentro de la obra. Además, comienza a dirigirse a sus trabajadores como representando un discurso a la nación en donde busca convencer de ciertos principios e ideologías, como es lo que sucede en ese período en el país.

El contexto sociocultural corresponde a la censura y silenciamiento impuestos como medida para limitar a los detractores del gobierno, esto se refleja con personajes representando la decadencia del ser humano y entregando información sobre como el poder logra influir en todos los ámbitos. Esto se ejemplifica a través de los siguientes fragmentos de Griffero (1992):

⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 161

GERMAN

No puedo hablarte más Fernanda, (crisis de paranoia) hay micrófonos, nos están escuchando, mira ahí no los vez, no podremos hablar más Fernanda, ahí mira... Shhhh...

FERNANDA

No veo ningún micrófono.

GERMAN

Ahí mira no los ves Shhh escuchaste, nos descubrieron, de aquí no saldremos, vivos Fernanda. Ándate, ándate, tu puedes salvarte.

LA ABUELITA

Trataron de castigarnos, lo lograrán pero no temas, será su ultima vez, luego los venceremos, una vez más los venceremos. Germán el Olimpo es nuestro, acuérdate siempre Germán, el Olimpo es nuestro. (música, rayos).⁷⁰

En el ejemplo anterior se manifiesta la censura y silenciamiento del que son parte los chilenos en los años setenta, se da cuenta de que el poder ejercido en el país llega a todos los rincones, incluso a la morgue. La presión constante les lleva a la desesperación y en consecuencia a no sentirse seguros en ningún lugar, a sentir que son espiados constantemente y en ninguna parte se sienten seguros.

Los personajes retratan cómo la expresión de sus ideas y la revelación ante lo establecido les causan problemas, pensando que perderán la vida por decir o pensar de otra forma a lo establecido por el régimen. Sus vidas están plagadas de inseguridades y temores que les perturban a diario sobre lo que ocurre afuera de aquel recinto.

⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 154 - 155

3.4.2 Referencias: Macroacto de habla en 99 *La Morgue*

Las referencias como anteriormente se ha expuesto corresponden a la relación que se produce entre un texto y acontecimientos relevantes acaecidos en algún lugar, mediante menciones que pueden ser tanto orales como escritas. Estas corresponderían a aquellas palabras que remiten o refieren a otra cosa, entregando un dato o información relevante acerca de algo; para representar gráficamente este concepto utilizaremos el siguiente fragmento de Griffero (1992):

EL PERSONAL DE LA MORGUE CON SUS DELANTALES GRIS - METÁLICOS DAN LA ESPALDA AL PÚBLICO, REPITEN EN ITALIANO - ESPAÑOL - ALEMÁN E INGLÉS, “NO SIEMPRE FUE ASÍ”. “NO SIEMPRE FUE ASÍ”. GERMÁN EL INTERNO RETIRA EL CUADRO DEL ÚLTIMO PRESIDENTE, LO GUARDA DEBAJO DE SU CAMA, EL NUEVO DIRECTOR DE LA MORGUE APARECE DE TERNO EN LO ALTO DE LA ESCALERA QUE CONDUCE A LA SALA DE REFRIGERACIÓN. ARENGA AL PERSONAL SOSTENIENDO UNA COPA DE CHAMPAGNE.

EL DIRECTOR

Señores y señoras, personal médico y administrativo, estimados colegas, demás está decirles que el Instituto Médico Legal, organismo de larga trayectoria, anclado en lo más profundo de nuestra historia patria, retomará los nobles ideales que siempre lo guiaron y no volverá apartarse jamás de los principios éticos que sus creadores tan noblemente le asignaron. Cumpliremos nuestras funciones con el más firme profesionalismo que siempre le caracterizó y fieles al juramento de Hipócrates se mantendrá nuestra institución... Viva la Patria... Viva la Patria... Viva la Patria...⁷¹

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 131

En el enunciado anterior se hace alusión primeramente a la indiferencia que se sentía hacia el pensamiento de la población opositora al gobierno, la que se transmite a partir de la representación de una morgue, entendiendo el concepto como un lugar frío en que se encuentran depositados los cadáveres. A partir de la frase “no siempre fue así” se retrata el pasado completamente diferente que se vivió en el país anteriormente, en que las personas eran libres de pensar, sentir y decir lo que quisieran; sin sentirse presionados por nadie.

3.4.3 Presuposiciones e implicaturas: Macroacto de habla en *99 La Morgue*

Una presuposición consiste en suponer algo previamente o hacer conjeturas, es poner en mente algo sin decirlo. Una presuposición es un tipo de información que si bien no está dicha explícitamente, se desprende necesariamente de un enunciado. Corresponde a aquello que es asumido por el lector/espectador como cierto para que lo enunciado tenga sentido, a partir de la suposición de verdades.

La presuposición permite dar cuenta de la veracidad del enunciado del que forma parte. Así, por ejemplo ante un enunciado como: “María me ha dejado de querer” nos hace presuponer “María me quería”; esta idea que podemos desprender previamente del enunciado es lo que denominamos presuposición.

En la obra de Griffero, el lector presupone que el contexto en que esta se desarrolla es de represión debido al período en que fue desarrollada, además esto queda claro a partir de la interpretación de lo expuesto por cada uno de sus personajes y por la lectura entrelíneas que el lector/espectador hace de lo expuesto en el discurso emitido. Por ejemplo en **99 La Morgue** de Ramón Griffero (1992) encontramos fragmentos como el siguiente:

DIRECTOR

Yuuujuuu, ¿Cómo está la abuelita, oye los pajaritos?...
piripp... piripp.. Terrible llegar a ese estado.⁷²

En el ejemplo anterior nos encontramos con la frase: “Terrible llegar a ese estado” lo que nos da a entender que el personaje tuvo un pasado mejor, lo que puede ser considerado como una metáfora planteada por el autor relacionándolo con la situación de división que vivía el país. En esta situación expuesta por el autor podemos identificar los constantes recuerdos que se hacen del pasado, un pasado que se considera excesivamente mejor a lo que se padece en ese momento.

Por otra parte, las implicaturas son informaciones que quien emite un mensaje intenta manifestar a su receptor sin expresarla ni hacer alusión a ella explícitamente, pero recurriendo al contexto en que esta es expresada. Para ejemplificar lo anterior utilizaremos la siguiente oración de Griffero (1992):

FERNANDA

Déjalos Germán, yo antes me preocupaba, pero para
qué....⁷³

El enunciado anterior a través de la siguiente frase: “antes me preocupaba, pero para qué” retrata el contexto de pesimismo, descontento y resignación en que viven; esto implica que la frase debe utilizarse e interpretarse limitada al contexto

⁷² *Ibíd.*, pág. 154

⁷³ *Ibíd.*, pág. 139

en que se desarrolla para poder obtener una visión clara y precisa de lo que el autor busca entregar. Además, con el enunciado se plasman las fuerzas debilitadas de quienes ya perdieron las esperanzas de cambiar la situación a la que se ven enfrentados, sintiendo que ya no se puede remediar y que la situación no cambiará aunque ellos intenten hacer algo.

3.4.4 Inferencias: Macroacto de habla en *99 La Morgue*

El proceso de inferencia se lleva a cabo cuando la mente del lector/espectador realiza proposiciones para instalar verdades y realidades a partir de lo allí entregado por el autor; este proceso permite enlazar temáticas con otras presentes en diversas obras, o bien entender aquello que no ha sido descrito explícitamente por el autor.

Las inferencias se encuentran descritos como se mencionó anteriormente en el segundo nivel de lectura de la taxonomía de Barret, que “permiten un desarrollo del pensamiento crítico y creativo”⁷⁴, además define una categorización jerárquica respecto a las habilidades en la comprensión lectora, siendo la lectura un proceso interactivo que integra la información deducida de un texto. Es en este nivel en donde el lector es capaz de captar lo no dicho por el autor en su obra, logra comprender el sentido implícito de la misma. Para ilustrar esto revisaremos el siguiente ejemplo desprendido del texto de Griffero (1992):

⁷⁴ Solé de Castillo, Maira. (2005). **La taxonomía de Barret: una alternativa para la evaluación lectora**. Revista Kaleidoscopio. Volumen 2, N° 3, Ene –Jun. Ciudad Bolívar, Venezuela. Disponible en http://www.cidar.uneg.edu.ve/DB/bcuneg/EDOCS/formae/Revistas_e/Kaleidoscopio/Numero_3/7.pdf

GERMAN

No encuentro los colores que me sirvan pero los busco. ¿Aún te quedas?

EL

Aún.

GERMAN

Siempre pienso en los colores que pudieran existir, una pintura hecha con colores que nunca nadie haya visto, trato de encontrarlos, entonces imagino que vivo en otra galaxia donde no existen los ojos, y el aire es tan caliente que cuando respiras te salen llamas, arrastramos grandes raíces que se clavan en extrañas sustancias que nos dan energía, y por milenios somos como selvas, y ahí están los colores...

¿Qué hago? Cómo decirles que no están aquí, que no son ahogados...⁷⁵

En el ejemplo anterior el personaje habla de colores, lo que nos permite inferir que lo que rodea la situación actual que se está viviendo es gris y opaca, lo que sugiere una atmosfera triste, pesimista, sufrimiento y padecimiento constantes. El autor nos plantea un anhelo implícito que no se encuentra declarado en los discursos emitidos por los personajes, pero que se deduce a partir de las marcas textuales que hacen referencia a situaciones.

También expresiones como “imagino que vivo en otra galaxia”, denota las ansias de liberación que existe por parte de la población, dejar de ser silenciados y reprimidos es la necesidad que se plasma a través del discurso de este personaje, un lugar en que “no existen los ojos”; por lo tanto no existe la intimidación ni la vigilancia, las personas pueden ser libres de hacer o pensar como quieran.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 159

3.4.5 Personas en el discurso: Macroacto de habla en *99 La Morgue*

Dentro de los discursos planteados por los autores existe una voz que da cuenta de los sucesos que se relatan o representan, en el caso de la dramaturgia grifferiana se utilizan referencias personales para denotan la voz desde la cual el autor proyecta su discurso.

La intención de estas voces plasmadas por el autor es entregar un discurso crítico y de denuncia a todo aquello que sucedía en el país, con la presencia de referencias personales se busca aproximar el discurso al lector/espectador logrando así una identificación con aquello que se plasma. Para representar esto analizaremos el siguiente fragmento de Griffero (1992):

GERMAN

Mamá... Mamá... También escucharon...

MADRE

Sí, sí, celebra, anda, diviértete, ahora puedes celebrar de verdad.

GERMAN

Pero si yo no hice nada, ahora ya es muy tarde...

MADRE

Ven caro mío, anda, anda deben estar todos en la calle, ve a la acción de gracias, cómo estará de llena la catedral.

GERMAN

Y ellos mamá, quién se acordará de ellos, mil años estaremos celebrando un 19 de Septiembre, un 21 de Mayo, pero

quién se acordará de aquel 30 de Noviembre, de aquel 26 de Abril, de aquel 2 de Diciembre.

MADRE

Ahh caro, caro mío, no te enredes la cabeza, ya pondrán alguna placa de mármol en una de las tantas plazas, y quizás hasta le cambien el nombre a alguna estación del Metro.

GERMAN

Ya lo hemos olvidado, tan sólo en alguna casa una anciana prenderá una vela, alguien acariciará algún objetos que un día tocó, los amigos recordaran sus sonrisas y luego nada más, nada... Y ellos Mamá, los que clavaron la espada, ellos también están celebrando.⁷⁶

En la inscripción del yo, el personaje (Germán) habla desde una voz del cuestionamiento a lo que sucede en la actualidad en el país, dialoga desde una reflexión propia de que sucederá con aquellos que sufrieron y padecieron en la época más dura y complicada que ha enfrentado la nación. Hace referencia a una reflexión propia que nos revela el sentir de muchos de los lectores/espectadores de la dramaturgia grifferiana, por lo tanto el autor logra entablar un lazo de complicidad con sus lectores por medio de estas referencias personales.

Así mismo, el autor también hace mención a la segunda personal gramatical "tú", interpelando al lector/espectador a través de lo que desea plasmar un discurso crítico que revela mediante un lenguaje apelativo y exhortativo buscando provocar una actitud en el receptor.

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 161 - 162

3.4.6 Papeles de emisor y receptor: Macroacto de habla en *99 La Morgue*

Dentro del evento discursivo el rol que juega tanto el emisor como el receptor es de gran importancia, pues es el emisor quien genera un mensaje de interés que debe tener la capacidad de organizar de manera que sea comprendida por todos sus posibles receptores. Además, la principal labor del emisor en el discurso grifferiano se relaciona con la necesidad de compartir y comunicar a un grupo de personas sus vivencias y opiniones; debido a que el lenguaje ha sido utilizado como una herramienta necesaria para reflejar el sentido de su discurso a través de las realidades representadas por el autor.

La actitud del lenguaje planteada por Ramón Griffero, es directamente exhortativa y apelativa enfocada en la función y reacción del receptor ante la recepción del mensaje. El autor es quien a través de la función apelativa tiene por objetivo influir en el lector/espectador para provocar en él alguna reacción con respecto a lo que ha sido planteado.

Dentro de la dramaturgia grifferiana la construcción discursiva está dirigida especialmente hacia el receptor, que es quién debe efectuar el proceso inverso al que realiza el emisor, ya que es quien se encarga de descifrar e interpretar todos aquellos signos que han sido utilizados por el autor.

Por lo tanto, la misión que ejerce el receptor en este teatro de denuncia y resistencia es fundamental para el período de censura y silenciamiento cultural que se ha establecido en la nación; sin la mirada crítica del lector/espectador el autor no podría cumplir el objetivo de su discurso implícito contenido en la obra.

3.4.7 Multiplicidad de voces: Macroacto de habla en **99 La Morgue**

En el discurso grifferiano el autor emplea como recurso la presencia de múltiples voces, para hacer referencia a aquella temática o aspecto que desea resaltar. Como se ha descrito anteriormente esta multiplicidad de voces corresponde al concepto de polifonía de voces que ha sido planteado por Batjin, con la intención de denominar a aquellas voces que utiliza el dramaturgo para dar a conocer una denuncia social.

El autor apela a la multiplicidad de voces para entregar una plurisignificación al discurso emitido, que se encuentra condicionado e influido por el contexto sociocultural en que se realiza. Cada lector/espectador que se hace parte del discurso grifferiano inevitablemente desprenderá significaciones, las que son influidas por su experiencia de vida, por la época y los conflictos vividos.

Con este proceso llevado a cabo por el receptor del discurso se permite desprender todas las connotaciones simbólicas que se encuentran plasmadas en el texto. Extrapolándolo a la obra de Griffero **99 La Morgue**, encontramos la presencia de la voz de los poderosos, la que se ve ejercida en el discurso por la presencia del director de la morgue, quien ejerce el poder y la autoridad dentro del lugar. Es él quien establece las normas de realización de los diversos procedimientos y del ocultamiento de información a los familiares de los cuerpos que se llegan hasta ese lugar a obtener información sobre la causa de muerte de sus conocidos.

Los personajes presentes en la dramaturgia de Griffero establecen sus diálogos desde la expresión del miedo y la angustia, buscando reflejar todo el dolor que rodeaba al país. Griffero por medio de sus personajes representa una voz derrotista que al verse censurada y reprimida no cree que existan posibilidades de cambiar la situación actual. Incluso, en la expresión de los personajes siempre está presente la añoranza de un pasado mejor, mediante el

permanente recuerdo de aquello que fue mejor en sus vidas y de las posibilidades de libertad de expresión con la que contaban en esos momentos.

Griffero busca reafirmar en su discurso la voz de aquellos sin voz, de aquellos que tienen inquietudes e ideología similares y que no tienen la libertad de expresar libremente aquello que quieren y desean. Busca llamar la atención de sus lectores/espectadores para crear en ellos una reacción en contra de lo que ha sido establecido, desea lograr desde la reflexión un cambio en el pensamiento derrotista que los ha comenzado a dominar.

3.4.8 Discurso Directo: Macroacto de habla en *99 La Morgue*

La dramaturgia de los setenta y ochenta en Chile es principalmente un teatro de resistencia, que plantea un discurso contestario y de denuncia a través de los diálogos que se realizan a través de la presencia de sus personajes. El discurso de Griffero no es esencialmente directo, ni explícito pues utiliza un tono sugerente, que permite al lector entablar una relación directa con el discurso emitido por medio de conocimientos y experiencias previas.

Esta relación que se establece entre el lector/espectador y obra, se fortalece por medio de la interpretación que se debe realizar de todo lo que se retrata en la obra. El dramaturgo no utiliza referencias directas, ni ilusiones literales de ningún suceso, acontecimiento o personaje, debido a la censura y silenciamiento instaurados por el régimen dominante en ese momento histórico.

3.4.9 Discurso Indirecto: Macroacto de habla en *99 La Morgue*

El discurso grifferiano otorga fundamental importancia a la imagen que busca representar lo que sucede en el país, desea encubrir sus críticas sociales a través de la metaforización del lenguaje, utilizando nuevos códigos en su dramaturgia para representar un mundo que pueda ser reconocido por los lectores/espectadores.

La censura cultural en Chile se vivencia principalmente en el teatro, siendo este un reflejo de la expresión social, utilizando la crítica y la denuncia, como ha sido el objeto del teatro desde su origen. A través del teatro se revela lo que había sido acallado por el régimen y toda expresión de aquello que ha sido dañado por los cambios socioculturales que vivía el país.

En este discurso indirecto se recurre a la utilización de imágenes y metáforas para representar los sucesos acaecidos en el país, buscando que el lector/espectador se cuestione vivencias personales y el pensamiento que ha sido impuesto, a través de la representación del mundo que les rodea. Es el lector/espectador quien debe decodificar el mensaje, en que sus personajes expresan angustia y terror por medio de un lenguaje complejo e interpretativo.

Debido a esta característica de significatividad del discurso implícito, es el público quien debe interpretar los elementos para concretizar las ideas que desea el autor sean recibidas y percibidas por el público. Lo oculto en este discurso grifferiano se instaura desde la resistencia a través del arte, en que el dramaturgo busca otorgar otras perspectivas y visiones de la realidad, además de abordar nuevos temas tanto en diversidad y profundidad.

CAPÍTULO IV:

**EL DISCURSO DEL TEATRO DE
DICTADURA COMO CRÍTICA
SOCIAL**

4.0 Introducción

El teatro chileno durante la década de los ochenta se caracteriza principalmente por traspasar los modelos establecidos por el teatro realista, se plantea como una reacción en contra de lo que ha sido determinado por el régimen que se ha instaurado en el país a través de la búsqueda de nuevos códigos para plantear una nueva propuesta en la construcción dramática “que se entienden como materia visual-sonora-gestual-kinésica” y contenidos acordes con el pensamiento que se desarrolla en la época. Para referirnos puntualmente a los códigos que comienzan a emplearse en esta nueva propuesta Alfonso Toro leída en Griffero (1992) quien lo sintetiza de la siguiente manera:

“Griffero crea un 'para-lenguaje', de lo no dicho o no enteramente dicho, que desterritorializa su referente histórico, esto es, el teatro comprometido y de acusación política, recodificándolo en forma postmoderna, alusiva, intertextual, ambigua, fragmentaria y universal. Este lenguaje, también apoyado por la comicidad grotesca, se descubre como un medio de cautivar a un público, de seducirlo a través de un collage de diversos códigos: el (pseudo-) costumbrista, el (pseudo-) popular, el (pseudo-) patético, el (pseudo-) operático, etc., que contrasta con los problemas profundamente existenciales tratados en la obra.”⁷⁷

Este nuevo teatro que comienza a gestarse en el país, se ve forzado a buscar y utilizar nuevos códigos que respondan a las condiciones en que se encuentra la producción dramática de la época, lo importante es representar a través de la voz del autor distintas experiencias y conocimientos acerca de la realidad, es también concedido como un acto de resistencia cultural a través de la exposición de temáticas prohibidas y censuradas para la época.

⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 33

Debido esta censura y silenciamiento establecidos en el país los nuevos dramaturgos se ven orientados a adaptar la producción de sus discursos con nuevos códigos, y a construir imágenes que no solo tengan una significancia lingüística sino también un sentido más profundo por medio de un lenguaje no verbal. La emisión de los discursos teatrales apoyan de manera totalizadora y directa el discurso emitido por el dramaturgo, por lo que han debido utilizar la caracterización de la escena de manera que sea dinámica alcanzando así ámbitos como el sonido, la luz, el color, el volumen, el movimiento y la gestualidad. El teatro se transforma entonces en una herramienta, que a través del espectáculo apoya de manera complementaria la propuesta discursiva del dramaturgo potenciando la relación existente entre lo oral y gestual.

La dramaturgia chilena utiliza estos múltiples códigos en su búsqueda de plasmar algunas de las miradas y experiencias de las diversas voces que plantean en el discurso, favoreciendo así la pluralidad de sentidos mediante el discurso textual y teatral. Dentro de los autores que fundan un nuevo modelo en la dramaturgia nacional encontramos a Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, Alfredo Castro, Mauricio Celedón, entre otros, quienes son identificados como iniciadores en este cambio en la producción dramática de la época.

Estos creadores establecen nuevas tendencias y direcciones en la dramaturgia que surgen a partir de las condiciones culturales, ideológicas y políticas existentes en el país y de la censura establecida, ante esta situación estas nuevas propuestas estéticas planteadas por el teatro de los ochenta plantean un discurso contestatario y crítico que trasciende a la simple palabra integrando en él su concepción ideológica.

Como ha sido mencionado anteriormente los conflictos ideológicos y políticos vividos en Chile, en que el país se encontraba polarizado y dividido, lleva a los dramaturgos a trazar un nuevo planteamiento, que se propone responder a los cambios originados en las concepciones ideológicas para la construcción del teatro, provocando una respuesta inmediata a aquello que se desea denunciar.

Así mismo, buscan por medio de su construcción discursiva entregar respuestas a través de los lenguajes implícitos que se presentan al lector/espectador a través de los nuevos recursos utilizados por los autores, ya no es solo el lenguaje sino que se utiliza una multiplicidad de códigos en la transmisión de sus propuestas.

Los dramaturgos construyen nuevas propuestas en la concepción de sus obras que surgen a partir de la censura y silenciamiento, por ejemplo utilizan técnicas que buscan representar lo no dicho de forma indirecta y metafórica a través de elementos como los descritos por Alfonso Toro en una publicación leída en Griffero (1992): “ópera, music hall, cabaret, danza, cine (técnica, elementos y/o proyecciones), proyecciones de diapositivas, iluminación, coreografía (movimiento, vestuario), etc. El empleo de estos recursos, tomados según su función estético-espectacular, y por esto de diversa procedencia, forman una imagen que separa el teatro de Griffero de su localidad chilena haciéndolo patrimonio general.”⁷⁸ El dramaturgo pretende establecer la relación entre autor y lector/espectador entregando características que develan y entregan información relevante que permiten al lector reelaborar sus propias lecturas de lo allí plasmado, la primordial intención del lector es la creación de múltiples posibilidades de sentido que deben ser interpretadas por los lectores/espectadores.

Como se ha mencionado anteriormente a causa de la censura impuesta por el régimen los dramaturgos deben eliminar la naturaleza propia del teatro de representar explícitamente sus montajes escénicos, y buscan nuevos recursos que les permitan expresar a pesar de la represión que viven, aun cuando se encuentran censurados los autores buscan la forma de plasmar sus ideas. Para lo anterior el teatro de dictadura ha debido reformular su propuesta dramática: “reemplazándola por zonas indeterminadas de realidad cuyo sentido aparecerá incompleto o solamente sugerido a fin de que el espectador lo pueda completar de

⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 29

acuerdo con sus códigos y sus propias perspectivas histórico-culturales.”⁷⁹

Los nuevos códigos dejan de ser solo referentes físicos y de montaje para conformar significancias que ayuden a crear y develar todos los sentidos de la obra. La disposición de los elementos presentes en la representación de las obras delega a los lectores/espectadores la función de estimular a través de la visión y de cada imagen representada un mundo por completo que debe ser interpretado por el receptor.

En las obras **Historias de un galpón abandonado** y **99 La Morgue** de Ramón Griffero la utilización del lenguaje implícito y metaforizado es una constante, el autor construye una dimensión sugerente de la realidad que busca trascender a la mera utilización del lenguaje, haciendo del lenguaje no verbal un complemento que marca la diferencia, otorgando todos aquellos sentidos que no podían ser descritos explícitamente en la obra.

En esta nueva propuesta del teatro chileno es primordial el espacio escogido por el autor para desarrollar su propuesta dramática, Griffero utiliza edificios deshabitados, sitios abandonados, galpones o morgues, con ello logra sorprender al lector/espectador manteniendo una actitud vigilante y crítica por parte de los espectadores, es una propuesta nueva del lenguaje que refuerza su actitud contestataria.

La propuesta teatral de Griffero ante todo es gestual, entendiendo el gesto como fuente que producción de múltiples signos y como mecanismo de

⁷⁹ Pereira Poza, Sergio. (1997). **Tendencias y Direcciones Del Teatro Chileno Actual**. Revista Literatura y lingüística, N° 10, 123-148. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000007&lng=es&tlng=es.%2010.4067/S0716-58111997001000007

manifestación de aquellos contenidos ocultos e implícitos que han sido reprimidos y que expresan todo aquello que nace desde el interior de los personajes. Además se propone provocar en sus discursos el asombro en el lector/espectador a través de la representación de aquello que todos conocen y desean enfrentar de alguna forma, otorgando así una representación de los sin voz expresándose a través de los sentidos.

Ramón Griffero es considerado introductor de la posmodernidad en el teatro de los ochenta, específicamente a su regreso a Chile en 1982 después de nueve años de residir en Europa, integrando en sus proyectos la expresión de sensaciones fuertes y subversivas, consolidando así un estilo propio. Su primera propuesta en Chile es el estreno de **Recuerdos del hombre con su tortuga** (1983); desde ahí se presenta **Almuerzos de Mediodía - Brunch**, por parte del Teatro Nacional Chileno en la Sala Antonio Varas, que se ordena y proyecta la estética teatral/espectacular de Ramón Griffero. Los nuevos códigos utilizados por el autor en **Opera para un naufragio** (1981), escrita en francés y estrenada en Bélgica, se destacan por la transformación del espacio teatral y la incorporación de códigos visuales.

Como señala Eduardo Guerrero del Río, a propósito de **Altazor equinoccio** (1982), junto con la prédica de un ideario estético, subyacen en el texto constantes referencias al sistema de censura que se vivía en Chile. Griffero utiliza las imágenes, alteraciones espaciales, intertextualidades y la activación del rol el lector/espectador buscando ampliar los referentes ideológicos; en relación con esto una publicación de Josefina Velasco leída en Pereira Poza (1997):

“Desde el punto de vista de la *semiosis grifferiana*, su propuesta se inscribe en el teatro postmoderno sobre la base de la manifestación de las siguientes propiedades: representación e integración de diversos géneros artísticos -teatro plurimedial e interespectacular-, reducción de la acción al movimiento gestual o kinésico y utilización del discurso, el espacio y el tiempo teatral como

pseudodiscurso, pseudoespacio y pseudotiempo teatral, lo que Alfonso de Toro denominaría *teatro de deconstrucción*.⁸⁰

Con todo lo que ha sido plasmado por el autor, existe una constante búsqueda por remecer el mundo y entorno de los lectores/espectadores a partir del quiebre de la estructura clásica del teatro de tal modo ha sido expresado por Josefina Velasco leída en Pereira Poza (1997): "el público que asiste a un espectáculo realizado por Ramón Griffero participa, entonces, en forma indirecta en la creación de la dramaturgia, en donde los personajes no están completamente acabados, no sólo en el nivel informativo que poseen, sino que también en el sentido estructural relacionado directamente con la función que pudieran cumplir en la obra"

Ramón Griffero formó, junto a Eugenio Morales, Carmen Pelissier, Alfredo Castro, Rodrigo Pérez y Verónica García-Huidobro el grupo teatral "Fin de siglo"; este surge en el contexto de la dictadura militar como un espacio clandestino, cuya finalidad era hacer un teatro político diferente, que fuera capaz de remecer a los espectadores que estaban adormecidos por el contexto político.

En su propuesta dramaturgica el autor en estudio se centra en cuatro temáticas principales como lo son: el exilio, la dictadura militar, la transición a la democracia y la democracia. Sus obras **Historias de un galpón abandonado** y **99 La Morgue** son escritas y representadas mientras el régimen aún se mantenía en el país, y están motivadas por una nueva búsqueda de formas de lenguaje teatral que les permita conjugar en su expresión el lenguaje verbal y no verbal, entregando un nuevo sentido a sus propuestas, debido a la resistencia cultural que se había establecido en el país, creando una dependencia entre los espacios y los discursos emitidos a través de sus personajes.

⁸⁰ Pereira Poza, Sergio. (1997). **Tendencias y Direcciones Del Teatro Chileno Actual**. Op. Cit. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000007&lng=es&tlng=es.%2010.4067/S0716-58111997001000007

En relación con los contextos políticos y sociales, el dramaturgo se sitúa desde las voces disconformes con el silencio y censura impuestos por el régimen, su teatro se plantea desde la crítica y la respuesta aquello que limita las libertades de las personas y de las expresiones culturales y artísticas. Es un teatro que nace netamente desde la necesidad y resistencia frente a lo establecido, desde la inquietud por representar lo que sienten, piensan y desean aunque exista censura y limitamiento en sus expresiones. Desean demostrar que, a pesar de lo que ha sido implantado ellos, tienen una voz y una respuesta contra ellos, demostrar que existe resistencia a la dictadura y que a través de la utilización de nuevos códigos pueden expresar sus inquietudes y molestias.

El autor, para la construcción de su discurso se centra desde el principio en su capacidad crítica para decodificar y resignificar la realidad que acontecía y atormentaba a la población; a partir de ello plantea la posibilidad de un nuevo lenguaje implícito que permita completar los sentidos de la obras plasmando y denunciando aquello que por la censura no les estaba permitido expresar.

Griffero plantea la inclusión de un lenguaje no verbal, enriquecido por nuevos códigos que se enfocan en el escenario y la caracterización de sus personajes, de manera de entregar un discurso implícito. Es entonces, cuando queda en manos del lector/espectador la completa decodificación y entendimiento del mensaje que ha sido entregado y plasmado por el autor a través de la utilización de los diversos códigos incorporados a la construcción discursiva.

También es significativo recalcar la importancia e incidencia de la represión y censura impuestas por el régimen militar en la producción literaria en donde las producciones artísticas incluidas las teatrales se ven limitadas. Esto es el resultado de la eminente revisión y autorización ante la censura impuesta por el gobierno hacia las obras teatrales que buscan ser representadas durante el período, que se plantea en búsqueda de eliminar todas aquellas manifestaciones que tengan una posición contraria a lo que ellos afirman como verdad absoluta.

El público que asiste a los teatros, o en el caso de Griffero a la sala El Trolley, comienza a disminuir fuertemente por el temor que les produce realizar una acción que estaba prohibida por el gobierno, sentían temor de revelarse ante lo que les ha sido impuesto, no sienten el poder ni la fuerza necesarias para responder críticamente a lo que les ha sido implantado.

El teatro propuesto por Ramón Griffero tenía como principal función denunciar y entregar la visión de aquellos pocos que se atrevieron a manifestar sus propuestas artísticas desafiando al gobierno, de aquellos que no se taparon los ojos a la realidad, ni creyeron en la versión oficial que entregaban muchos de los medios de comunicación que representaban la versión ideológica oficial accediendo a lo impuesto por el régimen.

Continuando con el eje temático de lo propuesto en este estudio de la obra, Griffero no solo aborda la gestualidad, sino también en su construcción textual encontramos la riqueza lingüística a través de la metaforización y alusiones constantes a una época conflictiva y polarizada acaecida en el país. El lenguaje utilizado es profundamente político, lo que queda claramente manifestado a través de su cuestionamiento ideológico que como ya ha sido planteado es implícito, debido a que las denuncias y críticas contra el gobierno no se podían realizar con libertad, ante la exposición a represalias contra el autor, actores y público asistente.

Griffero presenta su discurso textual como una voz de denuncia social a través de la cultura, en que busca plantear diversas voces, las voces de aquellos que no pueden hacerlo con libertad ni lo pueden plasmar de esta nueva forma implícita del lenguaje usada por el dramaturgo.

La propuesta discursiva utilizada por Griffero para denunciar y criticar los sucesos que atemorizan al país, y que han sido reprimidos por la censura, el silenciamiento y el exilio al que muchos compatriotas se han visto expuestos utiliza un lenguaje constantemente enriquecido por alusiones a la situación chilena. Para

ello recurre a las voces de sus personajes, a través de los cuales oculta el real mensaje de su propuesta, cuestionando y criticando fuertemente a un gobierno que limita las libertades de expresión y de libre pensamiento en la población chilena.

Cuando Ramón Griffero vuelve a Chile luego de completar sus estudios de sociología y posteriormente cine en Europa, trae consigo todos los conocimientos adquiridos tras la realización de dos montajes en que ya exploraba una forma propia de hacer teatro. A su llegada a Chile, experimenta vivencialmente la situación que vive la cultura en un país que se encuentra fuertemente reprimido por el control que se llevaba a efecto por el régimen que se había instalado en el país.

Con la ayuda de un pequeño grupo Griffero logra habilitar un espacio marginal como lo fue la sala El Trolley en la calle San Martín, este lugar será instaurado como un espacio principal de resistencia cultural en contra del régimen militar. El autor plantea su propuesta estética como un renacimiento artístico y de expresión personal en donde estrena algunas de sus obras como: **Historias de un galpón abandonado** (1984), **Cinema Utoppia** (1985) y **99 La Morgue** (1987); desarrollando así su nueva propuesta de “poética del espacio”.⁸¹

La poética del espacio, es una propuesta de Griffero en que conjuga espacio y texto; considerando la unión de ambos como una construcción de un significado mayor, logrando así configurar complejas construcciones escénicas. Esta proposición estudia el arte escénico desde una reflexión sobre el espacio, en el que intervienen el cuerpo, gestos, música, luz, entre otros; en espacios escénicos que se subdividen, multiplicando planos profundos y extensos. Estos espacios utilizados en la dramaturgia están ligados a connotaciones sociales y

⁸¹ Memoria Chilena. (2001). **Poética, la dramaturgia del espacio**. Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83766.html>

políticas, principalmente emotivas que a través de los aspectos visuales otorga una significación diferente que refuerza el discurso propuesto por el autor.

La puesta en escena del discurso dramático otorga una clara visión de la incidencia del espacio en la percepción de significados, miradas y enfoques por parte de los receptores. Para el autor, la dramaturgia consiste en algo más que el texto, alcanzando también a su puesta en escena con la representación de los personajes desde la composición del espacio, jugando así con la visualidad y con aspectos sensoriales a través de la escenografía y la iluminación.

Griffero apuesta por un teatro completo y dinámico, pensado para el actor, el escenógrafo, el iluminador, el sonidista, los músicos, etc.; es un entretrejo que ayuda a complementar todos los sentidos que el autor desea otorgarle a su discurso. La propuesta del autor estudia el arte escénico desde la práctica y reflexión de la utilización del espacio, en que se produce una unión de todas las expresiones artísticas a partir de un formato rectangular, en esta teoría se conjugan el cine, teatro, fotografía y el arte visual. El dramaturgo analiza cómo el texto se incorpora complementariamente en el espacio temporal, integrando constantes alusiones a situaciones como la censura y silenciamiento impuestos.

La preponderancia de la imagen por sobre la palabra, y la inclusión de todos los lenguajes involucrados en la puesta en escena en donde elementos cinematográficos y coreográficos son influyentes es la principal característica de este nuevo teatro que se comienza a forjar en el país. Lo anterior, es considerado bajo del concepto de teatralidad por parte de Barthes (1983):

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos,

tonos , distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior.⁸²

Desde el concepto de teatralidad Ramón Griffero con sus obras **Historias de un galpón abandonado** y **99 La Morgue** 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 y las referencias simbólicas o poéticas buscando así despertar la inquietud por expresar aquello que les ha sido reprimido.

4.1 **Historias de un galpón abandonado**

Como se ha mencionado anteriormente la obra **Historias de un galpón abandonado** es la primera presentación realizada por la compañía de Teatro Fin de Siglo en 1984, en ella se narra la historia simbólica de un grupo de hombres y mujeres que buscan refugio en un galpón aparentemente abandonado. El problema surge cuando dentro del espacio utilizado en la obra se presentan cuatro sujetos ocultos que aparecen dentro de un ropero viejo y que ejercen una tiranía contra los demás, siendo una visión metafórica de la situación del país.

En la obra nos encontramos con una propuesta de teatro dentro del teatro, es decir, que en la representación expresada por el autor encontramos una mezcla entre los espacios teatrales, lo que le otorga al lector/espectador la posibilidad de desentrañar los significados y sentidos profundos del discurso grifferiano.

⁸² Barthes, Roland. (1983). **Ensayos críticos**. Buenos Aires. Grupo Editorial Planeta, pág.50

Así mismo la obra nos permite descubrir que los habitantes del viejo galpón eran personajes que se encontraban errantes en indagación para enmendar lo que los había dañado mental y físicamente; una escapatoria a lo que sucedía en las calles como ejemplo, se extraen los siguientes fragmentos de Griffero (1992):

A. MUJER: Él me iba a esperar en el camino, pero no lo vi, entonces pensé que era cosa de seguir. Partió para el Norte, pa'í sur, en procesiones andaban, como si estuvieran cumpliendo mandas, me lo dejó escrito. "Al quinto día del cuarto si no he vuelto toma, toma las cosas el niño y sigue por el camino que va al santuario", por ahí derecho sigue.⁸³

B. CARMEN

(Sorprendida despierta a Camilo) Pensamos que estábamos solos, somos profesores, trajimos libros y Camilo su...⁸⁴

En el ejemplo A. observamos el relato de una mujer con su coche que vaga errante por los caminos en búsqueda de su marido desaparecido. A su vez en el ejemplo B. nos encontramos con una mujer que en un tiempo fue profesora y que ahora atesora sus libros como la única herencia que puede llevar consigo, aunque la mayoría de ellos han sido destruidos por partidarios del régimen.

"El galpón abandonado" es la gran metáfora de Griffero aludiendo a un país que se encuentra desamparado, más bien de gente que se encuentra abandonada y a merced de corrupciones ejecutadas por sus opresores quienes les prometieron un futuro esplendoroso y ahora viven en una constante opresión que silencia hasta sus pensamientos.

⁸³ Griffero, Ramón. (1992). **Tres Obras**. Santiago de Chile. Neptuno Editores, pág.53

⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 53

4.1.1 Estructura de *Historias de un galpón abandonado*

En cuanto a la estructura de la dramaturgia grifferiana de los años ochenta y debido a los contextos sociales y políticos anteriormente mencionados, los autores chilenos se ven forzados a restringir la representación de sus obras a lugares ocultos y cerrados, creando una especie de hermetismo alrededor de los planteamientos de sus propuestas teatrales.

El nacimiento de estas nuevas propuestas estéticas además de utilizar nuevos recursos y códigos se deben restringir a espacios cerrados, en el caso de **Historias de un galpón abandonado**, el autor nos revela un espacio solitario, oscuro y abandonado que alude a una clara manifestación y representación de aquello que sucedía. El espacio utilizado por el dramaturgo llega a complementar el sentido mayor de la propuesta teatral, haciendo que el espacio conocido tradicionalmente por los espectadores cambie radicalmente. Se produce entonces, un evidente y notable cambio en cuanto a la estructuración escénica a la que recurre este teatro, ya la representación escénica no se constriñe solamente a un espacio de cuatro paredes con entradas y salidas determinadas, ni con utilización de una única escenografía; sino que se otorga un significado complementario a la combinación entre lo verbal y no verbal.

En la obra se evidencia como la propuesta de teatro dentro del teatro, se hace presente a través de la utilización de diversos planos en el escenario determinado para la representación. Griffero trabaja en su montaje con una escena mayor, desarrollada en una bodega de cemento de altos muros en forma rectangular, y a su vez también incluye la utilización de un antiguo ropero como recurso para dar profundidad a los planos escénicos determinados, estos elementos son utilizados con una función determinada que corresponde a ser utilizado como objeto de una acción opresora ejercida por un grupo minoritario que posee el poder. Es así, que en el plano exterior de la escena encontramos a

aquellos personajes que no tienen la capacidad de revelación, ni de respuesta efectiva y que se encuentran errantes en búsqueda de un bienestar que se les ha prometido, pero que evidentemente no se encuentra en ese lugar.

Con respecto a lo anterior, Griffero (1992) describe el principal espacio de esta obra de 1984 de la siguiente forma: "... es una gran bodega de cemento, de altas paredes, a su costado izquierdo una pequeña puerta de entrada y en su centro arrimado a la pared del fondo un inmenso ropero barroco en cuyas puertas exteriores hay dos grandes espejos, del techo de este galpón gris cuelgan seis lámparas metálicas, alineadas simétricamente..."⁸⁵

Los espacios seleccionados por el autor se modelan según las necesidades de la obra y de lo pretendido a través del discurso de los personajes, Griffero plantea la utilización de sus espacios desde una mirada horizontal, que permite la presencia y acciones simultáneas de los personajes en las diversas escenas y planos que construyen el discurso teatral y espectacular planteado por el autor.

La utilización de los espacios en **Historias de un galpón abandonado** se condice con el planteamiento de una dramaturgia escénica planteada por Ramón Griffero en donde por momentos se confunden los planos reales y oníricos, mediante la constante evocación del pasado presente en las voces de sus personajes. Además, el autor utiliza acertadamente los espacios, los objetos, el vestuario, las acciones, la música y la iluminación; en general del lenguaje no verbal, logrando con todos estos elementos y códigos constituir el lenguaje escénico que le otorga una complementariedad a la obra. El autor, tiene un gran dominio de las artes escénicas, través de los espacios correctamente utilizados entre los planos de luz y oscuridad que refuerzan la intencionalidad de cada una de sus propuestas de lo no dicho completamente a través del discurso verbal.

⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 43

A través de la exposición de los espacios el lector/espectador debe reconstruir una realidad que está condicionada por medio de los indicios, señales y secuencias planteadas por el autor. Todos estos elementos que han sido involucrados por el autor pertenecen a la presencia de voces públicas sobre lo oculto, intenta que la percepción que realice el lector/espectador sea principalmente a través de lo emotivo y no de lo racional.

4.1.2 Personajes presentes en *Historias de un galpón abandonado*

El galpón es la gran metáfora utilizada por Griffero para denotar los acontecimientos que estaban ocurriendo en el país, los cuales no estaban dispuestos a silenciar aunque así se los demandaba la represión que estaban viviendo. Es por esto que el dramaturgo busca utilizar principalmente en lenguaje de lo no dicho o no completamente dicho, en que el lector/espectador tiene una labor fundamental decodificando y reconstruyendo el significado de aquello que no podía ser declarado con libertad en los discursos emitidos por los personajes.

La construcción de personajes a la que Ramón Griffero alude y utiliza son aquellos habitantes que se encuentran sumidos en el temor y la soledad, personajes que vagan por las calles buscando un lugar donde puedan dejar atrás lo que sucede afuera y así lograr reconstruir sus realidades. Por ejemplo el lustrabotas llega al galpón sumido en el máximo pesimismo y desmotivación, lo que plantea en la exposición de sus discursos es el temor que siente a lo que acontece afuera y plantea que desea olvidar todo cuanto ocurre a las afueras de ese lugar que le han provocado tanto temor y desolación.

Los personajes de esta obra, del dramaturgo nacional, se dividen en dos, los que se encuentran constreñidos a los dos espacios mayores de esta obra. En el primer grupo encontramos a los habitantes que vagan en búsqueda de un lugar

tranquilo en que puedan olvidar y alejarse de lo que les atemoriza afuera; y en segundo lugar, se localizan los personajes que habitan el interior del ropero que son quienes ejercen el poder en el lugar.

Es así que los personajes se construyen a través de marcas presentes en sus discursos que entregan indicios al lector/espectador para conocer la real intención tras la emisión de sus palabras, lo que es complementado y reforzado por medio de los recursos gestuales y kinésicos empleados por el dramaturgo a través de sus personajes.

Camilo y Carmen pertenecen a este grupo de habitantes que busca el escape por medio del olvido hablan de las esperanzas que sienten de cambiar de lugar y de las esperanzas de encontrarse con un futuro mejor, que es lo que les han prometido. Sin embargo, en el transcurso de sus intervenciones los personajes se muestran decepcionados con lo que sucede en ese lugar (galpón) y comienzan a evocar y recordar sucesos del pasado. Finalmente, queda claro para los lectores/espectadores e intérpretes de los sentidos e intenciones de la obra que sus personajes no pueden escapar a la soledad, caos y censura que se vive en todo el país, ellos también se verán denigrados hasta en lo más vital, ya que se encontraran sin agua, luz y comida. Por lo que las esperanzas expresadas por medio de los personajes se ven derrotadas, lo que se evidencia al comprender que no existe un lugar en que se puedan proteger ni escudar del caos y desorden que se vive a las afueras; por más que busquen la tranquilidad que tanto anhelan los problemas país llegarán a ellos. Es así, que la presencia de Víctor, el guarén que acompaña a Camilo en la obra, llega a reforzar como los conflictos llegan al lugar en que han buscado aislarse y refugiarse, hay cosas que simplemente los siguen conectando con la realidad que desean olvidar, en este guarén Víctor proyecta las necesidades de afecto, pero también sus constante conexión lo que ha quedado afuera de ese lugar.

Continuando con los personajes que se encuentran fuera del ropero encontramos a El Lustrabotas, que declara saber sobre el futuro y carácter de las

personas con solo ver sus zapatos, mantiene una constante añoranza del pasado en que podía lustrar y actuar con libertad por las calles de la ciudad. También a través de este personaje se representa aquella parte de la población que se niega a abrir los ojos y ver la realidad de lo que está ocurriendo en el país, y que Griffero quiere criticar y denunciar a través de su teatro.

Por otra parte, La Obesa habla de su ascenso dentro de ese lugar, en el cual comenzó haciendo la limpieza y luego paso a ser recepcionista y adquirió responsabilidades. También, hay una mujer que se presenta descalza y harapienta, es una persona que ha sido abandonada por un hombre de quien tiene un hijo y quien la mandó a ese galpón convenciendo que la iría a buscar; ella es seguida por una mujer elegante de la que se dice viste con piel de zorro, este personaje depende de la mujer anterior para su pueda desarrollado en el transcurso de la historia.

Dentro de los personajes que ejercen el poder en **Historias de un galpón abandonado** se encuentran dos claramente delimitados: Doña Carla y Don Carlos, siendo este último quien encarna el poderío y el control en el lugar. Comenzando con Doña Carla en ella se trastocan los valores, se muestra como ella mantiene un constante deseo de ser libre, busca entregarse al deseo desenfrenado, mientras por otra parte Don Carlos ejerce el poder con toda libertad ya que los otros personajes están subordinados a él y realizan todo cuanto sea solicitado sin cuestionar su autoridad dentro de aquel lugar.

Griffero trabaja una amplia gama de personajes en su obra buscando encarnar ambas miradas de una misma situación, en este caso la de los sometidos y de quienes ejercen el poder en un lugar determinado (opresor/oprimido). Además, organiza claramente la oposición entre protagonistas y antagonistas cuya presencia amenaza la continuidad y normal funcionamiento de esta represión vivida al interior del lugar.

Específicamente en esta obra los personajes principales son aquellos que se encuentran en el plano profundo, al interior del ropero que está en el escenario, son ellos quienes se encuentran en la posición de poder y la visión de mundo que desea plasmar el dramaturgo. Luego encontramos a los antagonistas, que en este caso corresponderían a aquellos que en su interior ideológico se oponen a estas formas de poder y se presentan en la obra como los sometidos, como quienes no poseen la fuerza necesaria para emitir sus voces críticas.

4.2 **99 La Morgue**

99 La Morgue es una obra estrenada en 1987 por el Teatro Fin de Siglo en la sala El Trolley, la historia comienza con la llegada del nuevo director, camillas con muertos y auxiliares con bocales de órganos que generan una atmósfera de soledad y frialdad aludiendo al lugar en que se desarrolla la acción, altos muros verdes y de fondo una gran puerta metálica que al abrirse deja ver la mesa de autopsia y el muro de nichos refrigerados de los muertos.

Es una obra que potencia las imágenes y el espacio, a través del cual el lector/espectador se crea expectativas y pensamientos de lo que depara la representación de la misma; por medio de sus espacios el autor sugiere al lector la frialdad, la soledad y el ocultamiento. La obra comienza con un golpe de estado a través de la llegada de un nuevo director, representando se esta forma el terror y miedo que se sentía en las calles, finalmente el autor da a entender que nadie, ni siquiera los muertos pueden escapar a las restricciones y encubrimiento de verdades impuestas por el gobierno militar.

El teatro de Fin de Siglo funciona entre 1983 y 1989 en la sala El Trolley situado en un antiguo galpón que data de 1918, entre burdeles y cuarteles generales de investigaciones en Santiago. El crítico Juan Andrés Piña (1998) es

quien mejor ha captado y sintetizado la labor de Ramón Griffero y su teatro de Fin de Siglo:

“Se bucean entonces las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción. Allí, la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como la palabra”⁸⁶

Es así, que Griffero modifica levemente el sentido textual de las obras a través de elementos como el vestuario, escenografía, gestualidad y movimiento, logrando entablar un nuevo diálogo entre el texto y el espacio escogido, lo que produce una nueva significación y actualización de los diversos discursos plasmados. Esta es la principal propuesta del autor aprovechando al máximo todas las herramientas teatrales disponibles para su desarrollo artístico, en que se logra complementar o reforzar lo no dicho a través de los diálogos establecidos entre los personajes.

4.2.1 Estructura de **99 La Morgue**

Los espacios en la dramaturgia grifferiana cobran un papel fundamental que complementa y refuerza el sentido y significación final de la obra teatral, por lo tanto el texto y su posterior puesta en escena condicionan los resultados y conclusiones finales que serán obtenidas, deducidas e interpretadas por el lector/espectador.

⁸⁶ Juan Andrés Piña. (1998). **20 Años de Teatro Chileno 1976- 1990**. Chile, Santiago. Ed. RIL, pág. 218

En **99 La Morgue**, las líneas rectas, los colores grises, y la presencia de las camillas, además de los cuerpos desnudos o semidesnudos enfrentan al lector/espectador a la frialdad y soledad que produce la muerte, lo que el autor presenta como una forma indirecta de entregar su visión y sensación de lo que acontece en los diversos lugares, pero siempre otorgando un sentido general de sus apreciaciones sobre la época.

En este caso, los colores y sonidos condicionan el lugar y el espacio, lo demarcan como un lugar sin colorido, solitario, decadente y triste, la ausencia de colores en las paredes no es casual, el autor lo ha determinado así para dar fuerza a su discurso crítico y para inducir las emociones que envuelven a los lectores/espectadores. Los ruidos que vienen desde fuera y los silencios que predominan a lo largo de la obra pertenecen a lo que el dramaturgo trata como discurso indirecto; quedando así en manos del lector/espectador la completa responsabilidad de decodificar e interpretar los sentidos profundos y las voces presentes en el discurso de Griffero.

Por lo anterior, las proporciones del espacio pierden su dimensión cotidiana, dejando de lado la mirada clásica que condicionaba al teatro a una sala con cuatro paredes en que los personajes/actores tienen un lugar delimitado de salida y entrada, y en el cual no se establece la profundidad de planos y dimensiones presentes en el nuevo planteamiento discursivo llevado a efecto por Griffero.

El espectáculo tiene un espacio central, la sala de la morgue, y como se estableció anteriormente, éste está dividido en varios sub-espacios, encontrando en este caso en un segundo plano la sala de autopsia y en el centro la mesa para realizar las autopsias a los cuerpos. La escenografía principal se encuentra en una gran sala del recinto que está rodeada de paredes verdes y desde allí se proyectan todos los planos espaciales, los que se irán superponiendo en el trascurso de la obra produciendo así un intercalamiento en sus escenas e historias.

Además para fortalecer la superposición de planos, el autor sitúa a la derecha de la escenografía una especie de vitrina en que se encuentra la habitación del prostíbulo de la madre de Germán, luego un corredor y la habitación de Germán que en sus momentos libres se dedica a la pintura.

Estos espacios se van sucediendo en un entramado que ha sido desarrollado alternativamente por el autor, dentro de una recurrencia intencionada que busca precisamente resaltar estos nuevos recursos de los que se vale el teatro posmoderno chileno al entregar la representación de diversas escenas sucesivamente. Es así que las escenas centrales de la morgue (con cadáveres por examinar o escenas de tortura) son interrumpidas por las escenas de diálogos entre Germán y Fernanda y por recuerdos constantes del pasado de cada uno de los personaje como por ejemplo: Fernanda y su infancia evangélica; Germán y su infancia con su madre; escenas del Director quien toma el papel de emperador romano y las escenas de la abuela en su papel como la mujer de Corintio.

A partir de los anteriores ejemplos se identifica como se emplean los espacios y los tiempos (referencias) con el fin de que el dramaturgo plantea para sugerir lo que no está dicho explícitamente en la obra, buscando insinuar todo el discurso oculto presente en cada una de sus escenas. La intención primordial de las voces emitidas, entregadas y sugeridas por el autor tiene por misión que el lector/espectador sea capaz de rehacer los códigos entregados para así construir el sentido global y significativo de la obra.

4.2.2 Personajes presentes en *99 La Morgue*

Los personajes contruidos por Griffero son complejos debido a que utiliza un lenguaje implícito, que busca develar a través de la representación discursiva y gestual, planteando por medio de ellos tanto sus ideas ideológicas como su crítica encubierta al régimen que se ha establecido en el país.

La obra se inicia con una representación del golpe de estado y la llegada de un nuevo director del instituto médico legal, así el autor busca denotar que el terror de la calle llegaba también al lugar en que se encuentran los muertos. En esta obra de Griffero también se encuentran retratadas las relaciones de poder, las cuales son ejercidas por el Director de la morgue quien al comienzo de la emisión de su discurso proclama los fines éticos de su profesión que se ha transformado en un instrumento manipulado por el gobierno militar.

El papel de emperador romano busca representar una tiranía, que es quien permite que la morgue funcione como un lugar en que se transgreden las verdaderas causas de muertes de cientos de personas, y el ocultamiento de información a sus familiares. El director de la morgue falsificaba las autopsias de muerte bajo tortura, como muertes accidentales, y en las noches hace el amor con los cadáveres, siendo así caracterizado como el único personaje profundamente cruel, opresor y abusador que transgrede las reglas y la intimidad, incluso la de los muertos.

Por otra parte, Germán es un joven médico en práctica quien comienza a percibir las anormalidades que suceden en la morgue ya que comienza a encontrar peces rojos en el interior de los cadáveres, también se encuentra con un joven que resucita de sus torturas y que prefiere mantenerse escondido en la morgue que salir al terror que existe fuera, buscando evadir los sucesos que le llevaron a ese lugar. A Germán le produce repulsión lo que sucede y lo que

realizan las personas que ejercen la medicina en ese lugar, pero por temor de los sucesos que provocan terror a la población es incapaz de revelarse contra lo que le parece inadecuado. Finalmente, poco a poco comienza a tomar conciencia de lo que produce la mentira en que están inmersos logrando revelarse en contra del Director del lugar, pero finalmente es él quien termina siendo declarado perturbado y detenido.

Por otra parte, Fernanda es colega de Germán y también rechaza lo que acontece, pero ella está resignada por la constante represión y censura en que están inmersos, ha perdido la capacidad de criticar aquello que le parece equivocado pues no siente las fuerzas necesarias para enfrentar a nadie. Esta mujer se vuelve superficial y vive de sueños y añoranzas, además se encuentra bajo las órdenes del Director de quien está enamorada, siendo esta una razón más para no revelarse pues eso implicaría desafiarlo también a él.

Otro de los personajes que cobra importancia en el desarrollo de la obra de Griffero es la abuelita de Fernanda, una mujer que está sujeta a una silla de ruedas, está demente y tiene algunos momentos lúcidos. Cuando se cree la mujer de Corintio es capaz de caminar y hacer el amor con Germán, en esos momentos se despliega en ella una fuerza desmedida que es guiada por el deseo.

La disposición de los acontecimientos, escenarios y personajes construidos y situados por Ramón Griffero buscan a través de la conexión de discursos textuales y teatrales, incluyendo los nuevos códigos, generar la multiplicidad de sentidos e interpretaciones que han sido parte fundamental del marco teórico que se ha planteado. La obra de este dramaturgo es un fuerte planteamiento de crítica que devela indicios, rasgos y fragmentos que pueden ser entendidos y rearticulados por los lectores/espectadores.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

Al finalizar la presente investigación cabe destacar que el propósito último es analizar críticamente las obras **Historias de un galpón abandonado** (1984) y **99 La Morgue** (1986), a través del discurso implícito y las voces presentes en las obras de Ramón Griffero. Para ello, es necesario que conozcamos el contexto en que se desarrolla la obra, pues ninguna creación se encuentra aislada a los sucesos histórico-sociales, ellos influyen directa o indirectamente en su gestación. Este es el caso, de lo que sucede con las obras de Ramón Griffero, influenciado por el período dictatorial en que se encontraba el país en los años setenta, desde allí florece en él la necesidad de plantear un discurso implícito que vaya en contra de lo que ha sido establecido por la censura y el silenciamiento.

Cuando llega Ramón Griffero a Chile 1982, el país se encontraba reprimido y censurado por lo que los autores chilenos deben recurrir a la incorporación de nuevas formas de hacer teatro, que expresen desde la sensibilidad, la denuncia y la crítica implícita. Desde esta perspectiva, comienzan a surgir nuevas voces que han estado oprimidas y silenciadas por mucho tiempo, comienza a configurar una nueva construcción dramática que realiza un complemento entre la palabra implícita y la imagen, incorporando como recurso innovadoras propuestas con el fin de fomentar los sentidos que le otorgará el lector/espectador a la obra.

Por lo anterior, se establecen los contextos de producción, que son los que delimitan los lineamientos que caracterizan la realización de la obra por parte del autor, es así que evidenciamos que la censura, la represión y el silenciamiento al que estaba expuesta la población produce inhibición y temor en la expresión libre del teatro chileno.

Este análisis surge de la interrogante, ¿cómo en la época de dictadura y a pesar de la censura que se vive en el país Griffero logra instaurar su teatro dentro de la clandestinidad? , para esbozar una respuesta se ha indagado en el plano discursivo de sus obras en que el autor recurre a la utilización de una compleja

construcción del discurso; lo que finalmente se logra por la utilización del lenguaje implícito, de lo no dicho o no completamente dicho y a través de alusiones metafóricas de la realidad del país para develar estos planteamientos ocultos realizados por el del autor, en el marco teórico se han abordado las teorías pragmáticas, específicamente desde los actos de habla de autores como Escandell y, de manera particular, los *actos de habla* de Ducrot, Searle y Austin.

A través de los diálogos establecidos entre los personajes, el autor busca encubrir su discurso crítico al régimen que ha provocado el silenciamiento de la población, esto lo lleva a efecto por medio de procedimientos lingüísticos tales como la pragmática, teoría que fue desarrollada por Escandell y que permite identificar el rol fundamental que tiene cada uno de los elementos del lenguaje que configura la base de las acciones realizadas. Por medio, de las referencias, presuposiciones, implicaturas e inferencias los distintos autores han revelado que en las obras de Ramón Griffero existe la presencia de voces y discursos implícitos que son entregados por el autor, y decodificados e interpretados a través de la develación de sus sentidos por parte de los lectores/espectadores.

Por su parte, Searle estudia los actos de habla preocupándose fundamentalmente por los actos ilocutivos que se llevan a efecto al emitir un enunciado puesto que la emisión de estos discursos contienen tanto la intención del hablante como sus acciones, además la emisión de los discursos por parte del autor transmite un mensaje buscando provocar reacciones en los lectores/espectadores, que será lo que le otorgue el real sentido de la obra dramática.

Austin también manifiesta, en sus planteamientos acerca de los actos de habla presentes en las expresiones emitidas por cada uno de los personajes, que cada proposición tiene una intención particular, acompañada siempre por una acción, que expone de manera implícita la intención de los hablantes y la visión del autor que, en el caso de Griffero, busca criticar el gobierno que se ha establecido en el período dictatorial. A través del lenguaje se denota un discurso

que va en contra de lo que ha sido establecido en el país a través de la censura y el silenciamiento, entregando al lector/espectador los contenidos necesarios para desarrollar la capacidad plurisignificativa.

A partir de los estudios de la teoría pragmática de estos autores, se puede concluir que a través de los actos de habla el dramaturgo logra entregar los contenidos implícitos y ocultos que busca expresar por medio de las claves textuales presentes en el texto. El lenguaje usado por Griffero no significa lo que superficialmente denota, es decir, existe un doble discurso que permite mantener ocultos los mensajes meramente políticos y críticos, de esta manera, el autor logra transmitir el mensaje implícito que será interpretado por el lector/espectador otorgando este mismo la diversidad de sentidos.

La dramaturgia de Griffero utiliza recursos escénicos para potenciar la relación entre la palabra y la acción, el lenguaje no verbal actúa como mecanismo para lograr la rearticulación de los mensajes emitidos por el dramaturgo. Es así, que la utilización de los espacios y nuevos códigos el autor los ha denominado “dramaturgia escénica o del espacio” lo que es una innovación para la estructura clásica vigente que se ha llevado a efecto en el país. Mediante la inclusión de nuevos elementos y códigos se plantean nuevas y novedosas formas de entender el quehacer escénico, siendo este concebido como un complemento entre la palabra y la imagen. El discurso textual, es posible de desentrañar mediante la utilización de teorías pragmáticas que favorecen la interpretación de la plurisignificatividad que el autor otorga a su discurso implícito.

El dramaturgo presenta personajes dentro de un marco contextual determinado, en que se hace alusión constante a lo que sucede afuera de ese espacio que ha sido escogido como escenario central de la obra, produciéndose en las obras un diálogo constante en el que los personajes comparten sus historias y relatos pasados.

En la configuración de cada uno de sus personajes el autor recurrió a elementos visuales para potenciar el discurso que desea entregar, siendo apoyado fuertemente por un lenguaje comprendido primordialmente por los opositores al Régimen, quienes manejaban los mismos códigos discursivos del dramaturgo.

Su discurso se encontraba encubierto en el diálogo de sus personajes, que es creado para comunicar lo que ha sido prohibido, y que representa el ambiente de temor que se vivía en la época por medio del uso de metáforas, ya que todos se negaban a mostrar la realidad social debido al miedo ante un gobierno que prohibía las libertades de expresión.

En **Historias de un galpón abandonado** las voces presentes en el discurso se evidencian desde su discurso implícito, a través de metáforas el autor crea un lenguaje que alude a los sucesos que se viven tanto en el país y en el sentir de la población, lo que se expresa a través del mundo interior de los personajes. A través de la emisión de sus discursos el dramaturgo proyecta las necesidades de la ciudadanía, de ocultarse y escapar a lo que sucede, es así como buscan en ese lugar una forma de escapar a lo que les atormenta. En su trabajo discursivo el autor recurre a la riqueza lingüística como clave y posibilidad de entrega de informaciones e indicios que apelan a los conocimientos del lector/espectador para que así logre completar los sentidos de la obra.

En **99 La Morgue** las voces entregadas por el autor se delatan a través de las marcas textuales, el dramaturgo tiene como principal motor criticar y denunciar aquellas prácticas que se han llevado a cabo en el país en desmedro de la población. El problema fundamental que nos retrata Griffero corresponde a lo que sucede en las dictaduras cuando se alteran las causas de muerte de los torturados y como el caos llega a todos los lugares, incluso a donde se encuentran los muertos. Es así, que la dramaturgia grifferiana se plantea criticar al gobierno dictatorial que se ha establecido en el país, mediante el uso de un lenguaje que debe ser comprendido por pocos, y que es primordial para no sufrir la represión y censura a la que estaban expuestos por la época.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz, Enrique y Martínez, María Antonieta. (1997). **Diccionario de lingüística moderna**. Barcelona. Ed. Ariel.

Austin, John. (1981). **Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones**. Barcelona. Ed. Paidós.

Barthes, Roland. (1983). **Ensayos críticos**. Barcelona. Seix Barral.

Brown, Gillian y Yule, George. (1993). **Análisis del discurso**. Madrid. Visor.

Calsimiglia, H. y Tusón, A. (2007). **Las cosas del decir**. Barcelona. Ed. Ariel.

Cerezo, Manuel. (1997). **Texto, contexto y situación: guía para el desarrollo de las competencias textuales y discursivas**. Barcelona. Editorial Octaedro.

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

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

Foucault, Michel. (2001). **Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones**. Madrid. Alianza.

Griffero, Ramón. (1992). **Tres Obras**. Santiago de Chile. Neptuno Editores.

Guerrero, Eduardo. (1992). **Un nuevo espacio, una nueva estética**, en Teatro chileno contemporáneo. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

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

Hurtado, María De la Luz. 2002. **Chile, 1941-2002: los teatros universitarios en escena : historia crítica y memoria**. Pontificia Universidad Católica de Chile. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral. Santiago, Chile.

Pavis, Patrice, (1998). **Teatro Contemporáneo: imágenes y voces**. Ediciones LOM. Universidad ARCIS. Santiago. Chile.

Pavis, Patrice, (2000). **Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología**. Editorial Paidós. Barcelona. España.

Piña, Juan Andrés y otros (1992). **Teatro chileno contemporáneo: Antología**. Fondo de Cultura Económica. Madrid. España.

Piña, Juan Andrés. (1998). **20 Años de Teatro Chileno 1976- 1990**. Ed. RIL. Santiago. Chile.

Pradenas Chuecas, Luis. (2006). **Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias Siglos XVI-XX**. Ed. LOM. Santiago. Chile.

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

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

Searle, John. (1990). **Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje**. Ed. Cátedra. Madrid.

Van Dijk. (2007). **Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso**. Ed. Siglo Veintiuno. México.

Van, Dijk. (1992). **La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario**. Editorial Paidós. Barcelona.

Van, Dijk. (2003). **Ideología y discurso**. Editorial Ariel. Barcelona.

Van, Dijk. (2007). **Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso**. Editorial Siglo Veintiuno. México.

Vidal, Hernán, (1991). **Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile**. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Santa Fe.

LINKOGRAFÍA

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 2013]

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 Mayo de 2013]

CIDOB. (2011). **Augusto Pinochet Ugarte**. Biografía Líderes Políticos. España. Disponible en: <http://www.cidob.org/es/content/pdf/1964> [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Cisternas, Claudia., Miquel, Ma. Paz., Neculqueo, Vania. (2008). **Cambios en la participación social y política después de la dictadura militar en Chile**. Tesis

doctoral. Universidad de Humanismo Cristiano. Santiago, Chile. Disponible en: <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/535/1/Tesis%20traso226.pdf> [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Dramaturgia Chilena. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3360.html>
[Consultado 22 de Abril de 2013]

Eagleton, Terry. (1997). **Ideología. Una introducción.** Ed. Paidós Iberica. Disponible en: http://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/08/eagleton_terry_-_ideologia_una_introduccion.pdf [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Errázuriz, Luis. (2009). **Dictadura Militar en Chile.** Latin American Research Review, Vol. 44, No. 2. c 2009 by the Latin American Studies Association. Disponible en: http://lasa-4.univ.pitt.edu/larr/prot/fulltext/vol44no2/errazuriz_44-2.pdf [Consultado 05 de Mayo de 2013]

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 05 de Mayo de 2013]

García Medel, Christian. (2011). **El rol sociopolítico del teatro durante el régimen militar.** Tesis de maestría publicada. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, Chile. Disponible en: http://190.98.219.232/~tesisdh/Tesis_PDF/TESIS%20Garcia%20Medel.pdf
[Consultado 12 de Mayo de 2013]

Gordillo Alfonso, Adriana y Flórez, María del Pilar. (2009). **Los niveles de comprensión lectora: hacia una enunciación investigativa y reflexiva para mejorar la comprensión lectora en estudiantes universitarios.** Revista Actualidades Pedagógicas N.º 53. Enero - junio. Disponible en: <http://revistas.lasalle.edu.co/index.php/ap/article/view/1048/953> [Consultado 23 de Mayo de 2013]

Griffero, Ramón. **La morgue**. Disponible en: <http://www.griffero.cl/obra6.htm>
[Consultado 22 de Abril de 2013]

Griffero, Ramón. **Historias de un galpón abandonado**. Disponible en:
<http://www.griffero.cl/obra4.htm> [Consultado 22 de Abril de 2013]

Griffero, Ramón. (2001). **Poética: la dramaturgia del espacio**. [Versión electrónica] Revista apuntes de teatro. N°119-120. p. 75-82 Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83766.html> [Consultado 22 de Abril de 2013]

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 15 de Junio de 2013]

Herbert, Jonckers. (2006). **Poéticas de espacio escénico. Chile 1891-1996**. Ediciones Frontera Sur. Chile. Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0046714.pdf> [Consultado 23 de Mayo de 2013]

Hurtado, María de la Luz. (2002). **Teatro chileno de los años ochenta: de la parodia del poder a la subjetividad**. Disponible en:
<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145775/248997>
[Consultado 05 de Mayo de 2013]

Jordán, Laura. (2009). **Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino**. Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, N° 212, pp. 77-102. Disponible en:
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/203>
[Consultado 12 de Junio de 2013]

Lira, E y Castillo, M^a. (1993). **Trauma político y memoria social**. Psicología Política, N° 6. Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos. ILAS. Disponible en: <http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N6-5.pdf> [Consultado 05 de Mayo de 2013]

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 05 de Mayo de 2013]

Mateo Martínez, José. (1990). **Aproximación pragmática al lenguaje del teatro inglés**. Tesis de maestría publicada, Universidad de Alicante. España. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/3724> [Consultado 12 de Abril de 2013]

Memoria Chilena. (2001). **Diamela Eltit: Censura**. Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=deltitcensura> [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Memoria Chilena. (2001). **Poética, la dramaturgia del espacio**. Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83766.html> [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Molina, Andrés. (2011). **Teatro La Muerte y La Doncella**. DiarioDigital. Chile. Disponible en: <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?p=1513> [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Núñez Alvares, Javiera. (2013). **Poéticas de la memoria en el teatro chileno: prácticas escénicas entre 1973 y 1990**. Acta Sociológica, núm. 61, mayo-agosto, pp. 37 – 60. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/38770> [Consultado 12 de Junio de 2013]

Pereira Poza, Sergio. (1997). **Tendencias y Direcciones Del Teatro Chileno Actual**. Revista Literatura y lingüística, N° 10, 123-148. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000007&lng=es&tlng=es.%2010.4067/S0716-58111997001000007 [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Piña, Juan Andrés. (1992). **Teatro chileno en la década del 80**. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/923/898> [Consultado 05 de Mayo de 2013]

Ponce de la Fuente, Héctor. (2000). **La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: teatro y fin de siglo**. Revista Literatura y lingüística. N°12, 13-20. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112000001200002#25 [Consultado 25 de Mayo de 2013]

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 15 de Junio de 2013]

Rojo, Sara. (2008). **Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)**. Revista Aisthesis N° 44. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163213310005> [Consultado 12 de Junio de 2013]

Solé de Castillo, Maira. (2005). **La taxonomía de Barret: una alternativa para la evaluación lectora**. Revista Kaleidoscopio. Volumen 2, N° 3, Ene –Jun. Ciudad Bolívar – Venezuela. Disponible en: http://www.cidar.uneg.edu.ve/DB/bcuneg/EDOCS/formae/Revistas_e/Kaleidoscopio/Numero_3/7.pdf [Consultado 12 de Junio de 2013]

Vitale, Luis. (1999). **Historia de Censura en Chile.** Archivo Chile. Chile.
Disponible en:
http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitale/9lvc/09otros0008.pdf
[Consultado 05 de Mayo de 2013]