



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

Rasgos de la oralidad presentes en la dramaturgia chilena de Juan Radrigán

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

Autoras:

- Marta García Morales
- Paulina Navarrete Cofré
- Cecilia Riquelme Ceballos

Profesora Guía:

- Alejandra Hernández Medina

Chillán, diciembre de 2011

Índice

	Página
Introducción	4
Marco Metodológico	6
I. Marco Teórico	8
1. La lingüística como estudio científico	9
2. Concepto de oralidad	10
3. La escritura	12
4. La conversación	14
4.1. Estructura o fases de la conversación	16
5. Conversación coloquial	17
5.1. Características	18
6. Constantes y estrategias	18
6.1. Sintácticas	19
6.2. Estrategias contextuales	21
6.3. Estrategias Fónicas	22
6.4. Constantes y estrategias léxico-semánticas	24
6.5. Estrategias morfológicas y morfosintácticas	25
7. Rasgos de lo oral en lo escrito	25
7.1. Rasgos de la oralidad en el teatro	26
II. La dramaturgia de Juan Radrigán	28
1. Marginalidad	29
1.1. Marginalidad en la dramaturgia chilena de fines de siglo	29
2. Juan Radrigán	30
2.1. Periodos de escritura	32
2.2. Rasgos de lo oral en su escritura	34
2.3. Marginalidad en las obras de Radrigán	34
3. Obras para el análisis lingüístico	36
III. Análisis de las obras	38

1.	Constantes y estrategias del registro coloquial en la Conversación	39
2.	Fenómenos sintácticos	41
3.	Fenómenos Léxico-Semánticos	47
4.	Fenómenos Morfológicos y Morfosintácticos	50
5.	Estrategias Fónicas	57
6.	Fenómeno estrategias contextuales	68
IV.	Conclusiones	74
	Bibliografía Básica	79
	Linkografía	82

INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ha sentido la necesidad de comunicarse. En primera instancia, lo hizo a través de la palabra, pero al darse cuenta de la fugacidad de ésta buscó una forma de plasmar lo dicho de modo permanente, así apareció la escritura, para muchos como una modalidad opuesta a la oralidad; sin embargo, como veremos a lo largo de esta investigación, esta división no es tajante y suelen darse rasgos de una en la otra y viceversa, como un recurso que utiliza el escritor para darle a sus obras un toque más realista y más representativo de la situación que se quiere dar a conocer.

Esta investigación tiene como objetivo dar a conocer los rasgos de la oralidad que predominan en las obras de Juan Radrigán, evidenciando la utilización de ciertas características de lo oral en lo escrito, con la intención de reflejar los talantes de una sociedad marginal a lo largo de las distintas épocas de su trabajo como dramaturgo. A su vez, dar cuenta de qué manera se plasma la marginalidad en las obras del autor, basándonos principalmente en los rasgos de la oralidad que prevalecen en ellas. Nuestro interés por tratar esta problemática surge por la ausencia aparente de otros referentes que hayan abordado lingüísticamente el tema de la marginalidad en las obras del dramaturgo, si bien existen investigaciones acerca del autor, éstas más bien pertenecen a la rama de la literatura como tal.

A lo largo de nuestra investigación analizaremos detenidamente la visión de algunos autores sobre la Lingüística como ciencia, la comunicación humana, la oralidad, según la versión de algunos investigadores como Briz y Ong entre otros. A su vez, nos referiremos al concepto de conversación y marginalidad, conversación coloquial y sus características, también haremos alusión a la actividad teatral como un género en el cual se exponen recursos de la oralidad; mencionaremos y definiremos las principales características de los rasgos de la oralidad, sean éstas de orden: sintáctico, contextual, fónico; así como también los

rasgos de intensificación y atenuación presentes en la obra de Juan Radrigán, que nos orientarán para el posterior análisis de las obras de sus obras.

Abordaremos también, la vida del escritor y los distintos periodos por los que ha pasado su escritura, para contextualizar la investigación, señalando posteriormente el argumento y la respectiva reseña histórica de las tres obras seleccionadas: **El loco y la triste**, **Islas de porfiado amor** y **El encuetramiento**, que serán analizadas lingüísticamente en el tercer capítulo. En este nos centraremos esencialmente en identificar los rasgos de la oralidad que se encuentran insertos en las obras antes mencionadas.

Finalmente, en el último apartado desarrollaremos el análisis lingüístico de las tres obras seleccionadas y las diferentes conclusiones a las que llegaremos a través de la investigación para contrastar positiva o negativamente la hipótesis planteada.

Se trabajará sobre la base de un método de investigación Cualitativo-descriptivo, con la finalidad de descubrir cuáles son las marcas orales que dan vida a algunas obras de Juan Radrigán, y a través de cuáles se puede evidenciar cómo el tema de la “marginalidad” se presenta en sus obras. Lo anterior, se llevará a cabo mediante el contraste de tres obras teatrales que representan los períodos de escritura del autor.

MARCO METODOLÓGICO

El concepto metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos respuestas considerando los pasos a seguir y el conocimiento que llevan consigo. De esta forma, decimos que la metodología se relaciona con los pasos para realizar una investigación y el conocimiento que se tiene sobre ellos.

La metodología utilizada en nuestra investigación ha sido de carácter cualitativo-descriptivo (Rodríguez, 1999), apoyada en el método cuantitativo (Hernández, 1998).

En el aspecto cualitativo nuestra investigación ha tenido un carácter exploratorio para describir y precisar, los fenómenos de la oralidad que se presentan en el plano escrito, específicamente en algunas obras del dramaturgo Juan Radrigán.

Según Pérez (1990), la metodología cualitativa es una estrategia de investigación fundada en una rigurosa descripción contextual de un hecho o situación que garantiza la máxima intersubjetividad, en la captación de una realidad compleja. Apoyando lo anterior los autores Taylor y Bogdan (1998:20) la definen como “aquella que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas habladas o escritas, conductas observables”.

Por otro lado, en el aspecto cuantitativo, Bisquerra (2000:56) la define: “como una ciencia que tiene por objetivo establecer relaciones con saberes que propongan una explicación del fenómeno”. Y es en esta parte donde realizaremos un análisis de los fenómenos de la oralidad en cuanto a la frecuencia en que estos son utilizados, recurriendo a tablas y gráficos para dar a conocer los resultados de la investigación de forma ordenada y detallada. A través de estos instrumentos quedará de manifiesto cuáles son aquellos fenómenos de la oralidad que más se presentan en las obras de Radrigán.

Para llevar a cabo esta investigación se ha tomado, aleatoriamente, como referencia tres obras de Juan Radrigán: **El loco y la triste**, **Islas de porfiado amor** y **El encontramiento**.

En el campo de la presente investigación existen autores que nos orientan sobre el tema, uno de ellos es el español Antonio Briz el cual ha trabajado en contextos orales coloquiales, además de darnos definiciones y explicaciones bastantes aclaradoras respecto a los rasgos coloquializadores de la conversación. El dramaturgo chileno Juan Radrigán ha tomado muchos de estos rasgos en sus escritos, como una forma de representar la marginalidad como tema central en sus obras y de esta forma darle a sus escritos un tono más realista y más representativo de los sectores más bajos de la sociedad.

- **Hipótesis:**

- El autor muestra en sus producciones dramáticas, los rasgos propios de la oralidad, sean estos fónicos, léxicos, sintácticos, contextuales y morfológicos.

- **Objetivos**

- **Objetivo General**

- Identificar los fenómenos de la conversación oral coloquial que se manifiestan en las obras dramáticas de Radrigán: *El loco y la Triste*, *Las islas del porfiado Amor* y *El encontramiento*.

- **Objetivos Específicos:**

- Analizar las estrategias sintácticas, fónicas, léxicas y contextuales que se observan en las obras dramáticas de Juan Radrigán.

- Establecer las características lingüísticas que revelan la marginalidad en las obras seleccionadas.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1. La lingüística como estudio científico

La lingüística, ha sido objeto de análisis para muchos estudiosos de la lengua, uno de los mayores exponentes de esta disciplina es Ferdinand de Saussure, el cual nos plantea que debemos entender la Lingüística como un estudio que se encarga de analizar científicamente el lenguaje propiamente humano. G. von der Gabelentz, por su parte, (Citado por Collado, 1986), postula que la Lingüística al ser un estudio científico posee un objeto y métodos propios:

“La ciencia del lenguaje se propone como objeto el conocimiento de la lengua en función de sí misma; su objeto es toda lengua humana, todas las lenguas, las de los salvajes, lo mismo que la de los pueblos cultivados..., los más pequeños dialectos tanto como las grandes familias de lenguas. Y quiere analizar este su objeto desde todos sus aspectos.” (1969:13)

Martinet (1965:11), parte sobre la base de los postulados de Gabelentz y aporta a su vez que la lingüística realiza un estudio científico y no prescriptivo; en otras palabras, nos dice que lo científico realiza estudios bajo la observación de hechos y posteriormente los analiza; en cambio, lo prescriptivo toma lo externo como algo impuesto afecto a normas y reglas arbitrarias.

Tomando los postulados de los autores antes señalados podemos considerar que se hace necesario determinar específicamente qué se entiende por lenguaje y por qué la lingüística se considera un estudio científico. De esta forma, cuando hablemos de **lenguaje** nos referiremos a una facultad propia, estricta y exclusivamente humana que permite a los hombres comunicarse a través de signos vocales. El lenguaje es considerado la base de la comunicación humana, a través del cual las personas establecen relaciones y pueden desarrollarse en sociedad.

A su vez Martinet (1986:16), citado por Collado, señala que el “lenguaje propiamente dicho” es la facultad comunicativa del hombre que se realiza en una

pluralidad de lenguas.” De lo anterior se deduce que la lingüística estudia las lenguas humanas que vienen a ser el producto concreto de la facultad del lenguaje. Seguidamente la lingüística es considerada una ciencia porque tiene un objeto (el lenguaje), principios y métodos, y a su vez, porque realiza estudios no prescriptivos.

2. Concepto de oralidad

Para entender el concepto de la oralidad, debemos primero hacer alusión al concepto de comunicación, entendiéndola como aquel intercambio de información que realizan las personas. Este intercambio se hace posible debido a diferentes factores que intervienen en ella, tales como: emisor, receptor, canal, código, mensaje y contexto. A través de estos se puede transmitir y recoger información, además de expresar y recepcionar sentimientos y valoraciones. Sobre la base de lo señalado, el ser humano ha sentido la necesidad de comunicarse, materializándose esta comunicación en las modalidades oral y escrita, que serán definidas en este apartado.

A pesar de los muchos estudios existentes sobre la oralidad, no ha sido posible aún definir con exactitud cuál es el significado concreto del término, según Muro (2002), la oralidad es un sistema simbólico de expresión, es decir, un acto de significado dirigido de un ser humano a otro u otros, y es quizás la característica más significativa de la especie. La oralidad fue, entonces, durante largo tiempo, el único sistema de expresión de hombres y mujeres y también de transmisión de conocimientos y tradiciones.

Por su parte, Walter Ong (1999), uno de los grandes defensores de la oralidad, nos plantea que lo oral es la base o raíz de la escritura, que sin la primera, la segunda no sería posible. Nos habla además de dos tipos de oralidad, una primaria, que es aquella que concibe la palabra como único instrumento de comunicación, sin tener conocimiento de la escritura refiriéndose principalmente a las culturas ancestrales. Distingue también, un tipo de oralidad secundaria, propia

de aquellas sociedades que conocen la escritura y otras formas de comunicación, y que por lo tanto, mantienen una cierta dependencia respecto de la escritura.

Briz (1998:24), por otra parte, denomina oralidad a aquellas “manifestaciones o reflejos diversos de lo oral en lo escrito” queriendo destacar los aspectos relevantes del contexto en que se producen estas manifestaciones y las competencias de los interlocutores (tanto lingüística como cultural), entre otros.

La cultura oral se ha manifestado desde tiempos remotos, es posible apreciar como la historia nos relata sobre aquellas culturas que no practicaban la escritura, sin embargo, la sociedad se desenvolvía de igual forma, María Dolores Abascal (2002:54), dice refiriéndose al respecto:

“En relación con este amplio periodo de la historia de la humanidad, existen especulaciones acerca del modo en que pudo producirse un paulatino desarrollo del lenguaje, con una ampliación de conocimientos lingüísticos y comunicativos que lo hicieron cada vez más eficaz para cumplir con las funciones que los seres humanos le asignaban”.

Por otra parte, Casalmiglia y Tusón (1999), plantean que la función social básica y fundamental de la oralidad consiste en permitir las relaciones sociales, pues la mayoría de las actividades cotidianas se llevan a cabo a través de la oralidad; tanto que las relaciones se interrumpen cuando se deja de hablar a alguien.

Es importante tener presente que este fenómeno, la oralidad, es considerado la base de la escritura, puesto que se manifestó anteriormente: *primero pienso, luego formulo una idea para finalmente plasmarla en un papel*. La teoría señala, que la oralidad es un fenómeno que se expresa de una forma menos elaborada, no así la escritura, que es más estructurada y que puede ser corregida constantemente.

Existe una tendencia generalizada de contrariar la oralidad y la escritura, sin embargo, cabe destacar que estas dos modalidades lingüísticas son más bien

complementarias, si bien existió una primero que la otra, es necesario reconocer que gracias a la escritura hoy se conocen diferentes obras literarias o manifestaciones que surgieron a lo largo de los años, situación que no hubiera sido posible en una tradición oral, puesto que, hubiese desaparecido o desvirtuado del contenido del original.

La literatura, a través de las distintas etapas y periodos de su historia, ha utilizado algunos recursos que son más propios del lenguaje oral, con la intención de plasmar en cierto modo la cognición humana, como es el caso de, el fluir de la conciencia o el monólogo interior, el soliloquio, entre otras; técnicas que intentan “imitar” el pensamiento tal cual es, sin aparente estructuración previa, sin cortes, ni enmiendas ortográficas. Estas prácticas han sido relevantes dentro de la literatura como tal, puesto que se pasa de un lenguaje perfectamente estructurado a uno no elaborado y que tiene, por lo tanto, una función diferente; tiende además, a retratar una realidad de forma verídica teniendo siempre presente que toda obra literaria es ficción.

Según estudios medievales acerca de la literatura oral, en ésta se suelen encontrar tres situaciones de oralidad en la literatura: la oralidad de composición, la oralidad de ejecución (performance) y la oralidad de transmisión, para los fines de esta investigación nos concierne solamente la segunda situación la que hace referencia a: “presentación oral de un texto compuesto con anterioridad y, en consecuencia, al hecho de que un auditorio reciba un mensaje por vía auditiva (además de participar en espectáculo visual en el que los gestos y otros lenguajes contribuyen a la configuración del mensaje poético)” (Abascal, 2002:438).

3. La escritura

La escritura, a lo largo de la historia ha sido un instrumento muy poderoso, puesto que ha permitido que la tradición se propague y todos puedan conocer lo que somos y el porqué de nuestra existencia. Gracias a los grandes hallazgos del pensamiento materializados en distintos soportes, ya sea papel, piedra, madera, entre otros, hemos podido descubrir las historias de nuestros antepasados, y

conocer tantas obras que forman parte de la cultura literaria mundial. Lo anterior permite, que la lengua pierda su carácter evanescente para transformarse en conocimiento que se puede volver a estudiar y releer.

Reafirmando la idea anterior, que habla acerca de la evanescencia de la oralidad, el autor, Goody (1977:128), citado por Martinet, señala que:

“La escritura es de importancia fundamental no simplemente porque preserva el habla a través del tiempo y del espacio sino porque transforma el habla, abstrayendo sus componentes y permite volver a leer, de tal modo que la comunicación a través de la vista crea unas posibilidades cognitivas para el ser humano muy distintas a las creadas por la comunicación emitida por las palabras que salen de la boca.”

En la sociedad en la que vivimos, la escritura constituye uno de los principales métodos para comunicarnos; nuestro entorno lingüístico está constituido por mensajes orales y escritos, los cuales se encuentran interrelacionados. La aparición de la escritura la podemos localizar en aquellas representaciones icónicas (pictogramas o ideogramas) y a través de representaciones de distintas unidades lingüísticas (logogramas, silabogramas y fonogramas). Podemos ver que grandes civilizaciones tan alejadas entre sí, como la Maya en el continente americano o la China en el continente asiático, tienen algo en común y es la necesidad de que ambas tuvieron de representar conceptos, objetos, palabras, etc.

Actualmente poseemos una escritura alfabética, la cual tiene su origen en la costa oriental mediterránea, entre Egipto y Mesopotamia, alrededor del 2000 a. C. el cual es adoptado por los hablantes de las lenguas semíticas (hebreo, arameo y árabe).

Siguiendo con las definiciones, el autor Jesús Tusón (1997:16), nos dice que la escritura es:

“Una técnica específica para fijar la actividad verbal mediante el uso de signos gráficos que representan, ya sea icónica o convencionalmente, la producción lingüística y que se realizan sobre la superficie de un material de características aptas para conseguir la finalidad básica de esta actividad, que es dotar al mensaje de un cierto grado de durabilidad”.

De este modo, queda en evidencia que desde que los humanos nos comunicamos, la oralidad se ha caracterizado por su carácter evanescente y efímero, por ende, al descubrirse la escritura se presenta la oportunidad de hacer que el mensaje perdure en el tiempo y espacio dejando constancia de los cambios económicos, sociales y culturales.

La escritura posee diferentes funciones, Goody (1977), citado por Martinet señala:

“El lenguaje escrito desempeña dos funciones principales: la primera es la función de almacenaje, que permite la comunicación a través del tiempo y del espacio, y la segunda es la que ‘traslada el lenguaje desde el dominio oral al visual’ y posibilita el examen de palabras y oraciones fuera de sus contextos originales, ‘por lo que aparecen en un contexto muy diferente y enormemente abstracto”.

4. La conversación

Se definen como rasgos de la oralidad a aquellas particularidades propias de un discurso que se transfiere por medio del canal oral. Para formular dicha definición, la lingüística textual se basa en las características del discurso oral prototípico, la conversación.

Amparo Tusón (1997:38) define la conversación como: “una actividad en la que dos o más personas interaccionan verbalmente (además de no verbalmente,

excepto por teléfono)”, además nos plantea que esta es la acción por excelencia del ser humano, por la cual interactúan las personas, en fin, una “actividad social”.

La conversación tiene algunas características que toma la literatura para formular textos, específicamente el teatro y que si bien no se dan de la misma forma ni el mismo canal, tratan de reflejar algunos rasgos que se manifiestan en la oralidad a través de diferentes recursos para dar a conocer la realidad. Puede representar diferentes niveles o registros de habla y en muchos casos tratan de significar una sociedad marginal a través del registro coloquial, Antonio Briz (1998:20) nos dice al respecto:

“Textos periodísticos y literarios actuales imitan en algún aspecto el registro coloquial con el fin de enriquecer expresivamente el mensaje, la narración, los diálogos. Se recurre estratégicamente, por ejemplo, a léxicos argóticos y jergales, a ciertas construcciones sintácticas más propias de un registro informal, a marcas de la conversación cotidiana...”

Por otra parte, Van Dijk (1978:257), señala que la conversación corresponde a: "series de textos producidos por varios hablantes y organizados dentro de interacciones. La conversación, por tanto, es una modalidad de la interacción comunicativa". Desde este punto de vista, podemos caracterizar esta acción social por poseer más de un participante, cada uno de los cuales va aportando información de manera fluida de acuerdo al contexto y al tema tratado.

El autor Francisco Moreno (1998:164), hace sus aportes al respecto y plantea: “la conversación es esencialmente un proceso, una interacción social, psicológica y lingüística, con una estructura interna que debe ser analizada. Dicho análisis requiere de la recopilación de datos reales, verbales y no verbales.”

4.1. Estructura o fases de la conversación

La conversación contiene elementos lingüísticos y paralingüísticos que se complementan y enriquecen la comunicación entre los interlocutores. De esta forma, cada enunciado emitido por un hablante trae consigo la carga emotiva de éste y, por ende, contiene rasgos psicológicos, sociológicos y culturales que afectan a la significación de las palabras y del discurso.

Según lo señalado anteriormente, hay etnógrafos (Mehan 1979; Sinclair y Coulthard 1978) que plantean que la conversación puede dividirse en tres grandes fases, que tienen que ver con las partes que la componen y que abarca desde su inicio hasta el término de ella.

- **Fase de inicio:** se refiere a los primeros momentos de la conversación que posee la reciprocidad de existencia de los interlocutores y se construyen secuencias complejas de significado equivalente a secuencias de saludos, preguntas y diálogos que muchas veces son fórmulas rituales pertinentes al contexto.
- **Fase de desarrollo:** conocido como el centro de la intervención verbal, en donde se acuerda o da a conocer el propósito de la conversación, propiamente tal y que, contiene la mayor cantidad de intercambio de información.
- **Fase de cierre:** tiene que ver con el acuerdo previo al término de la interacción verbal, que suele incluir intercambios verbales de despedida de síntesis, o del establecimiento de promesas de acción futura.

A esta estructuración se suman las máximas de cooperación de Grice citado por Briz (1998), las cuales son:

- **Oportunidad:** intervenir en el momento en que seamos requeridos o cuando nuestro aporte sea necesario.

- **Brevidad:** nuestro uso de la palabra debe ser tan breve como requiere la información que proporcionamos.
- **Calidad:** nuestra intervención debe ser verdadera y considerada con las opiniones de los demás.
- **Relevancia:** las opiniones que aportemos deben ser pertinentes a, es decir, coherentes con el tema que se está tratando.
- **Claridad:** nuestras palabras serán precisas y ordenadas, evitando el rebuscamiento, la imprecisión y la ambigüedad.

5. Conversación coloquial

La conversación se produce de diferentes maneras y en diversos registros. La RAE define **registro** como: "modo de expresarse en función de las circunstancias"; pues debemos reconocer que nuestra forma de hablar con otra persona esta mediada por el contexto en el cual nos encontremos, no hablamos igual con nuestros amigos que con una autoridad, que en orden jerárquico se encuentra por sobre nosotros.

Briz (1996:40), señala respecto de la conversación coloquial:

“El español coloquial es un registro, un nivel de habla, un uso determinado por las circunstancias de la comunicación que no es dominio de una clase social, sino que caracteriza las realizaciones de todos los hablantes de una lengua. Este registro no es uniforme ni homogéneo, pues varía según las características dialectales y sociolectales de los usuarios. Refleja un sistema de expresión que, más que la simplificación del registro formal del uso escrito, parece ser la continuación y desarrollo del modo pragmático de la comunicación humana. Además de ser oral, puede reflejarse o manifestarse en el texto escrito”.

Entonces, la conversación coloquial se caracteriza por ser inherente a todo ser humano, independiente de la clase social, creencia política o credo religioso al que pertenece. De este modo, las características mencionadas por Briz, nos

ayudan a esclarecer el objetivo de nuestra investigación, el cual consiste en el análisis de los rasgos sintácticos, semánticos, léxicos, morfológicos, contextuales y fónicos en algunas obras de Radrigán.

5.1. Características

Las características del registro coloquial se definen según los criterios de: *campo (cotidianidad), modo (oral espontáneo), tenor (interactivo), tono (informal)*. Además se pueden distinguir rasgos situacionales o coloquializadores tales como:

- **Relación de igualdad entre los interlocutores:** ya sea esta relación de tipo social, funcional, de poder, etc.
- **Relación vivencial de proximidad:** se refiere al saber y las experiencias que comparten los interlocutores.
- **Marco discursivo familiar:** referido al espacio físico o lugar que comparten los participantes.
- **Temática no especializada:** puesto que los temas de conversación no son pertenecen a la cotidianidad.

Además de las características que hemos señalado anteriormente, existen una serie de rasgos que se denominan primarios:

- **Ausencia de planificación:** prima la espontaneidad.
- **Finalidad interpersonal:** puesto que se comunican por comunicarse con el fin de socializar.
- **Tono informal:** que es característico del registro coloquial.

6. Constantes y Estrategias

Antonio Briz (1998:67-104), en su libro **El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática**, presenta los rasgos propios de la conversación oral. De entre estos hemos elegido trabajar con los de tipo sintáctico, contextual, fónico y léxico, puesto que, consideramos que son los más

representativos de la oralidad en el plano escrito. A continuación los presentaremos más detalladamente:

6.1. Sintácticos: hacen alusión a aquellos rasgos en los cuales no existe un orden planificado en los mensajes, algunas veces también una acumulación de enunciados. Dentro de esta categoría encontramos ocho marcas textuales:

- **Sintaxis concatenada:** se refiere a aquella sintaxis que no mantiene un orden lógico o estructurado. Narbona (1989) citado por Briz (1998:68) aclara: “Los enunciados que constituyen la intervención de un hablante parecen añadirse muchas veces conforme vienen a la mente del que habla.”
- **Parcelación:** existe un fraccionamiento en el modo de explicar, como modo de querer decir todo sin omitir detalles. Briz (1998:69), señala: “Hay un continuo ir y venir en un intento de explicarlo todo con detalle, de hacerse entender al instante, para preservar la comunicación...”
- **Rodeo explicativo:** como consecuencia de los anteriores fenómenos se origina un retroceso en la información que se está entregando y se produce un avance lento que causa una divagación en torno al mensaje que se quiere dar a conocer.
- **Redundancia:** las repeticiones y reelaboraciones dentro de la conversación coloquial son elementos muy utilizados. Briz (1998:71), escribe: “La repetición es un recurso de cohesión, una marca de continuidad, a partir del cual se logra recuperar el hilo de la comunicación tras una interrupción momentánea del mismo.”
- **La unión abierta:** la unión que se da entre los enunciados no poseen un lazo afiatado, pero esto no significa que no exista

cohesión entre ellos. Briz (1998:75), aclara refiriéndose a este fenómeno: “Esto permite ir y venir, volver sobre lo dicho, reformular, reelaborar, introducir digresiones, incrustar comentarios, etc., sin perturbar la comunicación o, al menos, sin graves perjuicios informativos.”

- **La conexión a través de conectores pragmáticos y entonación:** “se trata de una intervención en la que se reúnen todas las características examinadas hasta aquí: concatenación de enunciados, parcelación, redundancia (repetición y reelaboración), sintagmas empotrados o paréntesis de carácter explicativo o de precisión informativa, trabazón mediante conectores pragmáticos y un alto grado de dependencia del contexto...”
- **Orden pragmático:** el orden de las palabras se altera con una función predominantemente pragmática y dar mayor realce a la información entregada. Briz (1998:77), dice con respecto a esta estrategia: “La ordenación de las palabras sirve estratégicamente (...), para marcar ciertos focos de atención, de contraste, para reparar o reformular; para desambiguar referentes.”. Este tipo de orden, al ser pragmático, está regulado por el contexto y por la intención del hablante.
- **Relatos en estilo directo:** es característico del español coloquial encontrar relatos y/o anécdotas dentro de una intervención. Se trata de, como lo señala Briz (1998:82): “(...) un recurso vivificador y actualizador de una historia pasada, rasgo en relación estrecha con el carácter inmediato y actual de la conversación coloquial.”

6.2. Estrategias contextuales: el mensaje que se quiere transmitir está supeditado al contexto, a la relación de proximidad o al saber compartido por los participantes.

- **Elipsis y Deixis:** alusión a referentes fóricos o exofóricos contextuales.
 - **Deíctico pronombre personal:** es un tipo de deixis, pero que se refiere específicamente a la utilización de los pronombres personales, es decir, cumplen la función de sustituir al nombre. Este a su vez se divide en dos fenómenos, los cuales son definidos a continuación:
 - **El yo como centro deíctico:** las expresiones dentro del español coloquial se presentan, por lo general, en primera persona, Briz (1998:84), añade: “(...) es preciso destacar los valores pragmáticos que su empleo añade al discurso, por ejemplo, como estrategia retórica de intensificación o atenuación.”, además señala: “El hablante, (...) maximiza o minimiza su papel en la conversación de acuerdo a sus objetivos.”
 - **El tú:** junto a la aparición del yo podemos encontrar el *tú*, ya sea con el propósito de intensificar alguna orden o de atenuación de algún reproche. Briz (1998:84), explica: “El realce de los papeles del sujeto y objeto de la enunciación se refleja en el uso de todo el conjunto de morfemas personales de referencia al YO y al TÚ, en la redundancia pronominal, a veces extrema, en una fuerte presencia de pronombres dativos éticos o simpatéticos.”

- **Deíctico pronominal anafórico:** se hace referencia a una palabra que ha aparecido antes en el texto.
- **Deíctico pronominal exofórico:** este tipo de deíctico hace referencia a una información que se encuentra en otro contexto, es decir, fuera del texto.
- **Deíctico pronominal catafórico:** corresponde a las señalizaciones que se realizan de un lugar o espacio que después se dirá en el texto.
- **Los enunciados suspendidos:** Briz (1998:86) los define como: “una construcción característica de la sintáxis coloquial son los *enunciados suspendidos*, entendidos como tales en cuanto presentan un valor ilocutivo completo o, más exactamente, completado en el contexto por el oyente...”

6.3. Estrategias fónicas: se debe destacar el importante papel que cumple la entonación como un recurso de organización y estructuración del discurso.

- **La entonación y la pausa:** Los elementos prosódicos le dan al mensaje un sentido, Briz (1998:90) señala: “En efecto, el hablante, mediante los recursos prosódicos, organiza los contenidos informativos, cohesiona su mensaje y realza, por razones subjetivas o de índole pragmático-comunicativa, algunos de los elementos”. En éste fenómeno encontramos: las pausas, signos de interrogación y exclamación, puntos suspensivos y silencios.
 - **Puntos suspensivos:** la RAE los define como un signo de puntuación formado por tres puntos consecutivos, llamado así porque entre sus usos principales está el de dejar en suspenso el discurso, indicar una pausa

transitoria, para señalar una interrupción voluntaria, con intensión enfática o expresiva, entre otros usos.

- **Silencios:** abstención de conversación por un determinado tiempo en que los hablantes dejan de emitir comentarios por alguna situación que esté dada según el contexto en que se desarrolle la situación comunicativa.
- **Signos de intensificación:** entre los signos de intensificación, podemos nombrar los de interrogación y exclamación, los cuales tienen como finalidad entregar un matiz distinto a la conversación, es decir, tratan de resaltar y dar a conocer la entonación distinta al momento de preguntar o exclamar.
- **Los alargamientos fónicos:** estos fenómenos suelen ser ampliamente usados por los interlocutores, ya sea por falta de destreza lingüística, para ir en apoyo de lo que se dijo, por refuerzo o recriminación.
 - **La pronunciación marcada, enfática:** este tipo de pronunciación tiene la misión de *añadir información a lo comunicado*.
 - **Las vacilaciones fonéticas, pérdida y adición de sonidos:** se produce principalmente por la relajación articulatoria y pronunciación rápida. Dentro de esta clasificación podemos encontrar: el apócope, la aféresis, la síncopa, la juntura.
 - **Apócope:** corresponde a la elisión de uno o varios fonemas o sílabas al final de una palabra.

- **Aféresis:** consiste en la pérdida de un fonema inicial o en la eliminación de la parte inicial de una palabra.
- **Síncopa:** corresponde a la desaparición de uno o varios fonemas en la interior de una palabra. Este fenómeno afecta esencialmente a las vocales y a las sílabas átonas.
- **Juntura:** este fenómeno consiste en el acoplamiento o unión del sonido vocálico final de una palabra con el inicial de la palabra que la sigue, marcándose su presencia, generalmente, por un apóstrofe.
- **Paragoge:** se trata de un tipo de fenómeno en el cual se añade un fonema al final de una palabra.
- **Cambio de sonido:** corresponde al cambio de fonemas que se produce en una palabra, no significando esto que se altere el significado original.

6.4. Constantes y estrategias léxicos-semánticas: (Briz, 1998:95): Plantea que el léxico es considerado como un recurso más que posee el hablante para organizar la información. Como estrategias léxicas hay que considerar la frecuencia de uso de determinados elementos léxicos (pro-verbos, pro-sustantivos, pro-adverbios, proadjetivos); el léxico argótico.

- **Léxico argótico:** (Briz, 1998:100) lo define como: “un conjunto de voces extendidas y generalizadas entre la comunidad, que han pasado a formar parte de la lengua. general”
- **Verba ómnibus:** aquellas palabras que tratan de designar ciertos objetos o situaciones. Son conocidas también como palabras

genéricas o comodines, puesto que sirven para apuntar a un sin número de realidades.

6.5. Estrategias morfológicas y morfosintácticas: Corresponde a los fenómenos relacionados con la forma estructural de la palabra, es decir, la manera en que éstas son llevadas de lo oral a lo escrito para mantener los valores de la conversación coloquial. Lo cual se explica a través de los cambios producidos en la forma culta del lenguaje en situaciones orales cotidianas informales. Por ejemplo la forma culta *pues*, en el plano oral se pronuncia como *po*. Además, estas partículas cumplen una función determinada dentro del discurso, tanto oral como escrito; éstas están referidas al plano de la intensificación o atenuación de lo expresado, con la finalidad de llamar la atención o de pasar desapercibido con lo dicho.

Tales fenómenos se manifiestan de la siguiente manera: *po*, *voseo*, *vestigio de voseo*, *nomás*, *altiro*, *modificación interna y externa*, estas últimas son definidas como sigue.

- **Modificación interna:** en este fenómeno se agregan sonidos dentro de la palabra, con la finalidad de intensificar una expresión.
- **Modificación externa:** en esta estrategia se agregan sonidos pero fuera de la palabra, con el fin de intensificar la expresión.

7. Rasgos de oral en lo escrito

El hombre durante toda su existencia se ha visto en la obligación de comunicarse, ya sea de forma oral, como en la antigüedad, o de forma escrita; es por esta razón que una vez que el ser humano aprende a traspasar su sentimientos y pensamientos de distinta índole al papel, trata

incesantemente de acercarse lo más posible a lo nosotros denominamos la base de la cultura escrita: la lengua oral.

Es por esta razón que en ocasiones nos encontramos con textos que contienen un sin número de expresiones que se usan con más frecuencia en la oralidad que en la escritura, pero es sin duda un recurso que utilizan ciertos escritores para darle a una obra literaria un sentido más realista y representativo de la sociedad.

Según lo señalado anteriormente, podemos darnos cuenta de que en el género que más se presenta este fenómeno es en el teatro debido a su virtualidad, es decir, a que está pensado para ser representado ante un público y qué mejor que lo que allí se presente sea una escena real, con un vocabulario cercano al nuestro o conocido por nosotros.

7.1. Rasgos de la oralidad en el teatro

Según lo planteado en su tesis, Dolores Abascal (2002:465), la actividad teatral es una representación escénica visual de un texto preconcebido con anterioridad. Una obra teatral nace en la mente de su autor con la finalidad de ser representada posteriormente por diversos actores que le dan vida a dicha escritura. El actor tiene la misión de hacer vivo un *discurso ficticio*. Respecto a lo anterior, la autora señala:

“Esa operación de hacer “real” y “vivo” un discurso de esas características (ajeno, escrito, ficcional) la realiza el actor con sus voz y con su cuerpo, con lo que su trabajo corresponde así, de lleno, al dominio de la oralidad en su sentido más específico: su trabajo en acción (pronunciación y gestualidad)”.

Los dramaturgos, toman diferentes temáticas sobre las cuales trabajan posteriormente sus obras y que serán claves a la hora de analizarlas y ligarlas a algún movimiento o periodo literario de la historia. Una de las temáticas que tomó fuerza a fines del siglo XX en nuestro país fue la marginalidad, esto se debe a los

acontecimientos políticos y sociales que se desencadenaron en esta época y que sirvieron de inspiración para que diferentes dramaturgos retrataran esta realidad en sus obras, así al menos lo hizo Radrigán, de quien hablaremos detalladamente más adelante.

CAPÍTULO II

LA DRAMATURGIA DE JUAN RADRIGÁN

1. Marginalidad

La **marginalidad** es definida por la RAE como sigue: *Dicho de una persona o de un grupo: Que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas.* En términos económicos, significa la carencia de los servicios básicos para sobrevivir y va muy ligado a la pobreza; en términos sociales la podemos apreciar como una desvinculación del sistema político vigente, una especie de aislamiento.

Es importante destacar que esta situación social no se presenta de la misma forma en los textos seleccionados para esta investigación, puesto que se ve reflejada mayoritariamente en la obra **El loco y la triste**, con menos intensidad en **Islas de porfiado amor** y en **El Encuentramiento** no se presenta esta condición. Es preciso y necesario hacer hincapié en que oralidad no es sinónimo de marginalidad, por ende, en el texto último hay presencia de rasgos coloquiales orales sin que éstos denoten precisamente esta realidad social.

1.1. Marginalidad en la dramaturgia chilena de fines de siglo

Considerando el movimiento teatral que va desde 1973 a 1980, podemos darnos cuenta que fue un periodo en el que el país se vio sometido al régimen militar, el cual restringió el derecho a la libre expresión: los medios de comunicación fueron captados por el oficialismo y las universidades intervenidas militarmente. Sin duda, la nueva política afectó al desarrollo de la cultura y por ende, el teatro nacional.

Ya desde el año 1977 caracteriza al periodo, el surgimiento de los teatros independientes, producto de la eliminación de la subvención que entregaba el estado a los teatros. Con ello surge el teatro nacional, el cual a través de un lenguaje específico lo suficientemente elaborado (en aquel periodo para evitar la censura, se crearon códigos para ocultar el verdadero mensaje que se quería dar

a conocer), buscaba abrir un ámbito en que el espectador pudiera asumir una actitud de reflexión crítica hacia la situación social, económica y política del país.

Surge en los dramaturgos una preocupación por tratar los problemas de contingencia nacional, proyectando la situación de exclusión del sistema económico – social que sufren vastos sectores de la sociedad chilena. Por tanto, el tema de cesantía, represión económica y social, se constituyen en un elemento recurrente de la producción teatral. A partir de las irregularidades que estaban enfrentando, principalmente, los sectores bajos de la sociedad, el dramaturgo Juan Radrigán atiende a estas problemáticas, y las plasma en sus obras a través de sus personajes -entendidos como seres desplazados, sin esperanzas y desilusionados de un medio que no los comprende y los rechaza-, para denunciar la realidad del momento.

2. Juan Radrigán

Como ya señaláramos, el escritor, cuyas obras analizaremos en esta investigación es Juan Radrigán. Nació en la ciudad de Antofagasta el 20 de enero de 1937 bajo el alero de una familia de extracción popular. Su padre fue mecánico y su madre profesora en una salitrera, razón por la cual no tuvo acceso a una educación formal, pues desde muy niño trabajó en diferentes labores para aportar al sustento de su familia. Sin embargo, las enseñanzas básicas las recibió de su madre, presentando desde muy joven gran inquietud por aprender, a partir de los doce años comienza su vida literaria sobre la base de ávidas lecturas que lo llevaron a sus inicios como escritor de poemas y cuentos.

Durante su vida juvenil realizó variadas actividades: cargador de la Vega Central, librero y, durante muchos años, obrero textil y llegó a ser presidente de varios sindicatos, esta realidad le sirvió de inspiración para la producción de muchas obras posteriores. Su origen popular marcó definitivamente los temas centrales de sus obras teatrales. Publicó cuentos en diversos boletines de fábricas y diarios de la capital bajo el seudónimo de Vicente López Juan. Fue uno de los

fundadores del Centro de Escritores Inéditos y dirigió la revista **Cuadernos inéditos**, publicación oficial de esa organización. En 1962, junto a otros autores, publicó **4 autores y sus cuentos**, en el que aparecieron sus relatos **La felicidad de los García** y **El extraño camino hacia el polvo**. Ese mismo año publicó su primera obra individual, **Los vencidos no creen en Dios**, volumen de cuentos. En 1968 publicó su novela **El vino de la cobardía** con la que perspectivó su trabajo literario.

Después del Golpe de Estado de 1973, su ascendente carrera de escritor se detuvo y dos años más tarde con el poemario **El día de los muros** reinició su producción literaria. En 1979 estrenó su primera obra teatral, **Testimonios de las muertes de Sabina**, montada por el Teatro del Ángel y posteriormente se montaron muchas otras de sus obras en múltiples ciudades del país. Sus producciones teatrales fueron recepcionadas principalmente en lugares periféricos de la urbe social, aunque también en salas céntricas del teatro profesional. Radrigán realizó varias giras por países europeos y latinoamericanos presentando sus obras en varios festivales internacionales de teatro.

Este importante escritor nacional se destaca por presentar en muchas de sus obras rasgos que son propios de la oralidad. Podemos deducir según lo analizado anteriormente que utiliza estas características como un medio para reproducir de algún modo la sociedad de la época, utilizando al teatro como una medio de denuncia social, de descontento con respecto al orden imperante. María de la Luz Hurtado (2008:15), citado por Oyarzún, señala:

“El gesto de este autor de poner en el centro de la escena, en este vértice traumático de la historia, a quienes están es una posición desterritorializada, de *borde*, incorpora su obra a esa gran marea de producciones creativas postcoloniales que, desde diferentes espacios en rearticulación, están produciendo *otra* mirada y experiencia de lo social y de la vida humana que disloca al poder en su hegemonía.”

2.1. Períodos de escritura

Según Albornoz Farías (2005:101-110), la trayectoria de Juan Radrigán ha pasado por diferentes períodos, los cuales suelen ser divididos en dos, más un intermedio o lapso de silencio:

- **Primer periodo, teatro -marginalidad- y dictadura, 1979-1990**

Las obras de este primer período de la producción dramaturgica de Juan Radrigán, han sido criticadas mayoritariamente por considerarse una proposición de teatro social y político, específicamente, como un discurso centrado en la figura del marginal y que se opone al periodo de dictadura militar que tuvo lugar en nuestro país en el año 1973. Desde este punto de vista, el escritor se conecta con uno de los temas centrales de la producción literaria latinoamericana del momento, como lo es: la marginalidad. De esta manera, su dramaturgia viene a ser un diálogo con los lectores, sobre las problemáticas sociales y culturales que en ese entonces se vivía y que por otros medios no se podía manifestar.

Los personajes centrales, de estas primeras obras, son seres marginados de la sociedad, de estratos socioeconómicos bajos, con complejas problemáticas existenciales, tales como: vagancia, prostitución, alcoholismo, proscritos, etc., los cuales han perdido todo, incluso las ganas de vivir, y que por lo tanto, no están comprometidos ni a gusto en la realidad social vigente. La marginalidad de estos personajes nace no sólo del hecho netamente económico, sino que también del aislamiento y desapego que sienten del mundo y de las circunstancias que le rodean y se considera de cierto modo como la voz de los que no son escuchados.

Entre las obras más importantes de este periodo podemos mencionar: **Testimonio de las muertes de Sabina** (1979), **Viva Somoza** (1980), **Las brutas** (1980), **Hechos consumados** (1981), **El toro por las astas** (1982), **Epístola a los teatristas desorientados** (1983), **El loco y la triste** (1985).

- **Intermedio, teatro -silencio- y transición, 1990-1994**

Existe un periodo de silencio en la dramaturgia de este escritor, el cual también es vivido por otros escritores. Este cambio que sufre la sociedad una vez que terminan los años de Dictadura y se vuelve a la democracia, es sentido también por el dramaturgo, quien reflexiona acerca de las heridas de la sociedad luego de la dictadura. El único acontecimiento de este silencio es la obra: **Islas de porfiado amor** que es incluida en la segunda edición de **Teatro de Juan Radrigán: 11 obras**, de 1993.

- **Segundo período, teatro -memoria- y postdictadura, 1995-2004**

Este período está compuesto por tres aspectos fundamentales: el nuevo contexto político y cultural en el cual el teatro del dramaturgo se reinserta en la vida pública, se vincula nuevamente con el medio artístico tanto nacional como internacional y la reflexión que realiza desde el teatro frente al desafío de la reconstrucción y normalización de la convivencia democrática en el país.

Reaparece con la obra **El Encuentramiento** en 1995, también escribe el estreno de **Beckett y Godot** y **Carta Abierta**, además de la antología **Crónicas del amor furioso** y **El desaparecido** en el año 2004.

Este período posdictatorial lo comparte con otros dramaturgos como: Jorge Díaz, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero, entre otros. Todos ellos de una u otra forma utilizan como temas recurrentes en sus obras la transición, redemocratización, postdictadura, postmodernidad, fin de siglo, neoliberalismo y globalización. Es decir, más que hacer arte buscan utilizar este medio para lograr construir un modelo de sociedad distinto del que estaban teniendo.

Elegimos al dramaturgo Juan Radrigán porque es considerado uno de los grandes representantes del teatro de post dictadura, y que utiliza en gran parte de sus escritos el tema de la marginalidad a través de rasgos orales típicos de la

conversación coloquial que se encuentran en algunas obras literarias chilenas en la literatura de tradición escrita a finales del siglo XX.

Radrigán es catalogado como uno de los primeros escritores en convertir a un ser marginado en protagonista de una obra, para esto utiliza variados recursos y hace uso de una escenografía acotada y reducida. Lo anterior con el fin de representar de modo concreto y real la vida de sus personajes, siendo estos recursos el principal conductor y estructurador del lenguaje oral que utilizan los personajes marginados de su obra.

De acuerdo con lo anteriormente señalado, es imprescindible hacer notar la vinculación existente entre los rasgos de la oralidad con las características que definen lo marginal y a su vez, cómo ambas nutren de significación la obra de Juan Radrigán marcando un hito en la dramaturgia chilena de finales del siglo XX.

2.2. Rasgos de lo oral en sus obras

Juan Radrigán se caracteriza por incluir en sus obras una marcada oralidad que se transmiten a través del discurso de los personajes. Estos rasgos han salido a la luz sobre la base de las investigaciones realizadas por Carola Oyarzún (2008:84) , los cuales son: “Pérdida de algunas consonantes, Cambio de una consonante por otra, Aspiración de la “s”, Confusión de adjetivos posesivos y pronombres, Dichos y refranes, entre otros muchos rasgos lingüísticos.

Estos rasgos orales, son propios de un estatus social bajo, es decir, una tradición campesina o sectores socioeconómicos vulnerables que carecen de un léxico elaborado y estructurado, y que, por lo tanto, caen en la hipercorrección, reelaboración equivocada, repeticiones, entre otras.

2.3. Marginalidad en las obras de Juan Radrigán

Juan Radrigán Inicia sus producciones literarias el año 1979, en las cuales da a conocer los silenciados temas de un sector social desamparado, convirtiendo a

los marginados sociales en los únicos personajes del espacio dramático, teniendo de esta forma, sus obras carácter de denuncia social, con el fin de desnudar totalmente a la sociedad chilena de aquel entonces. Ligándose de esta manera su principal temática a su experiencia de vida, pues proviene de un sector social popular, lo que le permite desarrollar excepcionalmente el tema de los marginados sociales con un extenso conocimiento de este mundo en particular. En otras palabras, sus obras reflejan la miseria material y cultural en que el gobierno militar había sumido a las clases oprimidas.

Por ello Juan Radrigán expuso en su obra, *Hechos Consumados: Teatro 11 obras*, las penurias de los sectores que enfrentaban desdichadas condiciones de vida. Por ejemplo, los personajes abordados por el escritor viven en poblaciones “callampa”, sitios que se ven obligados a ocupar ilegalmente porque no se les da la oportunidad de acceder a un territorio propio.

Los personajes principales de sus obras, no son miembros partícipes del grupo social predominante, sino que se encuentran excluidos del sistema social, por lo que, se sienten aislados, expulsados, atemorizados, distanciados social y culturalmente con el sistema preponderante. En palabras de Juan Andrés Piña (1998:47) los personajes marginales son:

“Expulsados de todos los circuitos sociales, habitantes de terrenos baldíos o traspacios de casas, con escaso arraigo familiar y hasta suspendidos en el tiempo, estos personajes son víctimas de un sistema que no comprenden y al cual interrogan en diversos tonos y en diferentes momentos. Acechados, temerosos, aislados de sus semejantes, indigentes, de precario futuro, ellos oscilan entre la urgencia de satisfacer necesidades de alimento o vivienda y las razones que determinan un destino de este tipo”.

La marginalidad de los personajes es absoluta, pues viven en una continua angustia existencial provocada no sólo por la pobreza y la ausencia de comodidades, sino también por la necesidad espiritual, degradación física y moral, miedo, soledad y destrucción del orden familiar. Se explora de esta manera un

tema doloroso y silenciado, desde una perspectiva crítica, donde la situación límite en la que se desenvuelven los personajes, hace que la profundidad de sus conflictos sea desesperada y pueda proyectarse a las bases de la condición humana misma. De este modo, el mismo Juan Radrigán (1998:134) define la marginalidad como:

“Una obra que trata el problema de un hombre que quiere vivir con dignidad y esa es hoy la más dura tarea que se puede imponer una persona. Es una obra rigurosa, amarga, compulsiva; esperanzadora sólo en la medida en que tras la destrucción sobrevenga el tiempo en que alguien entienda a alguien”.

Algunos componentes claves de la marginalidad social que podemos apreciar en los personajes de Radrigán son: el aislamiento, el temor, la inestabilidad laboral, carencia de espacio, relación de los poderosos, marginalidad espiritual, destrucción del orden familiar, la soledad, degradación física y espiritual.

3. Obras para análisis lingüístico

- **El loco y la triste**

Protagonizada por dos personajes principales: Huinca y Eva, la obra inicia en la habitación principal de una casa ubicada en un sector poblacional. Estos dos personajes representan un tipo de persona en estado de real soledad, tristeza, abandono y, por sobre todo marginados de su entorno social, político y económico.

A lo largo de la obra, Huinca y Eva logran ir conociéndose mejor, dando a conocer el desamparo y/o soledad en que están inmersos, Cada uno por separado consigue escapar de su propia realidad de diferente manera: Huinca, refugiándose en el alcohol y Eva en la prostitución. Con el avance de la historia se aprecia que ambos logran escapar de la soledad que los aqueja haciendo del terreno en que vienen, su hogar, pero que finalmente es demolido.

- **Islas de porfiado amor**

La obra “Islas de Porfiado Amor”, nos presenta la historia de una pareja compuesta por: Micaela y Diego. Estos viven en un lugar solitario, desempeñándose como cuidadores de una propiedad.

Viven en una situación de pobreza y soledad, ocasionalmente son visitados por seres que aparentemente se encuentran muertos, y es la aparición de uno de ellos, Andrés, lo que origina que la pareja sufra un quiebre por el triángulo amoroso que se produce. Por otro lado, la llegada de Praumacio, hace que ellos quieran escapar de ese lugar.

- **El encuencamiento**

La obra se desarrolla en base a leyenda sobre la disputa de dos reconocidos payadores: Don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada quienes compiten en ingenio y destreza en capacidad de respuestas, el primero un españolísimo y el segundo un indígena. Radrigán logra plasmar en una obra de teatro la histórica lucha entre mapuches y sus conquistadores, uno reclamando su libertad y otro sus privilegios de encomendero.

La obra se divide en dos actos, el segundo acto, está ambientado sobre el recurso del realismo mágico, la contienda se desarrolla 200 años después en una cantina de la localidad de Curicó, pero esta vez ya no existe esta situación de un duelo a muerte, pues ninguno de los dos contrincantes desea el fallecimiento del otro, esto se manifiesta tras el correr de las escenas y quizás sea esta situación el aporte dramático más importante del autor y su obra a la dramaturgia nacional.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

El presente estudio tiene como base tres obras del dramaturgo Juan Radrigán: **Islas de porfiado amor**, **El encuetramiento** y **El loco y la triste**. Estos discursos dramáticos fueron analizados desde el punto de vista del uso de las distintas estrategias: *sintácticas*, *fónicas*, *semánticas*, *morfológicas*, *contextuales* y *léxicas* de la lingüística. A continuación, se presentan distintos esquemas que grafican la frecuencia que cada fenómeno posee en las distintas obras.

1. Constantes y estrategias del registro coloquial en la conversación.

- **Tabla N°1**

Fenómeno	Frecuencia	Porcentaje
Estrategias Sintácticas	19	0,32%
Estrategias Contextuales	679	11,45%
Estrategias Fónicas	3789	63,90%
Constantes y estrategias léxico-semánticas	564	9,51%
Morfológicos y morfosintácticos	879	14,82%
TOTAL	5930	100%

• Gráfico N° 1



En este gráfico quedan de manifiesto los fenómenos del registro coloquial identificados en las obras teatrales **El loco y la triste**, **Islas de porfiado amor** y **El encuencramiento**, con la finalidad de dar cuenta de que en la dramaturgia de Juan Radrigán, específicamente en ciertos periodos de su escritura, clasificados por Adolfo Albornoz Farías (2005:101-111) como: primer periodo, teatro –marginalidad- y dictadura (1979-1990); intermedio, teatro –silencio- y transición (1990-1994); y, segundo periodo, teatro –memoria- y postdictadura (1995-2004), existe rasgos orales de la coloquialidad que muestran la condición de marginalidad de los personajes de dichos textos.

Lo anterior se traduce en el predominio de las constantes fónicas por sobre las demás constantes y fenómenos *sintácticos*, *semánticos*, *morfológicos*, *contextuales* y *léxicos*, con un 63,90%. Los que cumplen principalmente una función intensificadora en la conversación. Luego en menor uso, pero de modo recurrente en las obras analizadas, se encuentran las estrategias morfosintácticas con una presencia de 14,82%.

En un número menos elevado, se presentan las estrategias contextuales con un 11,45%; las estrategias léxico-semánticas 9,51% y las estrategias sintácticas o de construcción con un 0,32%.

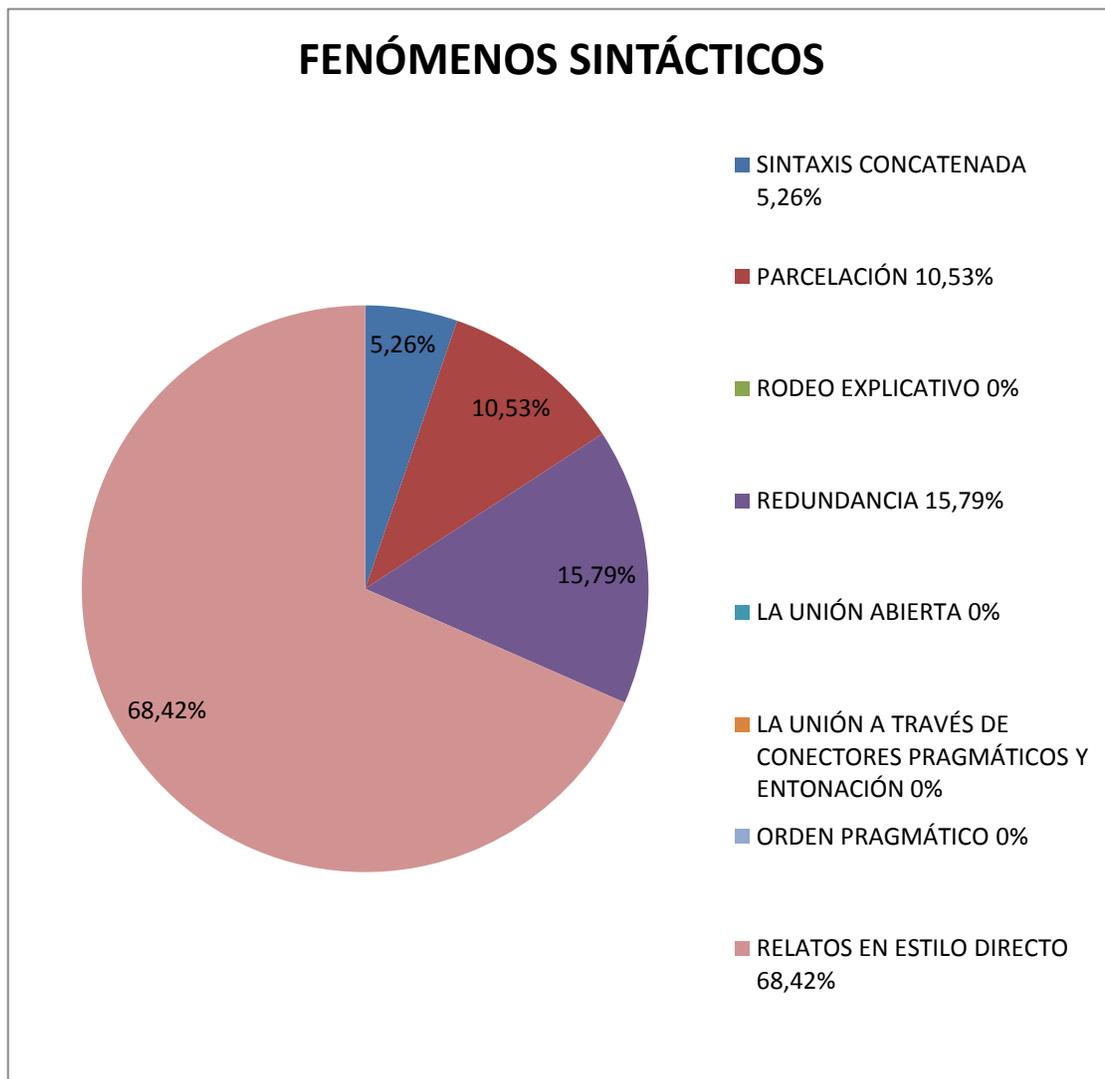
2. Fenómenos Sintácticos

Como anteriormente se mencionó, los fenómenos sintácticos son aquellos rasgos en los que no existe un orden planificado en los mensajes, sino que más bien se trata de una acumulación de enunciados que son emitidos conforme van apareciendo en la mente del interlocutor. Dentro de esta categoría encontramos ocho marcas textuales: sintaxis concatenada, parcelación, rodeo explicativo, redundancia, unión abierta, unión a través de conectores pragmáticos y entonación, orden pragmático y relatos en estilo directo.

- **Tabla Nº 2**

	FENÓMENO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Estrategias Sintácticas	Sintaxis concatenada	1	5,26%
	Parcelación	2	10,53%
	Rodeo explicativo	0	0%
	Redundancia	3	15,79%
	La unión abierta	0	0%
	La unión a través de conectores pragmáticos y entonación.	0	0%
	Orden pragmático	0	0%
	Relatos en estilo directo.	13	68,42%
TOTAL		19	100%

• **Gráfico N° 2**



• **Relatos en estilo directo**

Los fenómenos sintácticos, señalados en el capítulo anterior, se hacen evidentes a través de un número reducido de ejemplos, de los cuales podemos mencionar los relatos en estilo directo, que corresponden a relatos en tercera persona y/o anécdotas dentro de la intervención de un personaje. Se trata de, como lo señala Briz (1998:82): “(...) un recurso vivificador y actualizador de una

historia pasada, rasgo en relación estrecha con el carácter inmediato y actual de la conversación coloquial.”

En la obra **El loco y la triste**, el personaje Huinca dirigiéndose a Eva, hace uso de esta constante léxica para hacer referencia a unas frases que recordó del pasado y que, de acuerdo con el contexto de la conversación, considera que es necesario darlas a conocer.

Ejemplo 1

Huinca: Que se me va a dar po. Y aunque me dijera, ¿qué ía a sacar con pataliar? ¿Ti acordai del Lobito? Lo hicieron sufrir tanto en la posta, que dijo: **“Duele mucho morirse, compadre; mejor me voi a cuidar”**. Y se chantó, no los quería acompañar a ninguna parte; se parecía a Toribio el náufrago, afirmao de las palmeras en la plaza. Hasta que un día se pegó la cachá y me dijo: **“¿Sae que más compadre? Duele re harto morirse, ¡pero puta q’s pesao quearse solo: mejor vamos a chupar nomás!”**. (Página 107)

En este ejemplo, se dan dos casos de relato en estilo directo: primero, cuando Huinca le dice a Eva lo que recuerda de las palabras emitidas por su compadre Lobito respecto de la enfermedad “cirrosis” y sus fatales consecuencias, pues su estadía en la posta no fue muy reconfortante diciéndole: **“Duele mucho morirse, compadre; mejor me voi a cuidar”**; y el segundo relato, tiene que ver con el arrepentimiento de Lobito de dejar el consumo de bebidas alcohólicas y las salidas con las amistades, se da cuenta que se ha quedado solo y argumenta **“¿Sae que más compadre? Duele re harto morirse, ¡pero puta q’s pesao quearse solo: mejor vamos a chupar nomás!”**. Con estos relatos, Huinca quiere lograr que Eva deje de intentar que él deje los vicios, pues teme a la soledad y a la muerte.

Situación similar la encontramos en el libro **Islas de porfiado amor**, donde encontramos a Micaela con su esposo Diego, hablando acerca de lo ocurrido con Andrés en el momento en que se extravió.

Ejemplo 2:

Micaela: O sea que lo vi de lejos; y de noche más encima. (*Deja de bailar*). “**Hola**”, le dije, “¿**todavía anda perdió?**” “¡claro po, si me pierdo de día, con mayor razón me pierdo de noche!”, dijo. Y se rió. (*pausa*). Eso no más. (Página 249)

Los relatos en estilo directo en el ejemplo anterior, nos presentan el relato de Andrés pero a través de las palabras de Micaela, es decir, están escritas en tercera persona.

- **Redundancia**

La redundancia, también corresponde a la clasificación de los fenómenos sintácticos, tratándose principalmente de repeticiones y reelaboraciones dentro de la conversación coloquial. En palabras de Briz (1998:71), se trata de: “La repetición es un recurso de cohesión, una marca de continuidad, a partir del cual se logra recuperar el hilo de la comunicación tras una interrupción momentánea del mismo.”

En **El loco y la triste**, al comienzo de la obra cuando sólo se escuchan las voces de los personajes (según indican las acotaciones), Huinca le habla a Eva acerca de lo siente y piensa en relación con el tema de la muerte.

Ejemplo 3:

Voz Huinca: ...**Después que los queamos tiesos, o sea después que la gente dice que los morimos**, despertamos en la mitá de la noche y la mitá de la tarde. (Página 101)

Otro ejemplo de la obra ya citada se presenta al comienzo de la obra en donde se encuentran los personajes Huinca y Eva recién despertando de una larga celebración nocturna.

Ejemplo 4:

Huinca: (Desconcertado) ¿Cómo es la cuestión? (Pausa) ¿Cómo es la cuestión?
(Llama visceralmente) ¡“Pata e cumbia”, “Pata e cumbia”! (Página 101)

Huinca al despertarse desorientado, no sabe qué es lo que sucede y, por lo mismo, comienza sus diálogos interrogativamente y apela a que Eva, alias *Pata e cumbia*, pueda responder a sus dudas. La repetición de las expresiones *¿Cómo es la cuestión?* y *“Pata e cumbia”*, confirma la inseguridad del personaje y la necesidad que manifiesta de mantenerse acompañado.

En esta intervención, Huinca, a través de la **reelaboración** trata de explicar lo que saben, piensan u opinan, las personas acerca de la muerte. En su intervención, ***Después que los queamos tiesos, o sea después que la gente dice que los morimos***, primero hace referencia al término “muerte” con la expresión popular ***“queamos tiesos”***, luego reformula o reelabora lo dicho anteriormente con las palabras ***“los morimos”***. Esta reelaboración queda aún más destacada por la conjunción explicativa ***o sea***.

- **Parcelación y sintaxis concatenada**

Existe otro fenómeno sintáctico, la parcelación, que como mencionáramos anteriormente, corresponde a un fraccionamiento en el modo de explicar, en un afán de explicar todo, incluso en los detalles. Producto de la parcelación, se puede dar el fenómeno de sintaxis concatenada, que corresponde a la aglomeración de enunciados, situación que se da generalmente cuando uno de los interlocutores quiere mantener el turno de palabra.

Praumacio, en la obra ***Islas de porfiado amor***, le relata a Micaela que existía un pueblo cercano al lugar en que ellos vivían, específicamente al lugar en que ellos recolectaban la leña; esto con la finalidad de entrar en confianza con ella.

Ejemplo 5:

Praumacio: No apure al ganao flaco. Nunca fui bueno pa eso de las palabras. (*Pausa*) Hace añales, por aquí tembló, y después llovió. Viera visto la que se armó cuando alguien gritó que era acabo de mundo. La gente corría, pedía piedá, se golpiaba el pecho (*se para, gráfica*) “¡Castigo divino, castigo divino!” gritaban arrodillados, y empezaron las confesiones: “¡Señor, yo engañé a mi mujer con la Daidamia Pinto, pero fue ella la que me incitó al pecao!” “¡Yo nunca fui a la iglesia, Señor, pero es porque aquí no hay; los descontaron cuatro pesos a cada uno pa contruirla, pero después hicieron una chingana pa los chaquetas Blancas!” “¡Me acuso de haberle quitao con engaños las mulas a la viuda de Pascual Mamiña, perdóname, Señor, perdóname!” “¡Señor, yo engañe a mi marío, pero fue porque él me engañó con la Lucrecia Shank, ésa que vende blusas indecentes; castígala a ella primero, Señor!” (*Ríe*). Después que pasaron la lluvia y la temblaera, nadie quería salir de las casuchas por las confesiones que habían hecho. De entonces que el pueblo pasó a llamarse pueblo de la vergüenza. (Página 260).

Vemos un intento del personaje por explicar todo lo que había ocurrido el día del temblor, situación que hubiera podido resumir de la siguiente manera: los habitantes del pueblo confesaron todos sus pecados al verse en aquella situación de peligro.

Micaela, en la obra **Islas de porfiado amor**, regaña en contra de su esposo Diego, porque este lo ha dejado sola a pesar que ella le había pedido que no lo hiciera. El de igual manera lo hace por que estaba preocupado por su amigo que estaba merodeando cerca de su casa.

Ejemplo 6:

Micaela: Claro, con los extraños no, pero con tu mujer sí (*Diego sale, con un gesto de desagrado*). Este sí que es bien agua e'boldo, mire que venir a hacerse amigo de un *apareció...* (*Queda inmóvil*) ¿y yo? (*Pausa*) No ha *veníó* más... Vivos y muertos, son todos iguales, después que le alegran el corazón a una... (*Pausa*) No, no Micaela; voh no podís permitirle esas cosas a tu corazón, soy una mujer casá, una mujer decente. No te metai en eso, Micaela, un corazón *partío* por dos

amores es un viento que no tiene salía, araña y se resuelve, pero no tiene *salía*... y eso duele. Voh soy una mujer, una mujer decente. (*Pausa. Mira hacia la puerta*) Vámolos, Diego, vámolos, yo no te quiero empezar a querer como a un hermano... no quiero... (Página 254)

En el parlamento anterior, vemos que se mezclan distintas ideas pero que no siguen un orden lógico y además no se concluyen.

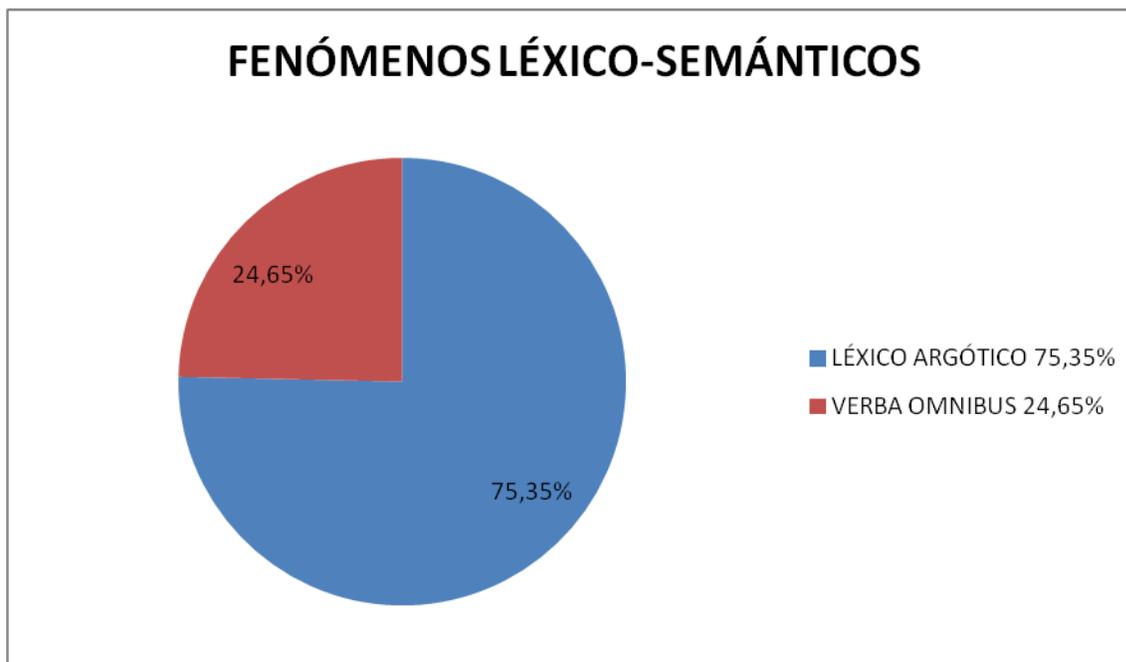
3. Fenómenos Léxico-Semánticos

Los fenómenos léxico-semánticos, son definidos por Briz como (1998:95): “Un recurso más que posee el hablante para organizar la información. Como estrategias léxicas hay que considerar la frecuencia de uso de determinados elementos léxicos (pro-verbos, pro-sustantivos, pro-adverbios, proadjetivos) y el léxico argótico”.

- **Tabla Nº 3**

FENÓMENO		FRECUENCIA	PORCENTAJE
Constantes y estrategias léxico-semánticas	Frecuencias léxicas (Léxico argótico)	425	75,35%
	Verba Omnibus	139	24,65%
TOTAL		564	100%

- **Gráfico N° 3**



- **Léxico argótico**

Como ya señaláramos anteriormente, el léxico argótico, corresponde a todas aquellas expresiones que han sido popularizadas, es decir, que pasan a formar parte de una jerga de un grupo social bajo (marginal) entre una comunidad, razón por la cual han pasado a formar parte de esa lengua. Alcaráz (1997:312), define jerga de la siguiente manera:

“Dialecto social que afecta al léxico empleado por una capa determinada que se considera distinta de las demás y desea no ser comprendida por nos no iniciados. Se puede emplear en expresiones como la jerga de los maleantes y también las jerga de los médicos, abogados, lingüistas, etc”.

En la obra **El Encuentramiento**, Avelino se dirige a Genaro, al ver que se va a desatar una riña por la existencia o no del duelo de antaño entre el Mulato y Don Javier, diciéndole:

Ejemplo 7:

Avelino: ¡Qué pasa, qué **crestas**¹ pasa;

a mí no me gustan los líos,
si se ponen atrevíos
se van toos pa la casa. (Página 21)

En este ejemplo, el léxico argótico existente es “*crestas*”. El personaje, por lo tanto, pide una explicación a los que ahí se encuentran, por lo que está sucediendo.

Una expresión similar la encontramos en la obra **Islas de porfiado amor**, en donde Diego se encuentra discutiendo con su esposa Micaela y le recrimina la situación de miseria en la que vivían y además le recalca que podría haber terminado trabajando como prostituta sino hubiera sido por él.

Ejemplo 8:

Diego: ¡De **puta**², de eso habrías terminado trabajando! (Página 255)

En este parlamento, el léxico argótico es “*puta*”. El personaje intenta, a través de ese recurso, denostar a su esposa Micaela.

- **Verba ómnibus**

Por otro lado, un fenómeno léxico semántico recurrente es el verba omnibus, entendido como el conjunto de palabras genéricas o comodines, puesto que sirven para apuntar a un sin número de realidades y, que suele usarse por individuos que poseen vocabulario escaso, limitado y básico.

¹ Crestas: denota sorpresa o contrariedad. (276)

² Puta: mujer o hembra excesivamente afecta a tener relaciones sexuales con el sexo opuesto.(2441)

Cuando el personaje Huinca (un vagabundo enfermo de cirrosis) de la obra **El loco y la triste**, se dirige a Eva para preguntarle cómo no va a saber explicar lo que siente siendo ella misma a quien recorre la sensación o emoción.

Ejemplo 9:

Huinca: ¿Cómo no íai a saber? ¿Qué no'stabai sintiendo voh la **cuestión**? (Página 111)

El personaje utiliza la expresión "**cuestión**" para referirse una extraña sensación que siente Eva y que ella misma no sabe cómo explicarlo.

Otro ejemplo, también aclaratorio sobre este fenómeno lo encontramos en la obra **Islas de porfiado amor**, específicamente cuando Micaela y Diego mantienen una discusión sobre la condición de Andrés, es decir, si se encontraba vivo o muerto.

Ejemplo 10:

Micaela: ¿Sabe **cosas** que nosotros no sabimos?
(Página 38)

En esta muestra, el personaje utiliza el verba ómnibus "**cosas**", para referirse a un conocimiento que sólo Andrés posee por su condición y que ellos desconocen.

4. Fenómenos Morfológicos y Morfosintácticos

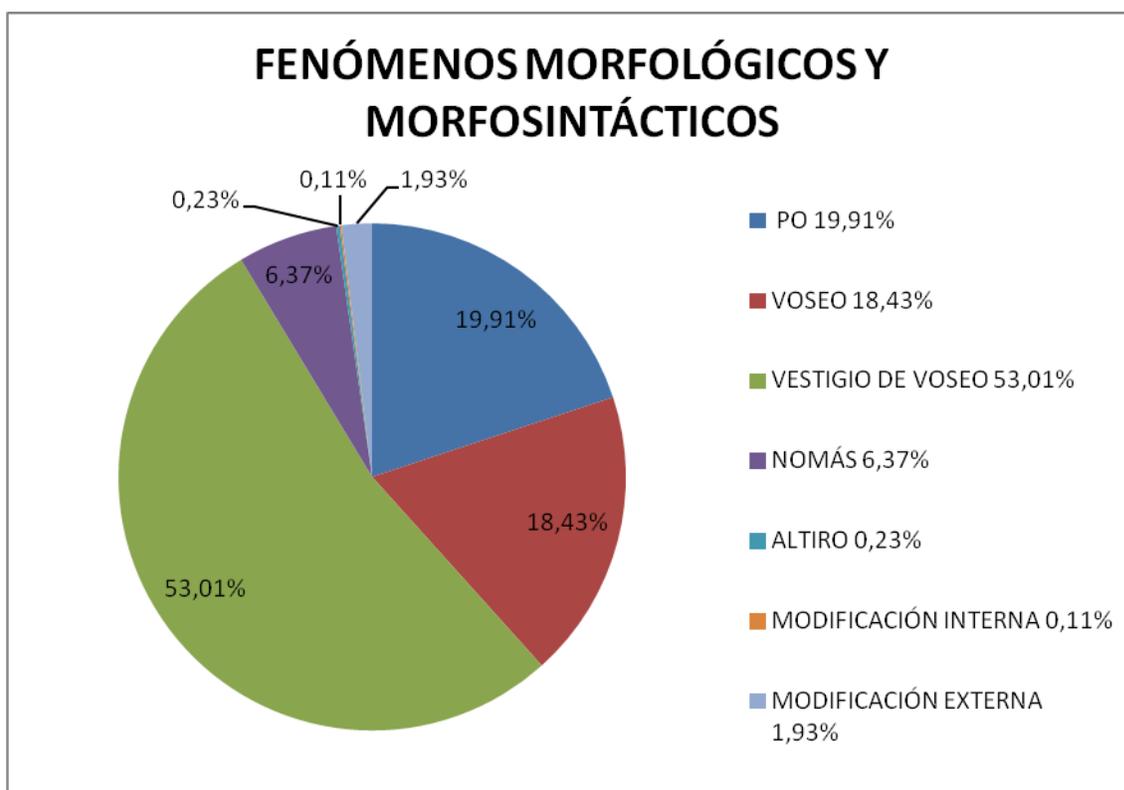
Como mencionamos anteriormente, corresponden a los fenómenos relacionados con la estructura de la palabra. Lo cual se explica a través de los cambios producidos en la forma culta del lenguaje en situaciones orales cotidianas informales.

Tales fenómenos se manifiestan de la siguiente manera: po, voseo, vestigio de voseo, nomás, altiro, modificación interna y externa, estas últimas son definidas como sigue.

• **Tabla Nº 4**

FENÓMENO		FRECUENCIA	PORCENTAJE
Morfológicos y morfosintácticos	Po	175	19,91%
	Voseo	162	18,43%
	Vestigio de voseo	466	53,01%
	Nomás	56	6,37%
	Altiro	02	0,23%
	Modificación Interna	01	0,11%
	Modificación Externa	17	1,93%
TOTAL		879	100%

• Gráfico N° 4:



• Po

El po, es un monosílabo derivado de la palabra *pues*, que funciona como reemplazo popular de la forma culta. Tiene como función intensificar, es decir, de reforzar lo expresado.

En la obra **Islas de porfiado amor**, Micaela le pregunta a Andrés dónde quedaba Negreiros, este le responde que no sabe porque se encontraba desorientado en cuanto al lugar en el que estaba, lo cual se demuestra a continuación:

Ejemplo 11:

Andrés: No sé **po**, ¿no le digo que ando perdío? (Página 245)

En este caso vemos que la estrategia contextual es el **po**, fenómeno que tiene como función intensificar la negación del personaje, es decir, se entrega un elemento anexo a la expresión.

Similar ejemplo de este fenómeno lo encontramos en la obra **El encuentramiento**, cuando Genaro se dirige a los presentes y dice que él quiere enfrentarse en duelo con Don Javier, en representación del Mulato:

Ejemplo 12:

Genaro: No **po**, yo tengo la solución;
es la que digo hace rato:
yo represento al Mulato,
y m'encacho con su patrón! (Página 47)

En esta situación el fenómeno es “po” y tiene la función de reemplazar al monosílabo *pues*.

- **Voseo**

El voseo, corresponde al reemplazo de la forma culta *tú* por la de *voh* o de *vos*.

En la obra **El loco y la triste**, esta partícula es utilizada, como en su definición se especifica reemplazando la forma culta **tú**, por la forma popular **voh**.

Ejemplo 13:

Huinca: No te cuento ni una cosa más. Habla **voh** ahora. (Página 125)

El **voh** hace alusión al personaje Eva, que es a quien se dirige Huinca en su diálogo.

En la obra **Islas de porfiado amor**, se mantiene una discusión entre Micaela y Diego, los cuales están recriminándose la situación en la que están viviendo. Él por su parte le manifiesta a su esposa que habría terminado trabajando de “puta” a lo cual ella le responde que eso lo hubiera hecho para mantenerlo a él, esto lo vemos en el siguiente parlamento:

Ejemplo 14:

Micaela: ¡Claro, de eso habría terminado pa poder alimentarte a **voh**, inútil de mierda! (Página 255)

Aquí podemos observar que la estrategia utilizada es **voh**, la cual se utiliza en reemplazo del pronombre personal tú por otra que es usada mayoritariamente por los sectores bajos.

- **Vestigio de voseo**

El **vestigio de voseo**, como se explicó anteriormente son expresiones aisladas que llevan consigo la estampa del voseo, es decir, el reemplazo de la forma culta *tú* por la de *voh* o de *vos*, pero en el caso de los vestigios se pierde el uso del *voh* o *vos* y se mantiene implícito el voseo en la forma verbal que la acompaña.

De esta forma, encontramos su presencia en la obra **El loco y la triste**, en donde se suprime la partícula **voh** y la forma verbal que queda en el enunciado nos da a conocer a quién va dirigido lo enunciado por el personaje Eva.

Ejemplo 15:

Eva: ¿Qué **venís** a pararme el carro a mí, piojo resusitao? ¿Crées que si quisiera enredar a alguien iba a escoger un pobre picante como voh? (Página 121)

Venís, es la forma verbal que implícitamente lleva el voseo en su significado contextual, en este caso, Eva se dirige a Huinca con esta expresión.

En **El encuentramiento**, Lincura, una indígena, es llamada, por su patrón Don Tomás, para hacerle un mandado a lo que ella responde:

Ejemplo 16:

Lincura: Con tanto grito yo no sé
si **llamabai** a la chifura
o **llamabai** a Lincura. (Página 4)

En esta expresión podemos apreciar que el vestigio de voseo correspondería a *llamabai*, que podría decir o intrpretarse como *voh llamabai*.

- **Nomás**

La expresión popular **nomás**, es la unión de dos monosílabos. Son utilizados en intervenciones comunicativas conversacionales, es una expresión que reemplaza la expresión culto formal “nada más”.

En la obra **Islas de porfiado amor**, el matrimonio compuesto por Micaela y Diego, mantiene una conversación acerca del cambio que ha sufrido tanto su relación, como ellos. Ella le explica de la siguiente manera cómo ve la situación que les afecta:

Ejemplo 17:

Micaela: No pasa nada, tonto. O sea, el tiempo **nomás**, ya no somos jóvenes. (*Se aparta, explica*) Mira, cuando uno es joven, el corazón salta y se ríe por cualquier cosa, así como un perrito nuevo; pero con el tiempo se va poniendo lento, va caminando más despacio, y ya no se ríe de todo, pero es el mismo, ¿entendís? (Página 255)

Nomás, en este ejemplo reemplaza la expresión “nada más”, aclarando que ellos y su matrimonio no es lo mismo de antes.

Eva, en la obra **El loco y la triste**, para dirigirse a Huinca hace uso de la expresión **nomás** porque le recrimina a su interlocutor que no tiene ningún otro motivo para “tomar” (beber alcohol).

Ejemplo 18:

Eva: (Trabajando) Porque querís **nomás**: pa que te juiste a tomar. (Página 111)

En esta situación, Eva, en lugar de decir “Porque quieres **nada más**”, contrae las palabras marcadas, formándose la expresión **nomás**.

- **Altiro**

El término **altiro**, es un chilenismo no privativo de un grupo social, sino que es transversal a todos los hablantes chilenos. Y corresponde a que una situación se debe realizar de inmediato.

Huinca en el **Loco y la triste**, en su intervención ocupa la expresión popular **altiro** para dirigirse a Eva con la intención de decirle que se vaya de inmediato.

Ejemplo 19:

Huinca: (Ofendido) ¿Y quién te dijo que yo quería algo con voh? Tai más destartalá que trota e vaca y te venís a mandar la parte. Yo no te dije que juerai a la fiesta ni te traje p´acá, jué mi compadre el que armó too el cagúin... yo nunca e quería tener ninguna cosa, el sol y la calle nomá; así que échate a volar **altiro**, no te hagai ni´un problema. (Página 102)

En el contexto en que aparece la expresión **altiro** reemplazando a la expresión **de inmediato**, Huinca quiere decirle a Eva que él no la necesita, que nunca ha querido estar con ella y que fue su compadre el que ideó un plan para que estuvieran juntos.

- **Modificación externa**

La **modificación externa**, es la estrategia en que se agregan sonidos pero fuera de la palabra, con el fin de intensificar la expresión.

En la obra **Islas de porfiado amor**, Micaela le cuenta a Diego la historia de su tía que ubicó una amasandería junto a su esposo el cual era poeta, y le relata que los versos los escribían en el pan que vendían.

Ejemplo 20:

Micaela: Sujeta. A la gente le encantó la idea; **re** luego le empezaron a encargar panes con versos pa las novias, pa los padres, pa todos. Nunca publicó ningún libro, pero como él decía, nadie podía negar que su poesía estaba en las entrañas del pueblo. ¿Bonito, ah? (Página 251)

La estrategia analizada en este parlamento es **re**, partícula que intensifica la expresión “**luego**”, de esta manera acentúa lo expresado.

Genaro, en la obra **El encuetramiento**, se da aires de grandeza al ver que Leandro había contado una historia en versos e intenta pagar un él:

Ejemplo 21:

Genaro: Bonita su historia ñor,
pero muy **re** apitucá;
traigame la guitarra p'acá
y les cuento una mejor. (Página 40)

La modificación externa que se presenta en este ejemplo corresponde a **re apitucá**, agregándole el sonido **re** a la palabra **apitucá**, y de esta forma intensificar la expresión.

4. Estrategias Fónicas

Las **Estrategias Fónicas** destacan por el importante papel que cumple en cuanto a la entonación, pérdida y adición de sonidos, como un recurso de organización y estructuración del discurso, tanto en lo oral como en lo escrito.

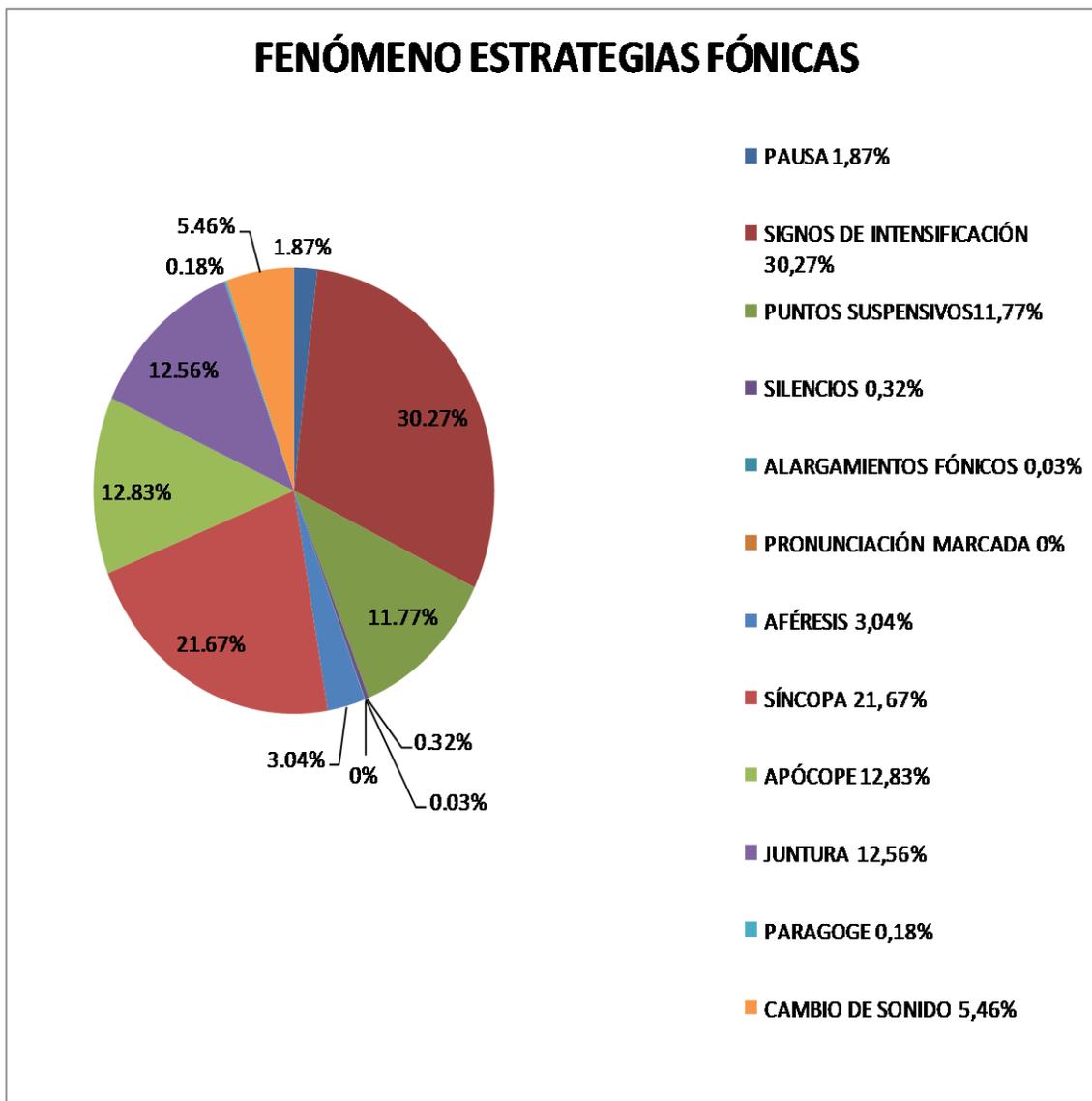
En primer lugar, se encuentran las estrategias fónicas relacionadas con la entonación y pausas producidas en la conversación coloquial. De esta manera

podemos resaltar la presencia de elementos prosódicos como los siguientes: silencios, signos de intensificación (interrogación y exclamación), puntos suspensivos y pausas.

• **Tabla N° 5**

FENÓMENO		FRECUENCIA	PORCENTAJE	
Estrategias Fónicas	La entonación y la pausa	Pausas	71	1,87%
		Signos de intensificación (interrogación y exclamación)	1147	30,27%
		Puntos suspensivos	446	11,77%
		Silencios	12	0,32%
	Los alargamientos fónicos		1	0,03%
	La pronunciación marcada		0	0%
	Las vacilaciones fonéticas, pérdida y adición de sonidos	Aféresis	115	3,04%
		Síncopas	821	21,67%
		Apócope	486	12,83%
		Juntura	476	12,56%
		Paragoge	7	0,18%
		Cambio de sonido	207	5,46%
TOTAL		3789	100%	

• Gráfico N° 5



• Signos de intensificación

Entre los **signos de intensificación**, podemos nombrar los de interrogación y exclamación, los cuales tienen como finalidad entregar un matiz distinto a la conversación, es decir, tratan de resaltar y dar a conocer la entonación distinta al momento de preguntar o exclamar.

Eva, en **El loco y la triste**, se dirige a Huinca en forma exclamativa para desmentir los insultos que Huinca le estaba profiriendo.

Ejemplo 22:

Eva: (Exaltada) ¡Eso no es cierto, yo pueo trabajar mucho tiempo toavía, siempre he sío la que ha ganao más! Ahora me veo mal porque no he tenóplata pa arreglarme, pero cuando ando pintiá, cuando tengo pa comprar güeñas pinturas... (Página 117)

La molestia que se produce en Eva por los insultos que le propinó Huinca, se hace notar con presencia de los signos de exclamación, que oralmente representarían un alza en el tono de la voz y, por ende, en la entonación.

En la obra **El encuetramiento**, Don Tomás se dirige Lincura, su criada, puesto que ésta no sabía si él la llamaba a ella o su esposa, diciéndole:

Ejemplo 23:

Don Tomás: ¿Llamar yo a mi esposa?
Sabes que está en Copequén,
No te hagas la graciosa. (Página 4)

En este ejemplo podemos apreciar que el personaje atenúa la voz para increpara a su criada por medio de una pregunta un tanto irónica.

- **Puntos suspensivos**

Los **puntos suspensivos**, son utilizados para expresar ideas que quedan inconclusas o como estrategia para dar a conocer un pensamiento o sentimiento en forma indirecta.

Diego, en **Islas de porfiado amor**, cuando mantiene una conversación con Eva le plantea a Eva su deseo de haber visto el tren, pero cuando este realizaba recorrido por las noches.

Ejemplo 24:

Diego: Hubiera sido lindo haberlo visto de noche... (*Pausa, imita el sonido del tren*)
Hubiera sido lindo... (Página 259)

Los puntos suspensivos en el ejemplo anterior, dan cuenta las ideas que Diego no puede completar con el lenguaje, es decir, pasan a ser pensamientos inconclusos que no puede expresar.

En una intervención de Eva, en **El loco y la triste**, en que discute con Huinca acerca de su estadía en ese lugar, luego de pronunciada la primera frase se produce una pausa marcada por los **puntos suspensivos** que denota una estrategia para dejar inconclusa la idea y finalmente concluir.

Ejemplo 25:

Eva: (Neutra) Déjate ho, si ya no pasa na... Me voi a irme. (Página 117)

Que no se haya terminado esta intervención, tiene que ver con el enojo de Eva porque Huinca no quería apoyarla en sus deseos de habilitar ese lugar en donde estaban habitando para transformarlo en su hogar.

- **Pausas**

Las **pausas**, son momentos de la conversación coloquial en la que ninguno de los personajes de las obras analizadas emite una intervención. Este fenómeno, se presenta en dos modalidades: 1) en forma de acotación y, 2) con el uso de puntos suspensivos.

Huinca, en **El loco y la triste**, trata de explicarle a Eva una sensación extraña que le provoca hacer una pausa en su discurso, para poder continuar.

Ejemplo 26:

Huinca: No, en serio: me dio una cuestión rara en el corazón. **(Pausa)** Mi'acordé de un viejo que maté una vez allá en Iquique. (Página 114)

Esta **pausa** provocada por un sentimiento extraño, difícil de explicar con las palabras, indica un momento de reflexión en el que necesita pensar lo que va a decir posteriormente.

En **El encuentramiento**, Don Javier y Don Tomás, discuten acerca de la trata de esclavos negros, éste último le dice que a Chile no llegan esclavos de excelencia:

Ejemplo 27:

Don Tomás: Mulecos que apenas sirven para el servicio domestico. **(Pausa)** es lo que bien decíamos: el fin de las encomiendas será el fin de esta capitanía. (Pag.10)

En este ejemplo vemos que el recurso de la pausa sirve para detener la conversación por un lapso de tiempo no muy largo.

- **Silencios**

Los **silencios**, por su parte, corresponden a estrategias en la cual los hablantes se abstienen de conversar por un determinado tiempo por alguna situación que se encuentre dada por el contexto.

Un ejemplo de esta situación lo vemos en **El encuentramiento**, habla acerca de la finalidad que tiene la paya para él, diciendo:

Ejemplo 28:

Don Versao: La paya es enfrentamiento
sentimiento a sentimiento,
no cualquier conversación
que se li'ocurra a un patrón (Página 22)

Silencio

Este recurso se utiliza en este contexto para hacer una especie de reflexión luego de su diálogo.

En la obra **Islas de porfiado amor**, le realiza dos preguntas a su esposa las cuales se refieren a ideas distintas, por un lado tiene la interrogante en qué lugar no se hacen las cosas de manera monótona y por el otro no sabe a qué se refiere su esposa cuando dice que su tío escribía versos en el pan, lo cual se ve a continuación:

Ejemplo 29:

Diego: (*Vuelve a extender los brazos*). ¿Dónde, en qué lugar no se hace siempre lo mismo? (**Silencio**). ¿Qué era eso de versos en el pan? Es la primera vez que te escucho esa historia. (Página 250)

En este parlamento el **silencio** que se plantea, es para separar una idea de otra, las cuales por ser distintas se da un tiempo para cambiarla y también para que el lector entienda que se ha cambiado de tema.

En segundo lugar, tenemos como estrategias fónicas las vacilaciones fonéticas, que consisten en la pérdida, adición de sonidos y cambio de sonido en una palabra, los cuales se producen principalmente por la relajación articulatoria y pronunciación rápida de las palabras. Dentro de esta clasificación podemos encontrar: la apócope, la aféresis, la síncopa, la juntura, paragoge y cambio de sonido.

- **Apócope**

La **apócope**, corresponde a la elisión de uno o varios fonemas al final de una palabra.

En **El loco y la triste**, Huinca le pregunta a Eva por un objeto que ha robado al “Viejo de la zapatería”.

Ejemplo 30:

Huinca: ¿Por la cuestión del **reló**? (Eva asiente con un gesto) ¿Y pa qué se lo choriaste? (Página 108)

Al nombrar el objeto, **reló**, deja de pronunciar el último sonido de la palabra.

Andrés, en **Islas de porfiado amor**, se recuerda lo ocurrido el día que su papá dejó a su familia, y nos entrega detalles de lo que hizo su madre ante esta situación.

Ejemplo 31:

Andrés: Lo de mi madre. Fíjese que **pa** ese tiempo nosotros no'stabamos en el norte, tábamos en el sur. Y entonces, ese día en que él montó a caballo y se fue por la tarde, mi madre lloró por dos días seguidos, al tercero se levanto de **madrugá**, juntó montones de troncos y les atracó fuego. Era una tremenda fogata, que se sentó a mirar **callá** como si se hubiera vuelto de piedra... Horas y horas estuvo ahí **sentá** mirando el fuego. (Página 250)

Se observa en el ejemplo anterior, que las palabras "**pa**", "**madrugá**", "**callá**" y "**sentá**", les falta los sonidos finales, es decir, han sufrido pérdida de uno o más fonemas.

- **Aféresis**

La **aféresis**, consiste en la pérdida de un fonema inicial o en la eliminación de la parte inicial de una palabra.

Esta elisión la podemos encontrar en **El loco y la triste**, cuando Huinca se burla de Eva por su sobrenombre y comienza reflexionar acerca de que a pesar que están casados, ninguno de los dos sabe el nombre de su cónyuge.

Ejemplo 32:

Huinca: ¿Y cómo querís que te diga entonces? ¿Querís que te diga "Señorita Pata e Cumbia" (Reflexivo) Pucha la cuestión pa rara: **tamos** casao y no sé ni cómo te llamai... ¿Casaos? (Tenso) ¿Te casaste conmigo? (Página 105)

En este ejemplo se muestran dos aféresis: la pérdida del sonido (*d*) en el monosílabo *de* y, la pérdida de la sílaba (*es*) en la palabra *estamos*.

Agregando otro ejemplo a este fenómeno podemos ver en **El encuentramiento**, a María refiriéndose a la lluvia y truenos que se están sintiendo, por la duda existente sobre la existencia de Don Javier y El Mulato:

Ejemplo 33:

María: Y los santos **tan** enojaos,
Mar de fondo los ha tocao. (Página 21)

Podemos apreciar en este ejemplo la pérdida de la primera sílaba (*es*) de la palabra *están*.

- **Síncopa**

La **síncopa**, es la desaparición de uno o varios fonemas en el interior de una palabra. Este fenómeno afecta esencialmente a las vocales y a las sílabas átonas.

En la obra **El loco y la triste**, Eva le dice a Huinca que el lugar que él busca ya no existe.

Ejemplo 34:

Eva: Taríai, pero ahora hay un puro **pelaero**. Yo juí andar p'allá. (Página 129)

El fenómeno se hace evidente en la pérdida del sonido (*d*) en la palabra *peladero*.

En la obra, **Islas de porfiado amor**, Andrés y Micaela, mantienen una conversación acerca de las estrellas. Andrés pregunta si las ha observado en la pampa.

Ejemplo 35:

Andrés: **Acompaña**o. ¿Pero las ha **mirao** usted sola al medio de la pampa?
(Página 247)

Existe pérdida de sonidos en las partes intermedias de las palabras,
“**acompañao**” y “**mirao**” específicamente del sonido (d)

- **Juntura**

La **juntura** es el fenómeno que consiste en el acoplamiento o unión del sonido vocálico final de una palabra con el inicial de la palabra que la sigue, marcándose su presencia, generalmente, por un apóstrofe.

Un ejemplo del fenómeno juntura lo encontramos en la obra **El encuentramiento**, Don Javier y Don Tomás dialogan entorno a la compra de esclavos:

Ejemplo 36:

Don Javier: No entiendo **d'estos** asuntos,
Pero no me llamasteis
para condolernos juntos. (Página 10)

Aquí podemos apreciar que la juntura de produce al estrechar el monosílabo **de** con **estos**.

En **El loco y la triste**, Huinca conversa con Eva de su estado de salud, pues tiene los pies hinchados y no puede caminar.

Ejemplo 37:

Huinca: No pueo, en serio: no pueo andar. (Mirándoselos) Pucha, como se le pueen hinchar tanto los pies a un cristiano... (Eva lo mira sonriendo) Pero no te ríai po. Yo una vez tue un perro que murió hinchado. Pero no de cirrosis, ¿ah?, él no le hacía al trago; era lacho eso si, lacho y rosquero. Se llamaba “Torreja”, o sea que yo le puse así. Lo conocí una vez que lo venía siguiendo un caballo pa darle la fleta; güeno, primero **l'échó** él la aniñá de puro jodío **qu'era**, pero el caballo

andaba de maleta porque parece que lo había retao la ñora, así **qu'el** pobre “Torreja” le cayó flor pa descargarla rabia. Era por allá pro Temuco, o parece **qu'esa** vez yo andaba por otra parte. La cuestión jué **qu'el** caballo lo acorraló en una pirca y lía empezar a tostar, vengo y lo agarro a peñascazos, entonces el caballo se chantó y me pegó una mirá, así como diciendo: “Güeno, ¿y a voh quien te pasó la guitarra?” Y entonces el “Torreja” aprovecha **qu'esta** descuidao, pega un salto y le muerde un coco, ¡pucha, que manera de gritar ese popbre caballo! Si la cuestión jue en la mañana, pero en la tarde toavía...(Página 130)

La juntura es observada en los siguientes casos: *l'échó, qu'era, qu'el, qu'esa y qu'esta*; en todos ellos el sonido final de una palabra coincide con el sonido inicial de la que la sigue inmediatamente, que en este caso corresponde al sonido (e), produciéndose el estrechamiento de ambas palabras.

- **Cambio de sonido**

El **cambio de sonido**, corresponde al cambio de fonemas que se produce en una palabra, no significando esto que se altere el significado original de ésta.

En la obra **Islas de porfiado amor**, Micaela y Diego conversan acerca de Andrés. Ella le pregunta a su esposo si es que ésta persona sabía más cosas de ellos, puesto que sospechan que él es un fantasma.

Ejemplo 38:

Micaela: ¿Sabe cosas que nosotros no **sabimos**? (Página 256)

Aquí vemos que se realiza un cambio de sonido (i por e), puesto que la palabra original es “sabemos”, situación que se presenta cuando no hay una conversación no estructurada.

En **El loco y la triste**, Eva y Huinca mantienen una conversación relacionada con las personas que deambulan por el sector en donde se refugian.

Ejemplo 39:

Eva: Ah, tai lesiando. (Va, vuelve sin nada) Toavía no hierve... (Contenta) ¡Parece que se **jueron**, Güinca! (Página 131)

Se cambia el sonido labial (f) por el sonido velar (j). En lugar de integrar a la intervención la palabra *fueron*, se cambia por *jueron*.

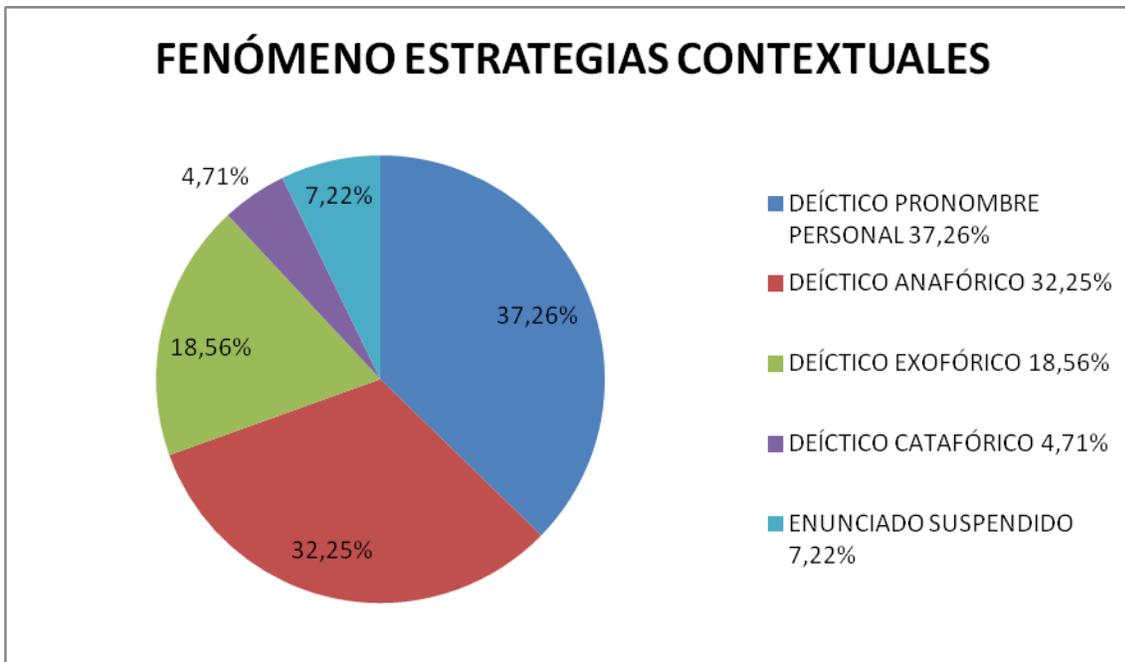
5. Fenómeno Estrategias Contextuales

Las **estrategias contextuales**, corresponden al mensaje que es expresado, pero según el contexto, a la relación de proximidad o a la información compartida por los participantes. En las obras analizadas, mayoritariamente los fenómenos más utilizados, son los deícticos en sus distintas subdivisiones.

- **Tabla N° 6**

FENÓMENO		FRECUENCIA	PORCENTAJE	
Estrategias Contextuales	Deixis	Deíctico pronombre Personal	253	37,26%
		Deíctico Anafórico	219	32,25%
		Deíctico Exofóricos	126	18,56%
		Deíctico Catafóricos	32	4,71%
	Enunciados suspendidos	49	7,22%	
TOTAL		679	100%	

• **Gráfico N° 6**



• **Deíctico pronombre personal**

En primer lugar, tenemos el **deíctico pronombre personal**, el cual se refiere específicamente a la utilización de los pronombres personales, vale decir, cumplen la función de sustituir al nombre. En este apartado tenemos, los pronombres personales: *yo* y *tú*. Como se dijo antes, YO es utilizado en la conversación, ya sea para intensificar o atenuar la participación del hablante de acuerdo con los objetivos que quiera conseguir en su intervención; y, TÚ, tiene como finalidad aumentar o disminuir el tono de una orden o reproche que realice el hablante.

De esta forma, en la obra **Islas de porfiado amor**, se nos presenta la conversación entre Micaela y Andrés, este último le cuenta lo que les ocurrió desde que su “taita” los dejó abandonados y lo que su madre hizo con ellos.

Ejemplo 40:

ANDRÉS: Mirarla; no sabíamos qué más hacer con mi hermana. Ya en la tarde, se levantó, aventó los montones de ceniza, los lavó bien a nosotros, agarró unas pocas pilchas y partimos... Dejó la puerta y las ventanas abiertas, con toas las cosas adentro... Paré que **yo** tenía como cinco años, pero de todo eso me acuerdo como si lo estuviera viendo. (*Pausa*) Claro, de entonces que debo haber quedao así. Si hay que enfrentar a los dueños de la Pulpería, **yo** me los enfrento, si hay que patiar al viento, **yo** lo pateo; si hay que querer a una mujer que nadie quiere, **yo** la quiero. (Página 246)

Como vemos en este parlamento, se utiliza el yo como centro de la deixis, para realzar la figura del personaje de acuerdo con sus propias vivencias cotidianas y de esta manera marcar un cierto protagonismo dentro de la conversación. Situación similar es la que podemos encontrar en **El Encuentramiento**, pero realzando la figura del tú.

Situación similar es la que podemos encontrar en **El Encuentramiento**, pero realzando la figura del tú:

Ejemplo 41:

Clemente: ¿Y por qué no te has sumao
tú a la fiesta, Manolillo? (Página 38)

El **tú** empleado, en este ejemplo vemos que es redundante, puesto que sabemos de quien se está hablando, por lo tanto el uso de este pronombre está demás.

- **Deíctico pronominal anafórico**

En segundo lugar, se presenta como fenómeno válido de ser analizado es el **deíctico pronominal anafórico**, en donde se hace referencia a una palabra que ha aparecido antes en el texto.

En la obra **El loco y la triste**, Huinca le habla a Eva en forma interrogativa, pues no entiende que acción está realizando la mujer, de esta forma le dice:

Ejemplo 42:

Huinca: pero **esa** porquería no es una cama po; déjala así no más. (Página 107)

El deíctico usado por este personaje hace referencia a una cama, como se menciona posteriormente, pero no es una cama común y corriente sino que se trata de una cama en mal estado; en esta intervención **esa**, como deíctico pronominal anafórico reemplaza al nombre del objeto que en este caso es una cama.

En la obra en **El encuentramiento**, Don Tomás le manifiesta a Lincura su preocupación por la restirada de sus hermanos de la empresa de encomiendas:

Ejemplo 43:

Don Tomás: Sé que tus hermanos pretenden
Abandonar las encomiendas;
Se vé que **esos** grandulones
No les bastan reprimendas. (Página 4)

- **Deíctico pronominal exofórico**

En tercer lugar, en el **deíctico pronominal exofórico**, se hace alusión a una información que se encuentra en otro contexto, es decir, fuera del texto.

En la obra **Islas de porfiado amor**, Micaela le recrimina a su esposo los cambios que han tenido que sufrir al cambiarse de ciudad, puesto que se encontraban con muchas carencias..

Ejemplo 44:

Diego: ¡No perdimos nada, porque no teníamos nada! **Allá** ni siquiera teníamos derecho al amor, acuérdate que habíamos empezado a pelear por cualquier cosa, acuérdate de las noches, no sudábamos de ardor, sudábamos de miedo, de terror a que quedaras embarazada; ¡ése era el paraíso que perdimos! (Página 251)

El deíctico pronominal exofórico **allá**, es utilizado para referirse a la ciudad de origen de donde provenían los personajes.

En **El loco y la triste**, los personajes, Huinca y Eva mantienen una conversación en donde hacen alusión al lugar en el que se encuentran, una “población callampa”, lugar que es utilizado como refugio para esconderse de los carabineros y de los amigos de Eva, con los cuales tiene el acuerdo de quedarse con Huinca manteniendo una relación amorosa.

Ejemplo 45:

Huinca: Si no hago pa la hospedería voy a tener que venir a dormir **aquí**, ¿no vís que ahora no se puee andar de noche por la calle? (Página 109)

El deíctico **Aquí**, en este diálogo, es utilizado por Huinca para referirse a un lugar en el que se refugian y que no es mencionado en la conversación de ambos personajes.

- **Deíctico pronominal catafórico**

Por último, dentro de los deícticos cabe destacar la presencia del **pronominal catafórico**, el cual es utilizado para referirse a un lugar o espacio que después se dirá en el texto.

En la obra **El loco y la triste**, Eva hace uso del deíctico pronominal **ahí** para dar cuenta del lugar físico en donde Huinca quiere ubicarse para trabajar y reunir el dinero suficiente para poder dormir en una hospedería.

Ejemplo 47:

Eva: Menos toavía, **ahí** tenís que agacharte. (*Se encoge de hombros*) Güeno, voh sabrís. Pero no les digai ná en la plaza que te dejé solo, no seia chueco. (*Abre la cartera*) Aquí me quea un resto, yo te paso pa que te vai. (Página 109)

La plaza es el nombre del lugar físico que es reemplazado por el deíctico pronominal catafórico **ahí**, al cual se refiere Eva.

Andrés, en **Islas de porfiado amor**, se encontraba merodiando, después de un momento pierde su rumbo y se encuentra con Micaela, él le pregunta cómo puede llegar a Negreiros a lo que ella responde que no sabe pero quien lo puede ayudar es Andrés.

Ejemplo 48:

Micaela: Caminando será po. (*Ríe, ríe*) No mire, **allá** detrás de la casa (*Señala*) esta mi marío; pregúntele a él. (Página 245)

Cuando Micaela utiliza el deíctico nominal catafórico **Allá**, lo hace para entregar una información que más adelante se da a conocer en el texto.

- **Enunciados suspendidos**

Por otro lado, en los Fenómenos Contextuales, destaca la presencia de **Enunciados suspendidos**, que como anteriormente fueron definidas, se caracterizan por ser ideas inconclusas que se completan con la información que aporta el contexto en el cual se produce la situación comunicativa, y que, en algunos casos se pueden identificar con la presencia de puntos suspensivos.

En la obra **El loco y la triste**, en una conversación entre Eva y Huinca se presenta el fenómeno de los enunciados suspendidos luego que Huinca despierta a gritos a Eva. Ella se reintegra asustada.

Ejemplo 49:

Huinca: Yo, no te había visto... No me acordaba... Pucha... (Página 101)

Los diálogos no son terminados al enunciarlos y, por lo tanto, su significado queda inconcluso.

Conclusiones

La historia política y social de nuestro país, Chile, ha sufrido cambios bruscos que han dejado huella en la memoria colectiva. Los años 70 se caracterizan por un gobierno militar autoritario, que prohibió toda manifestación o expresión artístico-cultural, y un sistema económico que benefició principalmente a la clase social alta. Esto, trajo como consecuencia la prohibición de la libertad, en cuanto a expresar el descontento con las injusticias, abusos de poder, represión, intolerancia, entre otras, que iban en perjuicio de la clase social baja.

En el ámbito cultural, la libertad de expresión fue coartada. Por un lado, en el teatro, las obras no podían entregar un mensaje explícito de la situación política que estaban viviendo, cabe señalar que muchos de los teatros de la época fueron clausurados, quemados y muchas funciones suspendidas, por no regirse a las normas del nuevo gobierno.

Nacen así, dramaturgos que de forma implícita tratan de reflejar su postura de rechazo frente a estas situaciones; lo anterior se ve reflejado principalmente en el lenguaje utilizado en las principales obras escritas en esta época. Además, sus personajes están insertos en sectores vulnerables de la sociedad, razón por la cual encontramos una variación lingüística significativa que se manifiesta a través de los fenómenos de la oralidad, pero en el plano escrito. Dentro de este grupo de selectos escritores, encontramos al dramaturgo nacional Juan Radrigán, quien utiliza una gran variedad de recursos lingüísticos de la oralidad como los fónicos, sintácticos, contextuales, morfológicos-morfosintácticos y léxico-semánticos.

Los fenómenos lingüísticos ya mencionados, son abundantes dentro de la producción teatral del autor en estudio, teniendo como principal función, reflejar la forma de vida de estos personajes de la sociedad, y que, en algunos casos queda manifiesto en el lenguaje utilizado por los sectores más desprotegidos de la

sociedad, es decir, ese grupo marginal que se transforma en protagonista de las obras del dramaturgo en cuestión.

A partir del análisis de algunas de las obras de Radrigán, hemos podido concluir lo siguiente:

- En las obras dramáticas analizadas, se evidencia que no hay distinción de género al momento de la utilización del lenguaje, pues tanto hombres como mujeres son protagonistas de las múltiples manifestaciones lingüísticas que se estudian para analizar los distintos fenómenos que se materializan en la oralidad y que son llevadas al plano de la escritura; ambos géneros hacen uso de un lenguaje popular de acuerdo con la realidad que vive en el tiempo y el espacio en nuestra sociedad. Por lo mismo, es imprescindible hacer mención al hecho concreto de que estas obras dramáticas nos permiten construir e interpretar un mundo ficticio no muy alejado de una realidad que hace unos años atrás era “pan de cada día”. Este mundo es creado a través del lenguaje, por personajes tomados de la realidad que luchan contra las adversidades sociales que se les presentan y que dan a conocer las batallas que deben vencer por mantenerse con vida junto a sus seres queridos y, cómo, por medio de los vicios escapan de su propia realidad.
- A través de nuestro estudio y por el amplio mundo dramático de Radrigán, podemos darnos cuenta de que dentro de los fenómenos lingüísticos más recurrentes podemos mencionar, en primer lugar, el predominio de las constantes fónicas por sobre las demás constantes y fenómenos léxicos, sintácticos, morfológicos contextuales y morfosintácticos, con un 63,90%; éstos, cumplen principalmente una función intensificadora en la conversación. Dentro de esta estrategia, analizamos los distintos fenómenos que se presentan dentro de esta clasificación, destacándose por sobre los demás signos de intensificación (signos de interrogación y exclamación). Creemos que

esto se debe a la finalidad que posee una obra dramática, lo que se denomina técnicamente “virtualidad teatral”, que es la capacidad que tiene una obra para ser representada ante un público. Esto nos da indicios de que estos signos representan en el plano escrito el lenguaje paraverbal utilizado en las obras.

Otros fenómenos, con un porcentaje importante dentro de esta clasificación son: la síncope, el apócope y la juntura, lo que puede tener una explicación en la extracción social de los personajes. Éstos no utilizan un lenguaje culto formal y suelen modificar las palabras, ya sea agregando o quitando sonidos.

Luego, en segundo lugar, pero en menor cantidad se aprecia que en las obras analizadas, se encuentran las estrategias morfosintácticas con una presencia de un 14,82%. Dentro de esta categoría, los fenómenos con mayor recurrencia son: “vestigio de voseo” (53, 01%), el uso del monosílabo “Po” (19,91%), el “voseo” (18, 43%), debido, al igual que los fenómenos anteriores, a un uso del lenguaje más popular y menos elaborado, que tiende a modificar las palabras y a reemplazar la segunda persona gramatical y el caso del “Po” se atribuye a la tendencia de estos sectores de intensificar sus expresiones.

Lo anterior, puede ser interpretado considerando que en el plano oral los enunciados son menos elaborados, lo que trae como consecuencia la integración de palabras que en plano escrito, por lo general no se dan, excepto cuando el autor tiene la intención de utilizarlos con una finalidad específica.

En tercer lugar, con un número menos elevado, se presentan las estrategias contextuales con un 11,45%, siendo el “défctico pronombre personal” el que tiene mayor uso (37, 26%), le siguen el “pronombre

deíctico anafórico”, “exofórico”, “catafórico” y los “enunciados suspendidos”. Dentro de las interpretaciones que podemos hacer, está la presencia de los monosílabos “yo” y “tú”, fenómenos que se traducen en rasgos propios de personas de estratos sociales bajos, con poca educación y que recurren a ellos de manera redundante y a veces innecesaria. También, podemos señalar que el autor por medio de estas estrategias, pretende indicar al lector o espectador el contexto en el cual se desarrollan los acontecimientos.

Las estrategias léxico-semánticas con un 9,51%, se encuentran el cuarto lugar. Dentro de ellas destacamos la presencia del “léxico argótico” y el “verba ómnibus”. Este tipo de lenguaje se da mayoritariamente en los sectores más bajos de la sociedad, donde suelen crearse jergas que utilizan ciertos grupos humanos para comunicarse, en el análisis lo hemos denominado “léxico argótico”. Esto lo podemos interpretar debido a que las obras que analizamos presentan un tópico similar, es decir, recrean espacios y personajes marginales.

Las estrategias sintácticas o de construcción con un 0,32%, en quinto y último lugar, con una presencia mínima en las obras teatrales analizadas tenemos los fenómenos: unión a través de conectores pragmáticos y entonación, orden pragmático; destacan los relatos en estilo directo (68,42%), redundancia (15,79%) y parcelación/sintaxis concatenada (15,79%). La poca presencia de estos fenómenos en las obras analizadas, se relaciona con la elaboración propia de los textos escritos, pues se permite la revisión, lectura y reelaboraciones antes de terminar la versión final; no así en la oralidad, ya que los enunciados se van emitiendo conforme vienen a la mente, por lo tanto, las correcciones, reelaboraciones y repeticiones se van haciendo a medida que avanza la conversación.

Los relatos en estilo directo se dan en mayor cantidad porque, dado que el nivel educacional de los personajes (según indicios dados por el dramaturgo en las acotaciones) es bajo no permite la propia elaboración de enunciados para responder a una interrogante o simplemente dar a conocer una situación específica, por lo que, recurren a dichos, frases, oraciones, expresiones, etc. ya dichas con anterioridad, pues de esta forma lograr explicar a los demás lo que quieren decir o expresar.

- Se hace necesario destacar que de acuerdo con nuestra hipótesis, hemos llegado a la siguiente conclusión: el autor muestra en sus producciones dramáticas, los rasgos propios de la oralidad, sean estos fónicos, léxicos, sintácticos, contextuales y morfológicos en sus múltiples manifestaciones y variaciones. Además, es preciso mencionar que gracias al trabajo hecho por el autor al momento de integrar estos rasgos orales, podemos dar cuenta de aquellas marcas discursivas que son parte de la cultura social de nuestro país en los periodos de escritura de Juan Radrigán.
- Gracias al análisis exhaustivo que realizamos de algunas de las obras del autor, podemos apreciar la sutileza y maestría con que Radrigán incluye los rasgos de la oralidad y trabaja las temáticas de corte marginal, sin caer en lo vulgar ni en lo grotesco. Además, no se evidencia un trato peyorativo hacia los personajes, sino que muestra el lado más sensible de éstos, lo que de una forma u otra conmueve al lector y lo hace involucrarse con la realidad presentada en el texto.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- ABASCAL Vicente, María D. **La teoría de la oralidad**. Tesis (Doctoral). Alicante, España. Universidad de Alicante, Departamento de Filología, Lingüística General y Teoría de la Literatura, 2002.
- ALBORNOZ, Adolfo. **Acta Literaria**. Concepción, Chile, (31). 2005.
- ALCARAZ, Enrique y MARTÍNEZ, María. **Diccionario de lingüística moderna**. Barcelona, España, Editorial Ariel, 1997.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain. **Introducción a la lingüística del texto**. Barcelona, España, Editorial Ariel, 1997.
- BISQUERRA, R. **Métodos de investigación educativa. Guía práctica**. Barcelona, España, Editorial CEAC, 2000.
- BRIZ, Antonio. **El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática**. Barcelona, España, Editorial Ariel S.A., 1998.
- BROWN, Gillian y YULE, George. **Análisis del discurso**. Estados Unidos, Editorial Visor Libros, 2005.
- CALSAMIGLIA, Elena y TUSÓN, Amparo. **Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso**. Barcelona, España, Editorial Ariel Lingüística, 2004.
- CARO, Fabiola, CONTRERAS, Claudia, LAVANDEROS, Susana. **Teatro chileno contemporáneo: la marginalidad de los personajes en la obra de Juan Radrigán**. Tesis (Título de profesor de Educación Media en Castellano). Chillán, Chile. Universidad del Bío-Bío, Departamento de Artes y Letras, 1998.
- CESTERO, Ana María. **El intercambio de turnos de habla en la conversación (Análisis sociolingüístico)**. Alcalá de Henares, España, Universidad de Alcalá, Servicio de publicaciones, 2000.
- COLLADO, Jesús Antonio. **Fundamentos de lingüística general**. Madrid, España, Editorial Gredos, 1986
- CORTÉS, Luis y CAMACHO, María. **Unidades de segmentación y marcadores del discurso**. Madrid, España, Arco/Libros, S.L., 2005.

- DUBOIS, Jean y otros. **Diccionario de lingüística**. Madrid, España, Editorial Alianza, 1983.
- HERNÁNDEZ, Alejandra. **Conversación coloquial en Chile**. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid (sin publicar), 2004.
- HERNÁNDEZ, S. **Metodología de la investigación**. México, Editorial McGraw-Hill Interamericana Editores, 1998.
- **Horizontes educacionales**. Chillán, Chile, (11) 2006.
- LABOV, William. **Modelos sociolingüísticos**. Madrid, España, Editorial Cátedra S.A., 1983.
- LEWANDOWSKI, Theodor. **Diccionario de lingüística**. Madrid, España, Editorial Cátedra, 1992.
- MARTINET, André. **Elementos de lingüística general**. Madrid, España, Editorial Gredos, 1965.
- MORALES, Félix. **Nuevo diccionario ejemplificado de chilenismos y de otros usos diferenciales del español de Chile**. Santiago, Chile, Editorial Puntángelos, 2006.
- MORALES, Félix y QUIROZ, Oscar. **Diccionario ejemplificado de chilenismos**. Santiago, Chile, Ediciones del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, 1983.
- MOUNIN, Georges. **Claves para la lingüística**. Barcelona, España, Editorial Anagrama, 1969.
- OROZ, Rodolfo. **La lengua castellana en Chile**. Santiago, Chile, Editorial Universitaria S.A., 1966.
- OYARZÚN, Carola. **Radrigán**. Santiago, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.
- PÉREZ, M. **Investigación acción**. Madrid, España, Editorial Dykinson, 1990.
- PIÑA, Juan. **20 años de teatro chileno 1976 – 1996**. Santiago, Chile, Editorial RiL Ltda., 1998.

- RADRIGÁN, Juan. **Hechos consumados. Teatro 11 obras.** 2ª ed., Santiago, Chile. Editorial LOM ediciones, 1998.
- RODRÍGUEZ, G. **Metodología de la investigación cualitativa.** Málaga, Editorial Aljibe S.L. 2º Edición, 1999.
- TAYLOR, SJ y BOGDAN R. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados.** Barcelona, España, Editorial Paidós, 1998.
- TUSÓN, Amparo. **Análisis de la conversación.** Barcelona, España, Editorial Ariel S.A., 1997.
- TUSÓN, Jesús. **La escritura: una introducción a la cultura alfabética.** Barcelona :Editorial Octaedro,1997.
- VELIS, Hector. **Chilenismos con historia.** Chile: Ediciones Cerro Manquehue, 2008.

LINKOGRAFÍA

- Álvares, Alexandra. **ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA ORALIDAD** [en línea] <http://ddd.uab.cat/pub/elies/elies_a2001v15/cap12.html> [consulta: 07 marzo 2011]
- [en línea] <<http://www.angelfire.com/linux/libros-g/docfiles/Ardlo.doc>> [consulta: 07 marzo 2011]
- **RASGOS DE LA ORALIDAD** [en línea] http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/rasg-osoralidad.htm [consulta: 07 marzo 2011]
- **JUAN RADRIGÁN ROJAS (1937)** [en línea] <http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=juanradriganrojas,1937> [consulta: 11 marzo 2011]
- [en línea] http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071768482005000200008&script=sci_arttext [consulta: 12 marzo 2011]
- Aliaga Lester. **LA COMUNICACIÓN HUMANA** [en línea] <www.udec.cl/~estebanfransanc/cap1_lengycomun.doc> [consulta: 06 julio 2011].
- González María. **EL DISCURSO GENERADO EN EL AULA DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA: ¿UN DISCURSO CON CARACTERÍSTICAS PROPIAS?** [en línea] <<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/phonica6/documentos/701.pdf> > [consulta 10 julio 2011].
- De Jorge y Botana Guillermo. **ROL SILÁBICO, FRECUENCIA Y DENSIDAD LÉXICA EN EL ACCESO AL LÉXICO ESCRITO** [en línea] <<http://www.elsemantico.com/Documentos/GJB1608.pdf> > [consulta 10 julio 2011].

- [en línea]
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=morfosint%C3%A1xis [consulta 19 de noviembre]
- [en línea]
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=morfolog%C3%ADa [consulta 18 de noviembre]
- [en línea]
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sintaxis [consulta 18 de noviembre]