

En efecto, el título se inicia con un engañoso "Ay" que pudiendo denotar dolor o pena se relaciona intertextualmente con el ritmo desenfrenado del canticón popular: "Ay mamá Inés todos los negros tomamos café". Esta doble significación del "Ay": lamento por el fracaso versus risa regeneradora es paradigma en este nivel de la otra lectura de la novela, la de percibir detrás del drama las fuerzas reintegradoras de la vida que se resisten a ser derrotadas.

Así, uno puede leer gravemente la novela, pero también hacerlo como si se tratara de una reescritura desacralizadora de las crónicas y relaciones coloniales una suerte de parodia de la Historia de Chile de Góngora Marmolejo y aún más, en un sentido muy amplio y que confiere a la novela de Guzmán una singularidad destacada en el corpus de la narrativa chilena una *negación* irónica de todos aquellos abundantes relatos que pretenden haberse apropiado del "sentido real de los acontecimientos".

No hay sentidos. Los nos murmura "Ay mamá Inés", los sentidos se inventan.

¿Y cuál es el sentido inventado por el relato? Tampoco hay certidumbres en la respuesta. ¿El fracaso de un sueño? Parece una confirmación demasiado elemental que obvia la complejidad del texto. Tal vez, puede ser un sentido casi borgeano que postule que el tiempo termina por confundir los destinos y el orbe de los símbolos, de tal manera que se hace casi imposible separar el héroe del traidor (Valdivia y de la Hoz), al fracaso del triunfo. Pero también el sentido ficcionalizado puede ser una inversión del tópico de la búsqueda del padre, tantas veces novelado en la literatura latinoamericana, para colocar en su lugar a la mamá, no a la madre, de todos nosotros los chilenos.

"Ay mamá Inés" avienta la clásica distinción entre ficción y no ficción demostrando que lo imaginado puede ser más verdadero que lo real y ciertamente más seductor. Amparado el texto en la idea que 'hasta de los hechos de la conquista hay que decir aquí parece, no se sabe, es casi seguro', imagina lo que sintieron, lo que pensaron, como amaron y odiaron esa mujer y esos hombres que soñaron en las noches bajo las refulgentes estrellas de este extremo del mundo con el oro, el poder, y aunque fuera una sola, con el amor.

* * * * *

Marco Antonio de la Parra



Nace en Santiago el 23 de Enero de 1952. Estudia en el Instituto Nacional. Egresaba en 1968, obteniendo el premio al mejor alumno en el Área Humanista. En el quinto año de humanidades descubre la Academia de Letras del Colegio que le cambia la personalidad porque pasa a encontrarse seriamente con la literatura y pasa a ser admirado por todos porque escribe, organiza grupos de teatro, dirige a los alumnos en el escenario y deja de ser fome para ser divertido. Ingresa a estudiar medicina en la Universidad de Chile, recibiendo de médico cirujano en 1975. Posteriormente realiza la especialidad de Psiquiatría de Adultos entre los años 1978 y 1980, en la misma universidad. Como estudiante de medicina -según sus propias palabras- "estudiaba poco, sacaba buenas notas, pero me daba tiempo para dirigir la revista *Philodentro*, para organizar el teatro de los mechones, para actuar y organizar teatro colectivo, esa parte de mí horrorosa que me da vergüenza porque es mundana, trivial, creída petulante, destellante, coqueta, seductora..."

Escritor y dramaturgo, columnista y colaborador en numerosas publicaciones chilenas y extranjeras. Actualmente es crítico de televisión del diario La Segunda. Profesor de dramaturgia en la Universidad Católica de Chile, entre 1993 y 1995. Se desempeñó como Agregado Cultural de la Embajada de Chile en España entre 1991 y 1993. Es miembro fundador y actual Presidente de la Academia Imaginaria. Docente del Instituto de Psicoterapia Analítica (ICHPA). Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Director del Taller José

Donoso de Dramaturgia DIBAM 1997-1998.

Ha sido becado por la Fundación Andes Mención Teatro 1994 para su proyecto *La pequeña historia de Chile*. Becado por Fondart 1994 (Ministerio de Educación, Chile), para el montaje de *El continente negro* con el Teatro de la Pasión Inextinguible. Ha recibido el primer Premio de Concursos de Cuentos Revista Paula 1978 y 1981 (Stgo. de Chile). Primer premio Concurso de Novela Joven Ornitornico 1987 (Stgo. Chile) por *El deseo de toda ciudadana*. Premio APES (Agrupación de Periodistas de Espectáculos) al mejor dramaturgo 1989 (Santiago Chile). Premio de la crítica 1987 (Santiago Chile) por *El deseo de toda ciudadana*. Premio BORNE 1991 ex-aequo (Crudatella Menorca, España) por *el Padre Muerto*. Premio Caja España de Teatro Breve 1993 (Valladolid, España) por *Tristán e Isolda*. Premio Consejo Nacional del Libro 1995 por su obra *El continente negro*. Premio Fundación José Nuez Martín 1996 por su obra *La pequeña historia de Chile*. Tercer premio Concurso Nacional de Cuentos revista Paula, 1996. Premio APES 1996 al Mejor Montaje y al Mejor Dramaturgo por *La pequeña historia de Chile*.

Como narrador es autor de dos libros de cuentos, *Sueños eróticos / Amores imposibles*, 1986 y *Grandes éxitos* y cuatro novelas, *El deseo de toda ciudadana*, 1987; *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, 1989; *Cuerpos prohibidos*, 1991 y *La pérdida del tiempo*, 1994.

A fines de 1993 se publicaron sus escritos sobre creatividad y dramaturgia en un volumen titulado *Para un joven dramaturgo*. Recientemente, en noviembre de 1997 publica *La mala memoria. Historia personal de Chile Contemporáneo*.

Como dramaturgo es autor de *Matatángos* (1975); *Lo Crudo, Lo Cocido, Lo Podrido* (1978); *La Secreta Obscenidad de cada día* (1983); *El deseo de toda ciudadana* (1987); *Infieles* (1988); *King Kong Palace* (1989); *Dostoyevski va a la playa* (1990); *El Padre Muerto* (1991); *Límites o Los cuerpos del delito* (1991); *Dédalus en el vientre de la Bestia* (1992); *Penúltima comedia inglesa* (1992); *Telémaco / Subeuropa* (1993); *Tristán e Isolda* (1993); *Madrid / Sarajevo* (1993); *Heroina* (1993); *El continente negro* (1994); *La pequeña historia de Chile* (1994); *Ofelia o La madre muerta* (1994); *Lucrecia y Judith* (1994); *El origen de la Tragedia* (1995); *La Voz del amo, el Ángel de la culpa y la entrevista (Tríptico de los Ángeles traidores)* (1995-6); *La voluntad de poder* (1996); y *Cassandra insomne o La puta madre* (1997).

Sus cuentos y obras de teatro están incluidas en antologías chilenas y extranjeras. Su obra ha sido traducida al inglés, alemán, francés, italiano, polaco, portugués, turco y yugoslavo.

La secreta obscenidad de cada día (Selección)

SIGMUND: Está bien, ya pasaron... No es bueno que sigamos, se puede juntar gente y eso no nos conviene.

CARLOS: Parece que usted sí sabe de esto.

SIGMUND: Y usted parece que también sabe... ¿Tiene acaso otros recursos por ahí?

Carlos estalla en una carcajada mientras saca una nariz roja de payaso de su bolsillo y se la pone encaramándose al escaño.

CARLOS: ¡El payaso Melocotón!

SIGMUND: (Saca un vistoso pito que hace sonar estruendosamente mientras adopta la actitud de un presentador de circo) ¡Niñas y niños! ¡Señoras y señores! ¡El circo callejero de las Águilas Humanas presenta... al payaso Melocotón!

CARLOS: ¿Cómo le va, señor Corales?

SIGMUND: ¿Cómo le va, Melocotón?

CARLOS: ¿Podría hacerle una pequeña pregunta?

SIGMUND: ¡La que usted quiera, Melocotón!

CARLOS: ¿Qué es lo que hace usted realmente aquí?

SIGMUND: (Siempre en tono de circo) Se lo contesto, si primero me dice para quién trabaja (Ríe. Se va hacia el fondo y cambia su caracterización por el de un vendedor callejero ambulante con un juguete en la mano que procede a vocear).

Carlos vacila un poco y luego hace lo mismo con otro juguete que anuncia el supuesto flujo de peatones. Sigmund salta hacia atrás y cambia de nuevo su personaje por el de un predicador evangélico. Carlos hace la competencia alegrándose cada vez que lo logra empatar en este juego de simulacros y disimulos. Finalmente Sigmund saca una botella de sus bolsillos donde llevan toda la utilería y hace un borracho con aire docto. Carlos saca otra más y simula estar ebrio pero más vul-

SIGMUND: *(Siempre ebrio)* Parece que usted es de la misma escuela... Brindemos, ciudadano, por esta feliz coincidencia.

CARLOS: Permítame hacerle una pregunta, curado, así como está de curado... Dígame una cosa... ¡Esa luz! *(Le señala una del teatro)* ... ¿Es el sol o la luna?

Sigmund afirma sus lentes y le pide apoyo para presentar el "experimento científico". Tras un rato de mirarlo parece tener una opinión.

SIGMUND: ¡Ciudadano, tengo mi informe! ¡Me declaro incompetente!

CARLOS: ¿Incompetente?

SIGMUND: ¡Es que yo no soy de este barrio! *(Carcajada)*

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

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

CARLOS: Si el país estuviese cagado, ¿hay que decirlo o no hay que decirlo?

SIGMUND: ¡Hay que decirlo!

CARLOS: No, no hay que decirlo, cuidadito, shitt...

SIGMUND: Hay que decirlo, le digo... Mire, yo le voy a explicar lo que a usted le pasa; es que está sumido en lo que es el dilema hamletiano del hombre chileno de nuestro tiempo: ¿Hay que decirlo o no hay que decirlo?... Pues yo digo que hay que decirlo... ¿O nos vamos a andar haciendo los curados para decir lo que uno piensa? ¿O los payasos así a ver si nos sale una risita? ¿O los místicos? ¿O vamos a andar matando el hambre vendiendo tonteritas en el Paseo Ahumada? ¡No! ¡Hay que decirlo! Ipso facto, per omnia secula seculorum, e pluribus unum, in situ, labor omnia vincit...

Carlos se ha sentado recuperando su lucidez y lo aplaude interrumpiendo su serie de latinazgos y lugares comunes. Sigmund recupera al instante la normalidad, guardando la botella.

SIGMUND: Perdón, se me pasó la mano, me entusias-

mé y no pude detenerme...

CARLOS: No, está muy bien, muy bien...

SIGMUND: ¿Usted cree?

CARLOS: Usted es todo un profesional.

SIGMUND: No, se equivoca, yo sólo soy un amateur, además esto lo hago exclusivamente para mi desarrollo personal, así que no creo que podamos hacer esto juntos. ¿Sabe?

CARLOS: ¿Va a volver con eso? *(Va tomando progresivamente actitud de líder político)*... Mire, aceptemos lo inevitable, ésta es una labor colectiva. La historia la hace una clase, la clase de los desposeídos y los marginales como usted y como yo.

SIGMUND: ¡Sale para allá! ¡Yo no soy ningún marginal!

CARLOS: ¡Lo somos! ¡Lo somos!

SIGMUND: ¡Usted vivirá en una población callampa pero yo tengo mi habitación en el cité, bien decentita!

CARLOS: ¡Usted es un desclasado! ¡Un hombre simple que debe asumir su responsabilidad histórica! ¡Porque es la historia la que nos ha hecho encontrarnos aquí para cometer juntos este...!

SIGMUND: ¡Silencio, Carlos!

CARLOS: ¡Lo vamos a hacer juntos!

SIGMUND: ¡No siga, Carlos!

CARLOS: Pero... ¿No le parece fantástico? ¡Creíamos que estábamos solos, que estábamos desamparados y huérfanos y de pronto descubrimos que la nuestra es la historia de una colectividad, de una nación, somos la conciencia herida de un país desgarrado!

SIGMUND: ¡Córtela! ¡Qué tanto país, qué tanta nación! ¡Somos un par de pelafustanes todos cagados, andamos a medio morir saltando, a palos con el águila y usted dice que somos el país y la nación!

CARLOS: ¡No me diga que usted es de los que cree que somos sólo lumpen y delincuencia!

SIGMUND: ¿Y qué otra cosa somos? ¿Ah? ¿El huemul y el cóndor del escudo nacional, acaso?

sé yo. ¿De dónde saqué esa palabra? No, me desconcentro, no, no puedo psicoanalizar a nadie en un parque, no, me voy. ¿sabe? Me voy, me vuelvo a Viena, a Nueva York, a Buenos Aires, qué sé yo.

CARLOS: (Se ha ido desesperado ante la posibilidad de que Sigmund se vaya y trata de retenerlo) No, por favor, no me deje, no me deje, sería terrible, insostenible, no, por favor...

Entregamos una referencia crítica realizada por el profesor del Departamento de Castellano, asesor de la Academia de Letras Castellanas del Instituto Nacional, Magister en Letras de la Universidad de Santiago de Chile y candidato al Doctorado en Literatura en la Universidad de Chile, don Manuel Pérez Rulz:

APLICACIÓN DE UNA PRAGMÁTICA TEXTUAL A LA SECRETA

OBSCENIDAD DE CADA DÍA

La presente ponencia, constituye una propuesta teórica y metodológica fundada en el análisis de *La Secreta Obscenidad de Cada Día*, del dramaturgo chileno Marco Antonio De La Parra. La propuesta señalada se enmarca dentro de los criterios sistemáticos e innovadores de la semiótica del texto. Es a partir de Charles Morris cuando se sistematiza una teoría semiótica que tiene como basamento de análisis el estudio del signo. Esta teoría se estructura en tres niveles: el sintáctico, analizable desde las relaciones entre los signos; el semántico que resuelve las preguntas relativas al significado de los signos y el pragmático, del cual aquí nos ocupamos, que estudia las relaciones que se establecen entre los signos y quienes los usan.

La semiótica, como conceptualización de una teoría de origen lingüístico, se relaciona con la literatura a partir de una semiótica textual, que la entendemos como las formas discursivas verbales presentes en el interior de las obras literarias. La semiótica, en cuanto dispositivo teórico al servicio de la obra de De La Parra, adquirirá vigencia práctica en esta ponencia cuando la asimilemos a una semiótica del texto dramático, como veremos más adelante.

A. Gran interés ha suscitado *La Secreta Obscenidad de Cada Día* desde su estreno y posterior edición, a mediados de la pasada década. El éxito de sus representaciones en Chile y España va aparejado con la traducción a varios idiomas de su versión textual.

Desde el punto de vista de la crítica, resultan innumerables las referencias periodísticas a sus puestas en escena, no obstante, los estudios literarios dedicados a la obra son escasos. Lo anterior, indica que De La Parra no es la excepción del retraso que muestran los estudios acerca de la obra dramática, en comparación a la narrativa y la lírica. A este respecto, estudiosos como Juan Villegas señalan que este hecho se debe, entre otras causas, a la indeterminación y falta de conceptualización del objeto dramático.

B. *La Secreta...* nos enseña dos personajes, Sigmund Freud y Carlos Marx, vestidos como exhibicionistas en una plazuela del barrio alto de Santiago de Chile, que se desdoblan en distintas caracterizaciones: a las de Freud y Marx y a la de exhibicionistas se les agregan las de vendedores ambulantes, torturados-torturadores y extremistas, entre otras.

Identificamos en *La Secreta...* dos grandes leyes muy relacionadas entre sí, desde el momento que son efecto de una misma causa, además de compartir el medio y recurso de expresión, respectivos. Tales leyes las asimilamos a la presencia de dos constantes: la exhibicionista y la transgresora. Ambas, tienen como causa primaria la existencia de un medio social represivo, que obliga a los personajes al uso de distintas identidades que le permite el distanciamiento frente a esa hostilidad. El exhibicionismo de identidades facilita, por añadidura, la transgresión de distintos códigos que culmina en el atentado a los miembros del poder represivo, cuando los personajes asumen el rol discursivo de extremistas.

Las dos leyes fundan su autonomía literaria en el conocido motivo del teatro contemporáneo del "teatro en el teatro". Este motivo reconoce la autonomía de las obras dramáticas más su autosuficiencia, abriéndose un espacio nuevo regido por sus propias leyes. En lo sustantivo, las constantes exhibicionistas y transgresoras tienen como medio de expresión los actos comunicativos de los personajes. Tales actos son los reguladores de las distintas caracterizaciones y transgresiones, por ejemplo, el estado de la relación comunicativa entre ambos determina la identidad a asumir y el estado de transgresión a consumir. Finalmente, los actos comunicativos, como medio de expresión de las dos constantes (o leyes) se ayudan del enmascaramiento, que opera el

distanciamiento de los personajes marginados, respecto del medio represivo.

En síntesis, la definición, demarcación e interrelación de las leyes que articulan la obra, con sus medios y recursos ya mencionados que las expresan, la complementaremos con la aplicación de criterios pragmáticos de descripción e interpretación dentro del campo de la semiótica del texto dramático.

En el contexto de esta obra dramática, sus personajes, elaboran dos proyectos que distinguimos como un proyecto de incomunicación del cual se deriva un segundo, el de integración:

1.- El primer proyecto discursivo de la figura destinador-destinatario se asienta sólo en el propósito paradójico de incomunicar, hecho que trasunta el deseo de ambos: desenmascarar al eventual oponente y, al mismo tiempo, evitar ser desenmascarado por éste. Por ser Sigmund (Freud) y Carlos (Marx) los únicos personajes de la obra, intercambian sus roles enmascaradores y desenmascaradores en forma alternas y en referencia a la posición que, sea como locutor o interlocutor, ocupan dentro de la modalidad discursiva que enuncian. Dentro de este aspecto, el uso monocorde y unilateral del discurso representa una negación del código de la comunicación como inicio de una cadena de transgresiones afianzada por una ley: la ambigüedad.

1.1. Dentro de la modalidad discursiva de la incomunicación nos encontramos, pues, con una constante, a modo de ley, que la caracteriza: la ambigüedad. En el marco del proyecto también hay algunas excepciones que escapan a esta ley de ambigüedad confirmando, no obstante, su propósito incomunicador.

En líneas generales, dentro de la realización del proyecto incomunicativo destaca su carácter subjetivo pues los discursos conjugan elaboraciones personales, imaginativas e intransferibles de sus gestores, con el evidente propósito de crear una realidad paralela a la verdadera que los agobia. En esta perspectiva, distinguimos dos modalidades operativas de la ley de ambigüedad actuando como antecedente del proyecto incomunicativo primero y como estrategia discursiva, después.

1.1.1. La ley de ambigüedad se nos presenta como antecedente del proyecto incomunicativo a través del conjunto de señales contenidas en la didascalia (acotación) inicial:

"Entra Sigmund a escena. Vestido como caricatura de exhibicionista. En el centro del escenario un

banco, blanco, de parque. Una especie de plazuela que se podría identificar con una calle del barrio alto de Santiago de Chile. Recorre Sigmund la escena como buscando a alguien, con cautela, mira hacia el frente una y otra vez, donde se supone está el liceo de niñas (...). De pronto entra Carlos, también vestido de exhibicionista. Sigmund se levanta asustado tratando de esconder sus piernas desnudas tras el escudo. Carlos se pone lentes oscuras y se sienta intentando también ocultar sus rodillas".

La didascalia inicial cumple, aquí, con la formulación del ejercicio de la palabra instituyéndose, por lo mismo, en una integrante de la doble enunciación dramática. A este respecto, tanto los teóricos Anne Ubersfeld como Boves Naves reconocen, en la didascalia, su rol de elemento condicionador del diálogo. En nuestro caso, vemos cómo la didascalia no sólo cumple una función textual, meramente informativa y accesoria, sino que caracteriza la ambigüedad del espacio en que se desarrollará la relación comunicativa de los hablantes.

La situación de discurso representada por la acotación de entrada señala:

A) Las circunstancias que comprenden el entorno físico y social en que se realizarán los actos comunicativos de los personajes. La frialdad es evidente a través de la indeterminación que proporciona el medio: "Una especie de plazuela que se podría identificar con una calle del barrio alto..." La referencia de un lugar, aún dentro de su indefinición, perteneciente a un medio social alto contrasta con el estado de precariedad de los hablantes, haciéndolos ajenos al entorno donde desarrollarán sus acciones discursivas.

B) La imagen que ambos hablantes tienen de este entorno físico y social. A este respecto, las caricaturas de exhibicionistas -más las actitudes temerosas de Sigmund y Carlos- constituyen signos inequívocos de aprensión frente al espacio de percepción, o habitat, impregnado de deshumanización y malos augurios.

C) La identidad, de los personajes -como, apenas, una referencia nominal indefinida- revela la deshumanización de sujetos: "vestidos como exhibicionistas", dentro de la natural ambigüedad que representan las caricaturas de Freud y Marx. En efecto, la situación de discurso propicia una enunciación en presente y en el entorno espacial de una plazuela de Santiago de Chile, del todo lejanos a la situación de Freud y Marx como personajes de la historia.

Dentro de esta situación ya podemos observar la presencia de las dos grandes leyes de la obra: mientras la constante transgresora es una variable que manifiesta la agresión del medio a los hablantes, a quienes reduce a simples caricaturas apostadas en un espacio que no les pertenece, a su vez, la constante exhibicionista, representa la asunción de la máscara, como primer acto voluntario de los hablantes, que permite identificar e indeterninar como método defensivo y agresivo, respecto del poder establecido.

1.1.2. Además de antecedente, la ambigüedad -como ley del primer proyecto- se instaura como estrategia discursiva de los hablantes. Ya veíamos cómo la hostilidad y deshumanización, como política de hechos consumados impuesta por el medio, configuraba el supuesto común a partir del cual se inserta el segundo elemento de la enunciación dramática, el diálogo. La base común, el supuesto, que comparten ambos hablantes, singularizado por el inhóspito espacio de percepción, apura un proyecto situacional cuyo objetivo pragmático se relaciona con la supervivencia y que se expresa, modalmente, así: A desconfía de B, razón por la cual se enmascara; B desconfía de A por lo que se enmascara; A necesita supervivir en el medio hostil por lo que debe desenmascarar a B quien, a su vez, persigue idéntico propósito desenmascarador de A. El desenmascaramiento del oponente y su eficaz ocultamiento garantiza a uno, u otro, su permanencia en la plazuela del barrio alto como el lugar común de indeterminación en que ocurre la acción discursiva de la obra.

El temor que siente el uno por el otro, creyéndolo un agente represivo del régimen dictatorial, confiere un carácter situacional y pragmático al proyecto comunicativo haciendo de la figura destinador-destinatario, el referente inicial del modelo de análisis pragmático de la comunicación literaria adoptado por Ursula Oomen. En nuestro caso, la figura destinador-destinatario es la productora de un mundo evasivo y cambiante, traducido en la refracción de identidades que traducen una situación tipo:

"SIGMUND: (Totalmente fuera de sí) ¡Sí ya lo descubrí! Vamos, pégueme un palo, métame en un saco, tortúreme, expóseme, dinamítame, degüélleme ¡Qué están usando ahora? ¡Ah? ¡Ya lo descubrí! Ustedes se creen muy astutos pero lo descubrí inmediatamente, todo era un disfraz, una treta ¡Venga! ¡Salisfaga su perversión quizás mucho más inmoral y sádica que la mía! ¡vamos! ¡Si ya sé que usted es de ellos!

CARLOS: (explotando) ¡Yo no soy de ellos!

SIGMUND: ¡En serio? Es que yo creí que..."2.

La relación dialógica del proyecto de incomunicación, en sus afanes enmascaradores y desenmascaradores, enfatiza siempre el desdoblamiento del sujeto en figuras indeterminadas y transitorias caracterizadas, o caricaturizadas, bajo el rótulo ambiguo de Sigmund o Carlos. Las caricaturas de Freud y Marx, como indefiniciones nominales del conjunto de la obra, van acompañadas siempre por eventuales caracterizaciones realzativas cuya marca invariable es la precariedad. La cita anterior es un ejemplo representativo en donde el destinador es Sigmund y el destinatario es Carlos, más sus caracterizaciones circunstanciales de víctima (torturado) y victimario (torturador), respectivamente. Aquí, la constante exhibicionista -a través de la ambigüedad del sujeto escindido en discursos indefinidos- actúa como recurso de operación de la constante transgresora que viola los consiguientes códigos de identificación y comunicación. Todo lo anterior dentro de una situación en que el hablante adopta una identidad nominal ajena (Sigmund o Carlos) que abre la posibilidad de asumir otros roles precarios e impersonales, como los de torturados y torturadores del pasaje citado.

En síntesis, la situación hostil y deshumanizante, como gran señal opresiva, hace que los hablantes creen un mundo posible en contraposición al real. Este mundo posible tiene como base de sustentación la categoría de la enunciación dramática del diálogo (discurso que relata) y tiene como fundamento realizativo conceptual la ley de ambigüedad.

2. El segundo proyecto discursivo, de la figura destinador-destinatario, se inscribe dentro de un proceso de apertura comunicativa que alcanza sus momentos más logrados en la integración de discursos de raíz subversiva en contra del poder establecido. Una revisión de este segundo proyecto nos muestra la transposición de todos los niveles de la situación de enunciación, respecto del proyecto anterior. Lo señalado lo percibimos en:

1) la transposición de los roles del destinador general que, en el primer proyecto, correspondía preferentemente al medio represivo en cuanto agente de la atmósfera hostil hacia los hablantes. En el marco del segundo proyecto son los propios hablantes que, quienes mediante la palabra subversiva como vínculo, buscan definitivamente revertir el efecto aniquilador del medio represivo;

2) el medio represivo, a su vez, altera su posición dentro del discurso: de agente de la acción represiva (primer proyecto) se convierte en objeto potencial del atentado de quienes, antes, actuaban como destinatarios;

3) por su parte, el propósito incommunicador del primer proyecto, sustentado en la mutua desconfianza, deja su lugar a una integración de los discursos que se operacionaliza a partir del desenmascaramiento voluntario de los hablantes;

4) finalmente, la transposición de elementos en la situación de enunciación no hace más que confirmar la permanente derogación de momentos que caracterizan la obra. Desde este aspecto, el segundo proyecto deroga el anterior haciendo que el discurso no sólo sea la palabra subversiva que busca el aniquilamiento del medio sino que, además, se convierta en instrumento de su propia negación.

La ley de identificación -que marca el total del segundo proyecto- la focalizamos en el incipiente vínculo que, intuitivamente, se comienza a gestar a partir de la repetición asertiva que, como tal, en términos técnicos desempeña dentro de la enunciación, la función de comunicar una certidumbre:³

"CARLOS: (casi cantando)... y no se imaginan

SIGMUND: ... que estamos aquí...

CARLOS: ... los dos...

SIGMUND: ... ¡Dos!

CARLOS: ¡Dos más encima!

*SIGMUND: Sí, dos... ¡Profesionales!*⁴

Con la repetición asertiva realizada en un presente objetivo, los hablantes -por medio de la enumeración y repetición pertinentes- se identifican como extremistas. Cuando la elaboración racional de discursos deja su lugar a un discurso pasional se produce el primer grado de integración. Tal integración, sólo en este pasaje de la obra, la asociamos a lo que B. Malinowski identifica como comunión fática que, a grandes rasgos, se caracteriza por: desempeñar una función social como su gran meta sin que exista una reflexión intelectual de por medio; no suscitar necesariamente una reflexión en el oyente y constituirse como un instrumento de acción. No obstante, la comunión fática representa sólo el antecedente intuitivo de la ley de identificación que al conceptualizarse racionalmente se consolida como ley del segundo proyecto.

El sello de unidad e identificación del proyecto integracionista se afianza, definitivamente, a partir de la comunión de dos códigos dispares:

"SIGMUND: ¿Usted cree?"

CARLOS: Claro, es la sociedad la que nos marca.

SIGMUND: Yo diría que si algo nos llega a marcar es la biografía, pero si usted insiste.

CARLOS: La cosa es que todos somos iguales.

Sigmund: (Sigmund se pone de pie emocionado y extiende sus brazos hacia Carlos)⁵

El intercambio citado constituye uno de los momentos claves del proyecto integracionista en donde "el hacer lo que se dice" se relacionamos con los realizativos que, en términos de J.A. Austin unifican la realización de una acción con el acto del decir.

Los realizativos del orden del "hacer lo que se dice", consolida el acto de unidad desplazando el aspecto personal y subjetivo "yo" hacia el "nosotros". El carácter de los enunciados como señal de la integración pone en funcionamiento las convenciones y leyes que regularán el debate de los hablantes.

El carácter integracionista alcanza exacta correspondencia con las posiciones discursivas de los hablantes: ambos usan, en lo sustantivo, expresiones muy similares que, a su vez, actúan como modulaciones que permiten discernir la situación real de equidad de los actos comunicativos de los personajes. El carácter unitario del proyecto de integración, al contraponerse al proyecto de incommunicación (proyecto anterior), se operacionaliza en la facultad de los actos discursivos traducidos en términos pragmáticos en: "el poder de cambiar una amistad o una sociedad, de alterar la estructura social de la que emanan"⁶.

En suma, dentro de este segundo proyecto el "hay que decirlo" representa la tácita afirmación de la ley de identificación cuyo objetivo pragmático se reduce a la fórmula de enmascaramiento: A y B se enmascaran para atentar contra C, este último simbolizado en la presencia de los ministros. En este sentido la funcionalidad del discurso se hace unilateral en relación al primer proyecto; recordemos que en aquél el discurso adquiría un sentido de revelación (pretendía el descubrimiento del interlocutor de turno en base a un conocimiento buscado por la estrategia del enmascaramiento) y un sentido de resolución (se buscaba la posibilidad inmediata de descubrir sin ser descubierto). En cambio, en el segundo proyecto la sustentación del discurso se fundamenta en el atentado como objetivo cognitivo y pragmático del contrato enunciativo entre los hablantes, sobre la base de la unidad.

Hemos visto como a través del nivel pragmático en su estudio entre las expresiones, los objetos y los usuarios (Freud y Marx) sostenido por los proyectos descritos, se puede extraer, al menos, una de las significaciones que se desprenden de las obras más logradas. Es así como la situación discursiva, vale decir, el conjunto de circunstancias en las que se realiza el acto de

enunciación, descansa en cada una de las figuras que sostienen su andamiaje pragmático: la figura destinatario, a través de su indefinición e indeterminación, se entienden como señales inmersas en un ambiente de desarraigo simbolizado por el espacio de percepción, segunda grado del modelo, con su carga de deshumanización que los hablantes intentan revertir mediante sus actos de habla, tercera grado del modelo, a través de los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación. Una situación de enunciación que, al cabo, representa la referencia inmediata de toda una sociedad amordazada, de la cual Freud y Marx constituyen sus signos más exactos.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1979. Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo Veintiuno, 1978.
- Bobes Naves, Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- De la Parra, Marco Antonio. *La secreta obscenidad de cada día*, Ed. Planeta, 1988.
- De Toro, Alfonso. *Texto-mensaje-recipiente*, Buenos Aires, Galerna, 1990.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958.
- Lozano, Jorge; Peña, María Cristina; Abril, Conzalo. *Análisis del discurso hacia una semiótica de interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Majoral y otros. *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1986.
- Mignolo, Walter. *Para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.
- Pereira, Sergio. "Relaciones y maravillosidad en Chañarcillo de Antonio Acevedo Hernández", en: *Mundo minero Chile, siglos XIX y XX*, Universidad de Santiago de Chile, 1992.

• Recanati, Frédéric. *Introducción a la pragmática*, Hachette, 1981.

• Reyes, Graciela. *Psifonía textual*, M. 1984.

• Reyes, Graciela. *Pragmática lingüística*, Montevideo, 1990.

• Searle, John. *Actos de Habla*, Madrid,

• Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales*, Buenos Aires, Rialp, 1966.

• Talens, Jenaro. *Elementos para una teoría artística*, Madrid, Cátedra, 1983.

• Thomas, Eduardo. "Ficción y creación literarias chilenas contemporáneas", *Revista Literaria*, N°3, 1981.

• Todorov, Tzvetan y Ducrot, Oswald. *Enciclopedia de ciencias del lenguaje*, Siglo Veintiuno, 1981.

• Ubersfeld, Anne. *Leer el teatro*, Ed. 1977.

• Van Dijk, T. *Texto y contexto*, Madrid,

• Villegas, Juan. *Interpretación y análisis crítico*, Girol Books, Inc., 1982.

NOTAS Y REFERENCIAS

1. Marco Antonio de La Parra, *La Secre Cada Día*, De. Planeta, 1988, p.39.
2. Marco Antonio de La Parra, op. cit.
3. Véase Benveniste, E. *Problemas General*, México Siglo XXI, 1978, p.8
4. De La Parra, op. cit., p.79.
5. Op. cit., p.111.
6. Véase Richard Ohmann, en *Pr Comunicación literaria*, Arco Libros p.41.