



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Lic. Literatura y lengua Hispánica

Seminario de Grado: Teoría y práctica de la Literatura

Docentes guías: David Wallace y Sergio Caruman

ELLOS: Del texto dramático al discurso político

“otro final es posible”

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánicas con mención en Literatura

Alonso Díaz Palma

Agradezco enormemente a mi familia el apoyo y aliento estos años de estudio.

A mi pequeño Martín, que ha sido el motivo de cada esfuerzo.

A todos los docentes que me guiaron en este proceso.

Gracias también a Av. Matta, por aguantar mi música y brindarme sustento; pero en especial, por darme la oportunidad de conocer a los grandes actores que crearon el texto dramático que es objeto de este estudio.

Dedicado a todos los niños en situación de riesgo y a los internos del SENAME, que día a día se enfrentan a una realidad tan o más cruda que la representada en el texto.

Índice

Resumen. . .	4
Introducción. . .	5
I. El discurso acotacional: prefiguración simbólica del mundo dramático. . .	8
II. El discurso dialógico: Conflicto dramático, tópicos y significación del mundo a representar. . .	18
III. El efecto de realidad: Mecanismos de acción de lo verosímil y lectura pragmática del texto. . .	40
IV. Conclusión. . .	51
V. Bibliografía. . .	53
V. Anexo. . .	55

Resumen

La presente investigación tiene por objeto analizar un texto dramático de autoría de la Cía. Teatral "Los Indignados". Este informe, tiene por principal objetivo exhibir una lectura política del texto, que revela a partir de los posicionamientos discursivos de los personajes y la configuración del mundo textual, un discurso de protección de la infancia sobre los menores infractores de ley, reclusos al interior de los centros de rehabilitación de SENAME.

Se procede en base a los lineamientos metodológicos planteados por Vaisman y Villegas para el análisis e interpretación de los textos dramáticos, en conjunto con la lingüística textual planteada por Van Dijk y los procesos de análisis narrativos propuestos por Bremond. La hipótesis de lectura con la que me aproximo al texto dramático es que este exhibe, desde el punto de vista de los marginados, la aplicación de diversos sistemas de exclusión de esos discursos, por parte de una institución que debería velar por la reinserción social de ellos. A partir de una lectura pragmática del texto, en función de los mecanismos de acción de lo verosímil, planteados por Gérard Genot, se compara la configuración del mundo textual con la realidad referida. De esta manera, el texto dramático es interpretado como un acto comunicativo que tiene una finalidad política implícita.

Palabras clave: Drama, SENAME, Lingüística textual, Análisis del discurso, Chile contemporáneo.

Introducción

El arte contemporáneo ha sido desde muchas perspectivas, el vehículo para la manifestación de un sinnúmero de inquietudes y reflexiones filosóficas, estéticas, políticas y sociales. Dentro del panorama de las artes, la literatura, especialmente el teatro, tiene un poder de difusión y de exposición de las ideas en donde actor y espectador se enfrentan en el escenario, en donde la representación de la ficción choca y dialoga con una realidad referente de una manera mucho más directa que los otros géneros literarios. La exposición pública, en masa, de una obra de arte, y la capacidad de que el mensaje que en ella subyace sea reproducido en diversas ocasiones es lo que lleva, en una primera instancia, a Benjamin a postular que, el cine es un arte predilecto en tanto puede ser el vehículo privilegiado para la difusión de un discurso político. No obstante, con el tiempo y con la aparición del teatro brechtiano, Benjamin se daría cuenta que es el teatro el que realmente permite ese diálogo con la realidad, en tanto “el teatro épico pone en cuestión el carácter recreativo del teatro; conmociona su vigencia social al quitarle su función en el orden capitalista y, en tercer lugar, amenaza a la crítica en sus privilegios” (Benjamin, 25). Es este el tipo de arte predilecto para buscar, mediante la representación de una ficción, causar una identificación y/o, a la vez, un extrañamiento del público espectador con su realidad referida.

En el caso del teatro chileno, es posible apreciar que luego de la censura y persecución de las artes que sufrió nuestro país, durante el período de la dictadura militar; el arte se ha fortalecido y ha reivindicado valores tan esenciales como la libertad de expresión, el libre albedrío y la capacidad de ser utilizado como un vehículo de denuncia y cambio social.

La presente investigación tiene como por principal intención ahondar en este teatro chileno que se hace cargo su contexto, que busca por medio de la representación artística denunciar diversas inequidades e injusticias, que pretende promover un cambio en la vida social del país. Específicamente, quiero destacar y estudiar el trabajo artístico de la Compañía teatral Los Indignados, quienes ya hace unos años han asumido un compromiso social y se han dedicado a difundir por medio del arte, un mensaje de protección e integración de los menores en riesgo social que han sido derivados a los centros de formación y rehabilitación del SENAME.

La Compañía Teatral Los Indignados nace el año 2014, en la escuela de actuación del Duoc UC, en Santiago, luego de que Verónica Cerqueiras, Gabriel Aravena y Dorian González se juntaran con el objetivo de realizar una obra de teatro como creación colectiva para su examen de título. La Compañía trabaja en base a investigaciones documentales del tema a tratar, teóricamente y a través de la improvisación, su principal fuente de creación; para luego finalmente plasmar su creación en el texto dramático. De esta manera crearon su primer texto teatral *ELLOS* con el cual se titularon en el 2014, teniendo como director a Vittorio Yaconi y Katia Araya como asistente de dirección.

Las investigaciones a las que acabo de aludir adquieren un rol central en la conformación del texto dramático. Esto se debe a que los personajes que dan vida a *ELLOS* están creados a partir de testimonios documentales de internos y ex internos de distintos centros del SENAME, los cuales son posibles de encontrar en “Trayectorias de vida de jóvenes infractores de ley”, investigación del Centro de Estudios de Seguridad Ciudadana de la Universidad de Chile; y en “La privación de libertad en el relato de los jóvenes protagonistas”, estudio de la socióloga Yasmín Lecont realizado en el centro de rehabilitación conductual de Talay, IV región. Ambos estudios tienen una característica fundamental que los diferencia del resto de las investigaciones que se han hecho sobre el SENAME; y es que ambas se enfocan en la recopilación documental de testimonios de los menores infractores de ley, para así a partir de sus dichos, establecer causas comunes que provocan la situación de riesgo social en la que los menores se ven inmersos y que los lleva a una conducta delictual. La diferencia sustancial reside, pues, en que los estudios se aproximan a estos menores desde una perspectiva y metodología cualitativa, reconociendo y abogando por esa esencia humana que todos tenemos, y que anteriormente, en estudios de carácter cuantitativo, aparece despojada en el tratamiento de estos niños, viéndolos sólo como un número, como una potencial cantidad de delincuentes, sin hacerse cargo de las razones por las cuales la vida los condujo allí.

La historia de la “Churry”, del “Chelo” y del “Rata”, es la historia de cualquiera de “ellos”, cualquiera de los miles de niños que por x motivo han caído en los centros de rehabilitación de SENAME, y que pasan su infancia con la esperanza de que bajo el alero de esta institución gubernamental, se les asegure la reinserción en la sociedad.

En las siguientes páginas realizaré un análisis exhaustivo del texto dramático *ELLOS*, de la Cia teatral Los Indignados, de modo de identificar los distintos mecanismos que la compañía utiliza en la construcción textual para cuestionar los discursos oficiales, entiéndase por esto el discurso judicial y el discurso mismo de la institución estatal en cuestión, en torno a la problemática del SENAME. Tal problemática, vale destacar desde un comienzo, remite a la poca o nula rehabilitación y reinserción de estos jóvenes a la vida social; por ende, la hipótesis de lectura con la que me aproximo al texto dramático es que este exhibe, desde el punto de vista de los marginados, la aplicación de diversos sistemas de exclusión de esos discursos, por parte de una institución que debería velar por la reinserción social de los mismos. En base a esta exhibición de los discursos marginados o excluidos, es que la Cia teatral Los Indignados se posiciona políticamente en su defensa, articulando desde el arte, un discurso contrahegemónico sobre la situación de los menores infractores de ley que se encuentran en los centros de rehabilitación del SENAME.

El análisis del texto dramático se realizará en función a dos ejes principales, los que responden a la naturaleza genérica del texto literario. Desde una perspectiva semiótica procederé a analizar los dos tipos de lenguaje que se encuentran presentes en todo texto dramático: el discurso acotacional y el discurso dialógico de los personajes. En base al modelo de lingüística textual que propone Van Dijk, estableceré las distintas macro y microestructuras que conforman al texto dramático; para así analizar desde la recurrencia de signos, la coherencia textual de este en la articulación del discurso en función de los remas y el tema del texto. A partir de este análisis semiótico se determinarán los mecanismos de acción de lo verosímil, o mecanismos de verosimilización, planteados por Gerard Genot, por medio de los cuales un texto puede producir en su lectura, una tentativa de relativización de lo absoluto y autónomo del texto. Es gracias a estos mecanismos, que un texto deja abierta o ilusoriamente de ser su propia y única justificación, remitiendo su significado a otros sistemas reguladores del comportamiento humano.

I. El discurso acotacional: prefiguración simbólica del mundo dramático

Analizar un texto dramático desde la perspectiva de los estudios literarios es un ejercicio bastante complejo, en tanto este tiene por principal objetivo y función ser una guía para la representación teatral y, por ende, la lectura de este tipo de textos suele quedar subordinada a tal objetivo, no están escritos para su lectura silenciosa e individual. Como es bien sabido, el arte teatral consiste esencialmente en la representación de una ficción por medio de los actores, quienes asumen los roles de los personajes frente a un público espectador. Tal representación, desde una perspectiva de análisis textual, sólo es posible de ser percibida en el texto como virtualidad teatral, como una posible forma de representación que puede variar según la interpretación o enfoque que el director desee darle a la obra dramática, teniendo el poder de alterar algunos de los lineamientos que entrega el texto en la puesta en escena.

En todo texto dramático es posible encontrar en su estructura dos tipos de lenguaje distintos; uno eminentemente dialógico, que es la base de la presentatividad escénica del drama¹ y que se expresa por medio de la imitación de una interacción lingüística, es decir, los diálogos de cada personaje. Por otra parte, existe otro tipo de lenguaje presente en el texto que si bien, también supone una interacción, no es una interacción lingüística. Me refiero al discurso acotacional, el cual, según Vaisman, corresponde a una transposición lingüística de la interacción no lingüística presente en el drama:

“...es, precisamente, transposición, y no narración o descripción lingüísticas plenas. El discurso acotacional, al transponer lingüísticamente las objetividades no lingüísticas del mundo dramático, no habla de ellas con el fin de constituir las allí aspectualizadas por el lenguaje, construyendo una realidad imaginaria perspectivizada lingüísticamente por la narración y/o la descripción: está por dichas objetividades. La interacción lingüística de los personajes es reproducida icónicamente en el texto; la interacción no lingüística de los personajes no puede ser reproducida icónicamente en el texto, sino tan sólo significada.” (13)

Así, es posible observar que esta sustitución de las objetividades no lingüísticas, esta transposición que opera en el discurso acotacional, tiene un efecto empobrecedor del drama en su versión textual; en tanto los signos icónicos de códigos no lingüísticos que

¹ Entiéndase la forma presentativa como opuesta a la narrativa, véase en *La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto*. Luis Vaisman p.5-6

están en circulación en el drama no incluyen la plenitud del significante gestual que acompaña al significado de dichos signos.

El discurso acotacional entonces, configura el mundo que ha de ser entregado en un escenario, funcionaliza hacia la representación escénica del texto. En él se entrega una versión del drama, que para ser analizada, se debe tener en consideración sólo el plano de las objetividades que entrega tal discurso, ya que en él todo opera como significado referencial; por ende, sólo alcanza la totalidad de su significado al ser comprendido en base al otro discurso presente en el texto. La real significación de los signos presentes en un drama sólo es posible de ser comprendida en el momento y luego de su representación, luego de que el discurso dialógico y el acotacional hayan confluido.

En base a esto, el análisis sistemático de un texto dramático debe previamente dejar en descubierto, en función del contenido del discurso acotacional, los lugares virtuales en que se produce el sentido de la obra. Con esto me refiero al discurso acotacional como una prefiguración simbólica del mundo dramático, como el espacio dentro del texto en donde se entregan los elementos que configuran al mundo representado, y que a partir de dichos elementos, se construye en el discurso de los personajes, los símbolos que operan y rigen el mundo dramático.

Esta distancia que existe en la dicotomía entre el texto y el espectáculo presentes en una obra dramática es, ciertamente, un abismo en el cual las herramientas de los estudios literarios pueden llegar a ser insuficientes en tanto hay un gran contenido representacional que a veces no aparece en los lineamientos generales que entrega el discurso acotacional, que sólo puede ser aprehendido desde la virtualidad teatral. Este es un fenómeno recurrente en las nuevas tendencias del teatro latinoamericano, las cuales rechazan la creación e interpretación de un texto dramático como la manifestación individual de un autor. En ellas, la creación teatral traslada su origen directamente al escenario, construyendo desde la práctica un arte teatral basado en la experiencia colectiva; y, por consecuencia, construye un mundo dramático que encuentra su significado en dicha experiencia colectiva, como expresión de las relaciones sociales referentes. En tales obras de creación colectiva, como *ELLOS*, el discurso acotacional deja de ser un lineamiento fijo del mundo dramático, “es

reemplazado por ciertas líneas generales que se plasman en un libreto creado por los actores en el mismo momento de la representación.” (Villegas, 6)

Esto sin duda viene a ser una limitación para el estudio de los textos dramáticos en tanto que la representación total del drama, desplegada sólo en la puesta en escena, es inaprehensible desde el texto. Sin embargo, a pesar de que no se puede dar cuenta de todos los movimientos de los actores que interactúan transformando el espacio en el que se desarrolla la obra, sí podemos desprender estos elementos desde la configuración espacial y temporal que se encuentra presente en el discurso acotacional.

Al iniciar la lectura del texto dramático, se entrega primeramente una caracterización de los personajes la cual contiene el nombre de cada uno de ellos, su alias, edad; una breve descripción de su historia previa al ingreso del centro de SENAME, en la cual se sintetizan los motivos de su actuar delictual; la situación de drogadicción en la que se encuentra y, finalmente, la condena que debe cumplir cada uno de ellos.

Ahora bien, hay que recalcar que esta breve caracterización resume tópicamente parte del contenido de los diálogos de los personajes, en tanto, como veremos más adelante, hay un momento en la obra en que cada uno de ellos relata su historia previa al encierro. Esta caracterización entonces, tiene por principal objetivo ser una guía de interpretación del personaje para los actores, y me detengo en este punto debido a que en las representaciones de la obra a las que he podido asistir, también existe una caracterización previa de los personajes para el público espectador. Sin embargo, en esta caracterización es posible apreciar una objetividad que se liga indiscutidamente con el discurso judicial. Las imágenes que se utilizan de carteles al inicio de la obra se encuentran en el anexo de este informe.

Esta es una de las primeras estrategias de la obra dramática que se pueden vincular con el teatro brechtiano. La inclusión de estos carteles que caracterizan a los personajes viene a ser un elemento que por una parte, demora el inicio de la acción, y por otra, sitúa al público espectador frente a una situación en particular; le genera expectativas para la representación. Ahora bien, hay que recalcar que lo esencial de esta caracterización es que, como ya antes mencioné, se hace en términos del discurso judicial, exponiendo a los personajes desde un punto de vista totalmente objetivo en base al delito y la condena de cada uno. Es gracias a esta literalización inicial de los personajes que ellos, como elemento

figurado, pueden establecer un diálogo con lo que será formulado dentro de la obra. Me explico en términos de Benjamin en *Tentativas sobre Brecht*; se establece una conexión posible entre el teatro y las otras instituciones que se valen del lenguaje escrito, pero esta conexión se basa en el objetivo principal del teatro épico, es decir, que no se busca reproducir una situación en particular, en este caso, el encierro y condena de los personajes; sino que más bien se busca descubrir una situación. En las estrategias del teatro brechtiano que Benjamin puntualiza, aclara que tal descubrimiento de la situación se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción, aquí la estrategia es sumamente notable pues interrumpe esta acción desde el inicio de la misma, lo que conlleva que el desarrollo del resto de la obra dramática se haga en virtud de descubrir esta situación inicial.

A partir de esto, es necesario aclarar que la obra cuenta con varias interrupciones del proceso de acción que son visibles desde el texto dramático, pero antes de entrar en materia de estos mecanismos y estrategias, hay que establecer la configuración espacial del mundo dramático presente en el texto.

En la página inicial del texto se divide la representación en tres espacios: El cuarto de castigo; la cancha y un lugar testimonial. La escenografía consta de tres rejas móviles que se encuentran a libre disposición de los actores para hacer el tránsito de un espacio a otro; además, se recalca el papel fundamental que juega la iluminación para realizar estos cambios de espacio.

Ahora bien, la siguiente estructura que plantearé para efectos de la organización de este texto y su posterior interpretación discursiva, está hecha en base al modelo de análisis del discurso propuesto por Van Dijk en *La ciencia del texto, un enfoque interdisciplinario*. Debo recalcar en primera instancia, que este modelo analítico está pensado esencialmente para textos no literarios, debido a la complejidad y singularidad que estos presentan en tanto obras de arte; sin embargo, las relaciones estructurales que estableceré a continuación resultan bastante productivas si es que se busca dilucidar en un texto literario no sólo su estructura, sino que también sus funciones. Remito a este modelo como una manera de estructurar los elementos presentes en el discurso acotacional del texto dramático, y significarlos en correspondencia con el discurso dialógico de este mismo. De esta manera, podré posteriormente ligar el contenido del drama con una concepción pragmática de la

literatura; entendida como un acto comunicativo que porta una intención autoral dirigida a un público lector/espectador, el que no es sólo un receptor pasivo del acto comunicativo, sino que es el encargado de significar los espacios y elementos del texto/obra y de, finalmente, interpretar el contenido total entregado como un acto de habla, como una apelación que busca transformarse en una acción práctica a realizar por el mismo receptor.

En el modelo de análisis discursivo propuesto por Van Dijk es posible apreciar la distinción entre aspectos que son visibles en la superficie textual, materializados en las dimensiones notacional, morfológica, sintáctica, semántica y pragmática; mientras que, por otra parte, existen aspectos que son abstractos y que responden a esquemas que el productor del texto despliega en los procesos y subprocesos de planificación de la escritura, o desde la comprensión del lector que descifra el contenido del texto desde sus estrategias de cognición. Estos aspectos abstractos son los denominados niveles de un texto.

Al igual que las dimensiones, los niveles se encuentran subdivididos en cinco estadios; superestructural, macroestructural, microestructural, estilístico y retórico; de estos niveles, los primeros tres interactúan de una manera bastante productiva para explicar la organización interna de todo texto.

En primer lugar, el nivel superestructural remite al formato global de un texto independientemente del contenido de este. En este caso, el formato global se relaciona con el género dramático, a partir de esto se explica la existencia de dos tipos de lenguaje en el texto (el acotacional y el dialógico); pero además hay que destacar y recalcar la importancia que tiene en la organización del contenido del texto el conflicto dramático. La existencia del conflicto es lo que genera una situación dramática como tal, sin conflicto no existe el drama. Fácilmente se puede confundir el conflicto dramático con el tema del texto, lo que lo situaría obligatoriamente en el nivel macroestructural del texto dramático en la lógica del modelo de Van Dijk; pero el conflicto es más que el tema, no es sólo el antagonismo de fuerzas abstractas que luchan por medio de los personajes de la obra; es el generador de la acción y, por ende, es el eje estructurador de todo texto dramático.

Sin embargo, el conflicto sólo es posible de ser determinado a través del análisis del otro lenguaje presente en un texto dramático, es decir, en los diálogos de los personajes, en sus determinados actos de voluntad. Tal como lo plantea Villegas en *La nueva interpretación*

del texto dramático, el real problema que se presenta en el análisis de un texto dramático es encontrar la relación entre la construcción dramática, determinada por el conflicto, y la organización formal del texto.

Es posible apreciar en el discurso acotacional del texto dramático objeto de esta investigación, que los cambios de espacios son bastante recurrentes, y que además, cada uno de estos tres espacios está regido por un tiempo en particular. Cada uno de ellos se configura como instancias distintas de representación, que si bien son independientes en tiempo y espacio uno del otro, son conectados entre sí, como veremos más adelante, por el ejercicio del diálogo y memoria de los personajes en función del conflicto dramático.

A partir de esta independencia de espacios que se relacionan y transcurren en medio de un espacio y tiempo delimitado (el cuarto de castigo), es que he decidido trasladar desde el modelo de análisis discursivo de Van Dijk la noción del nivel macroestructural a cada uno de estos espacios. Ahora bien, hay que aclarar que en el modelo de Van Dijk, el nivel macroestructural remite al tema o asunto general del discurso, a la idea global de este. El traslado que aquí propongo responde a la necesidad de significar en cada uno de estos espacios un tema distinto, que a través de las relaciones que se producen en el tránsito de un espacio a otro y en la evolución del conflicto dramático, produce un diálogo o más bien, la convergencia de estos tres temas en el tema central del texto dramático.

La idea de estructurar la revisión del texto dramático en tres macroestructuras textuales es que ellas puedan ser subdivididas en microestructuras, que en este caso corresponderían a cada uno de los tránsitos por estos espacios, debido a que en el texto se vuelve por lo menos unas dos veces a cada uno de ellos. De esta manera, es posible realizar un análisis de la redundancia de los temas y remas de las microestructuras, para así dar cuenta de cómo estos elementos en común se significan en símbolos, a partir de los cuales es posible realizar un cierre semiológico que exhiba el discurso ideológico presente en el texto dramático.

Sin embargo, antes de proceder con el análisis en función de la estructura recientemente planteada, es necesario hacer una revisión tópica de los espacios en los que se desarrolla este drama.

El primer lugar que se presenta en el texto es el cuarto de castigo de SENAME. Este espacio es el lugar en donde ocurre la acción dramática como tal, en él, transcurre el tiempo presente del relato. El hecho de que este espacio sea el principal en la configuración del mundo dramático del texto remite a que dicho espacio cumple una función específica en un sistema de poder, dicha función del cuarto de castigo es, valga la redundancia, castigar, por medio del encierro y el aislamiento a un grupo de individuos.

A partir de la lógica punitiva que se comenzó a desarrollar con la desaparición de los suplicios alrededor de la primera mitad del SXIX, los castigos se transforman de espectáculos públicos sumamente violentos a métodos correctivos que por medio de la privación de libertades, buscan ejercer la justicia y encausar la vida del condenado. Con este cambio radical básicamente se instaura al cuerpo de los condenados ya no como el objeto final del castigo, sino que se utiliza como medio para corregir y castigar el alma de estos, tal cual lo señala Mably en su tratado de la legislación de 1789. En función a este panorama es que Foucault plantea en *Vigilar y castigar* la tesis general de que nuestras sociedades los sistemas punitivos despliegan una economía política del cuerpo. “Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas.” (33)

En correspondencia con esto, el cuarto de castigo de SENAME viene siendo uno de los dispositivos² de los que se vale esta institución para ejercer el poder sobre los menores condenados. El hecho con el que se inicia la acción dramática es precisamente el ingreso violento de los personajes en este espacio, lo que evidencia desde un comienzo la relación asimétrica de las fuerzas que conforman el conflicto dramático.

Esta relación de dominación se extrema si se identifica al cuarto de castigo con el tópico del calabozo. En efecto, un cuarto de castigo se aleja de la lógica que rige a una celda

² En base a la lectura que hace Jean Louis Deotte de Foucault, se comprende dispositivo como instrumento, reglamento o administración, es decir, ligado siempre al poder, como los dispositivos de seguridad o un dispositivo policíaco-militar. Hay que agregar además, que en función de la etimología del término, dispositivo remite a *dispositio*, lo que es sumamente relevante aquí puesto que el cuarto de castigo además de operar como dispositivo de poder de una institución, es una parte constituyente de la disposición y estructura del texto dramático. Véase en Deotte, Jean Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.

cualquiera, a la habitación común del preso en la que se despliega por parte del dominante, una vigilancia constante. Por su parte, el cuarto de castigo es un espacio de aislamiento, es el lugar en donde se encierra a los internos problemáticos durante un período indeterminado de tiempo; replica el modelo de un calabozo, ocultándolos al exterior y al resto de los internos o de los funcionarios de la institución hasta que estos últimos estimen que se ha cumplido el castigo.

Foucault afirma en *Vigilar y castigar*, que a partir de la evolución del sistema punitivo, el castigo tenderá a convertirse en la parte más oculta del proceso penal. Ciertamente es, pero hay que destacar que en este caso no sólo es la parte más oculta del proceso, sino que el castigo mismo funciona por medio del ocultamiento; lo que conlleva como consecuencia, tal como se podrá ver más adelante, el enclaustramiento e incluso desaparición de estos condenados, además de la perpetuación de un sistema de exclusión de los discursos de estos, en tanto son incapaces de establecer cualquier tipo de diálogo con la realidad externa al cuarto de castigo.

En base a esta caracterización tópica del espacio del cuarto de castigo, es bastante interesante recalcar el hecho de que la acción principal del drama tenga lugar allí, en tanto busca poner en escena la instancia que el sistema punitivo y judicial más se ha esforzado por ocultar. Desde la revolución francesa que el castigo ha ido poco a poco dejando de ser teatro punitivo, y en función de descubrir la situación inicial antes señalada (la condena como tal), la acción dramática se sitúa desde la parte más oculta y encubierta de todo el sistema en cuestión. El texto dramático vuelve a poner al castigo en las tablas de un escenario, pero no con el fin de reivindicar el orden haciendo del ejercicio de la ley un ejemplo para las masas, sino que lo pone en escena para cuestionar la legitimidad del dispositivo y del sistema punitivo.

Por otra parte, existen otros dos espacios en la obra que se escapan de las reglas y dispositivos de dominación de dicho sistema. El primero de ellos a revisar corresponde a La Cancha. A diferencia del cuarto de castigo, este espacio se estructura en la obra a partir del conflicto dramático como un espacio del recuerdo; los dos tránsitos hacia este espacio se hacen a través del flashback. Será importante entonces para el análisis semiótico microestructural dialógico de esta macroestructura, tener presente que el contenido presente

en ella puede funcionar como condicionante o determinante tanto de la conducta de los personajes, tanto como de sus construcciones identitarias, en base al ejercicio de la memoria colectiva de ellos, se construye una imagen de las relaciones interpersonales de los personajes.

Refiero a esta construcción identitaria del grupo en función de que los personajes transitan juntos por este espacio, por ende los recuerdos que son el contenido de estos flashback son elementos que configuran la relación existente entre ellos. Es importante recalcar, como antes mencioné, que este espacio se escapa de los dispositivos de dominación del sistema que impera en el primer espacio revisado, en tanto que la cancha representa tópicamente un espacio deportivo, pero también de juego y libertinaje. De hecho, en cuanto a esto es relevante reparar en que en el segundo tránsito hacia este espacio, en la acotación se especifica que se encuentran fumando marihuana; esto indica que es un espacio de libre actuar para los personajes, lejano a las restricciones que la ley impone. En él pueden desenvolverse libremente, es un espacio libre de cualquier sistema de exclusión de los discursos de ellos; en consecuencia, las relaciones que en este espacio se establezcan, responderán a sentimientos sinceros y lejanos a cualquier lógica de dominación entre y sobre los personajes.

Por último, el siguiente espacio a revisar se aleja un tanto de los otros espacios en cuanto a la participación de los personajes en el tránsito por él en las tres ocasiones. En efecto pues, si bien en este espacio, al igual que en los otros, los personajes transitan juntos por él, la sala de testimonio se caracteriza esencialmente por ser la instancia de expresión del discurso individual de cada personaje. Es relevante reparar en este espacio de la obra, ya que como en un principio destacué, este texto teatral está creado a partir de testimonios documentales de internos de SENAME. En cuanto macroestructura textual, en este espacio se encuentra ese contenido documental objeto de las investigaciones que realizó la compañía teatral: la temática de este refiere principalmente a las experiencias previas de los personajes, las que se presentan como causas de la condena que se encuentran pagando en el presente de la acción dramática.

Además, hay que señalar la forma narrativa-épica de esta macroestructura, en contraposición con la forma representacional-dialógica que impera en los otros dos

espacios dramáticos. En este espacio es posible apreciar varias de las formas épicas del teatro expuestas por Peter Szondi³, en función del teatro de Brecht. Dentro de estas formas, destaca que en este espacio no se representa una acción, sino que se le relata. Al relatarse una acción, no se consume la actividad del espectador al comprometerlo con la acción representada; si no que lo convierte en espectador activo, en tanto le procura conocimientos a través del relato, para reclamar de él decisiones. El espectador se ve contrapuesto a la acción, no emplazado dentro de ella como ocurre con la forma dramática del teatro. Esta contraposición, funciona más bien situando frente al espectador/lector una acción pasada, relatada en primera persona, que es causal de la situación dramática del texto. Este movimiento genera distanciamiento, busca provocar el asombro del espectador/lector en lugar de la compenetración; tal como lo expresa Benjamin en la siguiente fórmula: “en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve” (36).

Todos estos elementos que hay que tener en cuenta al momento de proceder con el análisis del discurso dialógico presente en el texto dramático, ya que a partir de la conjugación de los discursos de los personajes con los espacios del texto, se puede significar a estos en función de los tópicos y remas presentes en los diálogos. Por último destacar del cuarto de testimonio, que en él los personajes que no hablan se detienen a escuchar y observar al emisor del discurso, quien no sólo establece un diálogo con ellos, sino que a su vez dirige el discurso al lector/espectador. El resto del contenido del discurso acotacional de este texto dramático será revisado en función de las acciones presentes en él, en correspondencia con el contenido dialógico.

³ Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011.

II. El discurso dialógico: Conflicto dramático, tópicos y significación del mundo a representar

El análisis del discurso dialógico de un texto teatral puede enfocarse en diversos puntos del contenido de este. Desde una perspectiva más superficial, se pueden revisar elementos que en función del modelo de análisis del discurso de Van Dijk, corresponden al nivel estilístico, es decir, poniendo atención en la elección particular del elemento léxico gramatical, en correspondencia con el uso determinado de estos estilos lingüísticos por distintos discursos y contextos sociales específicos. En este caso, por las características léxicas de los diálogos, es posible identificar a los personajes como sujetos pertenecientes a un estrato bajo de la sociedad chilena, en tanto incluyen en sus intervenciones modismos y groserías propias de tal sector.

Por otra parte, el análisis del discurso dialógico del texto generalmente se traduce en los estudios literarios, en un análisis de la trama o argumento del texto. La trama corresponde a la peculiar disposición de las acciones, Villegas la define:

“en cuanto eje organizador del mundo del drama, es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva. Se representa como una línea que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones. Lo consideramos un esquema porque no constituye un hecho concreto, una situación en sí, sino una abstracción en la cual adquieren sentido y significado dramáticos las diversas situaciones que existen en ese mundo. Es dinámica por cuanto existe en la medida en que se constituye o se va haciendo y tiende siempre hacia un término. Precisamente en esto radica su capacidad dramática. Lo inmóvil no provoca tensión, sino en cuanto a su posibilidad de movimiento o desplazamiento. La situación inicial corresponde a un conflicto, al que caracterizamos como una fuerza de voluntad que aspira a su realización y el surgimiento de una fuerza antagonista que de un modo o de otro se opone a la energía generadora de la primera.”

Variados son los modelos de análisis que se estructuran en base a la evolución de la trama. Generalmente, se recurre al modelo actancial propuesto por Greimas para analizar estas cuestiones; sin embargo, para efectos de esta investigación, trabajaré con los modelos de

evolución de la acción propuestos por Claude Bremond en *La lógica de los posibles narrativos*. Estos guiamientos para el estudio semiológico de un relato (no necesaria y exclusivamente dramático, sino que aplica a todo relato ficcional que se organice en función de la evolución de un acto de voluntad), son sumamente productivos para este texto; en tanto en él se estructura la acción en función de procesos de mejoramiento o degradación de los personajes según el conflicto del mundo representado.

En los textos dramáticos, el conflicto se traduce en la interacción de fuerzas opuestas, las que se presentan en su totalidad al finalizar el primer acto de todo texto. Como ya he expuesto anteriormente, este texto se desarrolla en un acto único, por ende, las fuerzas en disputa que conforman este conflicto se presentan en la primera escena: con el ingreso de los personajes en el cuarto de castigo.

En efecto pues, tras el ingreso al cuarto, Valentina abre el diálogo con el apelativo “Tío, tío. No poh tío, no se vaya poh tío. ¡Oiga tío!, ¿pa’ qué se pone así?”, el cual se refiere al funcionario encargado del cuidado de los internos, quien es el responsable del ingreso de los personajes a este dispositivo correctivo de la conducta. Es bastante relevante reparar en el hecho de que, como el personaje intenta establecer un diálogo con el exterior del cuarto, la respuesta que este recibe por parte del funcionario no aparece en el texto, o más bien, aparece desde su ausencia: “Ya poh tío, deje ir a ver a mi mami poh, ¡si no la veo hace rato! ¿Qué? ¿Qué está diciendo de mi mami oiga? ¿Qué weá le pasa viejo conche tu madre?”

Ahora bien, a partir de este diálogo que se entabla con el exterior del cuarto y del cual sólo están presentes las respuestas e interrogantes de los reclusos, también es posible establecer uno de los mecanismos de encauzamiento de la conducta de ellos, aparte del encierro. “¿Qué? ¿La pastilla? No tío, la pastilla no, si ya me dio una, ¿pa’ qué me va dar otra?, si yo estoy tranquilita ¿cierto cabros?...” Es importante tener este rema en consideración, ya que como veremos más adelante, se convertirá en uno de los tópicos del discurso de los personajes.

Por otra parte, esta primera intervención del personaje es sumamente importante y sintética, debido a que en ella se explicita un “deber ser” de los funcionarios a cargo del buen encauzamiento de los jóvenes infractores. Desde el comienzo es posible apreciar una crítica al sistema de rehabilitación de menores, crítica que se hace desde el padecimiento de los

aparatos y dispositivos que utiliza el sistema: “Ya poh tío, oiga, si aquí deberían ayudarnos, no doparnos, ¡si este es un centro de rehabilitación infantil! ¿¡Aah!?! ¿Por qué no te la tomaí vo’? tómatela vo’ poh ¿sabí’ qué? te voy a demandar. Erí’ entero perquin, tómatela vo’...”

Luego de este desafío a la autoridad, los otros dos personajes se acercan a Valentina para contenerla, al interrumpirla discuten, lo que los lleva a descargar la rabia contenida por el encierro en un baile de break dance. Esta acotación es sumamente relevante, ya que como será posible apreciar en el transcurso de este análisis, el baile y la música serán una de las estrategias que utilizarán los personajes para, por una parte, descargar las emociones contenidas, articulando distintos discursos de denuncia a través de la intervención musical; y, por otra parte, como estrategia para el cumplimiento de su acto de voluntad.

La siguiente intervención de Marcelo nos entrega un rema sobre las condiciones en las que se realiza el castigo; la ausencia de comida es una agravante de la situación en la que se encuentran.

Luego se produce una pequeña discusión entre Marcelo y Alexis, ante la cual Valentina pone los paños fríos aludiendo que hoy es una fecha especial para Alexis, por ende, Marcelo ha de tratarlo bien. Esta fecha especial corresponde al décimo octavo cumpleaños del interno en cuestión. Tras hacer que Marcelo le pida las disculpas pertinentes, Valentina quiere darle una sorpresa que alegre a Alexis, por lo que le canta “feliz cumpleaños” al ritmo del rap.

La reacción de Alexis frente a esto es inesperada, interrumpe la canción de Valentina con los siguientes argumentos:

“¿Qué estoy diciendo? ¿Qué feliz cumpleaños? ¿Qué estoy hablando hermana? ¿Vo’ no entendí que hoy día cumpla dieciocho? ¿Qué hoy día en la noche me pasan pa’ la cana? Que me vienen a buscar y no nos vemos nunca más poh cabros ¿Qué voy andar celebrando weás yo?, no hay nada que celebrar... feliz cumpleaños shh. (...)Putá, es que no quiero estar allá poh, no quiero. No quiero estar entre rejas, llegar allá y ser el pajarito nuevo, el perquin de todos... que no podái ir al baño tranquilo, que no podái dormir una siestecita tranquilo, que andí’ por los pasillos con el poto a dos manos, porque te tocan hermano, allá te violan cinco weones por día y si no pasái el poto te sacan la chucha ¡Y terminaí pasando el poto igual!”

La acción se enmarca entonces en un tiempo límite: con el fin del día y la llegada de la noche Alexis pasará a la cárcel. La mirada de él sobre la situación es sumamente

desalentadora; el miedo a los tratos carcelarios frente a los novatos, las posibles agresiones sexuales de las que será la víctima lo intimidan y le producen el rechazo al gesto que tiene Valentina al cantarle una canción de cumpleaños.

Luego de que Marcelo confronta la reacción de Alexis, defendiendo a Valentina con el argumento: “si es la weá que nos tocó vivir, es la que hay no más”; Valentina se apoya en esto para realizar la comparación con la realidad externa a los internos del SENAME: No vi que pa’ nosotros cumplir dieciocho no es lo mismo que pa’ lo otros cabros ¿ah? ¿Los otros cabros que hacen? cumplen dieciocho y se van a bacilar ¿nosotros qué? ¡Nosotros cumplimos dieciocho y nos vamos a encerrar entre cuatro paredes poh hermano!”

Tal reflexión que evidencia la situación en la que se encuentran, provoca que Alexis asuma la situación como una experiencia en común, no individualmente; sus compañeros tienen la misma suerte que él. Debido a esto y para remediar su reacción, le pide a Valentina que vuelva a cantar la canción, quien accede.

Antes de revisar la canción que Valentina le dedica a Alexis, es necesario señalar el conflicto dramático que ya se encuentra delimitado en la obra, puesto que la canción contendrá en su letra un tópico que provocará el ejercicio de la memoria de Alexis; lo que llevará al primer cambio escénico del texto hacia el cuarto de testimonio.

Las fuerzas en disputa de este conflicto dramático son, por un lado, los tres personajes, internos del SENAME; y por otro, los funcionarios de esta institución que los han puesto en este cuarto de castigo. Por sinécdoque, los “tíos” del SENAME representan a toda la institución. El acto de voluntad que motiva a los personajes es precisamente salir de la situación en la que se encuentran antes de que el día acabe, ya que serán separados para siempre. Ahora bien; tal como señalé en uno de estos primeros diálogos, el propósito que los internos tienen en esta institución es ser rehabilitados y, por ende, reintegrados socialmente. Desde el punto de vista de los personajes, tal propósito no se cumple, los métodos hasta ahora mencionados para el buen encauzamiento sólo provocan la degradación y la exclusión de ellos; por lo que, la posibilidad de escapar de este cuarto y de la institución, representa a su vez, una posibilidad de rehabilitación.

Sintetizado en términos de los ciclos narrativos propuestos por Bremond⁴, este conflicto desarrollaría la secuencia de un mejoramiento a obtener (rehabilitación-libertad), en donde el acto voluntario de los personajes se hace en función de un obstáculo a eliminar (el cuarto de castigo/SENAME). Ahora bien, hay que reparar en el hecho de que la lógica del cuarto de castigo, como así un calabozo en una prisión, priva gran parte de los medios posibles para eliminar aquel obstáculo, debido al encierro y al aislamiento comunicativo con el exterior del cuarto. Los calabozos son utilizados como método de buen encauzamiento de la conducta de los internos, en base a la introspección que ocurre con el preso al ser aislado. Dicha introspección, en la soledad se realiza como un examen de conciencia; pero en este caso, como los personajes se encuentran juntos en el castigo, esta introspección se realiza como un relato testimonial. Es una manera de colectivizar las experiencias y situaciones causales del encierro que están sufriendo.

Tal como antes mencioné, la canción que Valentina le regala a Alexis introduce el tópico de la ciudad respecto a la situación actual de encierro con los siguientes versos finales:

*“verás que el tiempo volando se pasará,
tranquilo nomas si no vas pa' alcastraz, pronto
saldrás en libertad,
y podrás disfrutar, todo lo que nos ofrece la ciudad...”*

A partir de esta relación simbólica de la ciudad como espacio de la libertad, en el personaje se produce un proceso memorativo que lo remonta a su experiencia callejera en el uso de su libertad. “¡Aaah! la ciudad... si estar en la calle es como mi habitad”

En esta primera interrupción de la acción que constituye el tránsito al lugar testimonial, es posible identificar los principales elementos causales de la conducta infractora de ley de Alexis. El primero de ellos, es la ausencia del padre y el enaltecimiento que hace el personaje de la figura de este:

“¿Mi papi? es terrible conota'o, nunca lo han pillao, nunca lo han cranea'o, mi papi eh lanza internacional, él vive pa' allá pa' la Europa. ¿Qué cuándo se fue? yo lo dejé de ver cuando tenía unos 4 o 5 años...” Hay que destacar, tal como lo hace el personaje en su testimonio, que lo más importante de la figura paterna es la responsabilidad que le delega al

⁴ Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”. Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 87-110

menor respecto a su madre: “Alexis vo’ tení’ que cuidar a tu mamita, a ella no le puede pasarle na’. Hijo míreme, usté’ pasa a ser el hombre e’ la casa, a tu mami tení’ que tratarla como una reina”.

Tal responsabilidad a tan temprana edad es lo que lleva a Alexis a cometer hurtos, a buscar el dinero fácilmente para sobrellevar junto a su madre la precaria situación en la que el abandono paterno los dejó. Luego de explicar las técnicas de hurto y robo utilizadas, el personaje procede a formular la siguiente interrogante: “¿Qué, por qué estoy aquí?”. Esta pregunta es sumamente relevante, puesto que por la manera en que está formulada, es decir, corroborando una pregunta anterior que se encuentra elidida en el texto, exhibe el diálogo que el personaje establece con el espectador/lector. De esta manera responde a las expectativas de este, quien espera que en el relato testimonial se encuentren la causas directas del encierro en SENAME; estableciendo además una expectativa con respecto a los otros personajes y sus propios testimonios. Que el diálogo se establezca con el espectador/lector y no con Valentina y Marcelo se debe a la actitud silenciosa y atenta que adquieren los otros dos personajes durante el testimonio; esta es una estrategia sumamente significativa para los fines discursivos del texto teatral, debido a que, como antes señalé, el testimonio está en función de colectivizar la experiencia de los internos; esto conlleva que el ejercicio de colectivización sobrepase de los márgenes de la representación textual/escénica e integre al lector/espectador.

En el relato causal del crimen que encerró a Alexis en SENAME es posible determinar tópicos que cumplen distintas funciones en este fragmento y en la totalidad del texto. El primero de ellos es la mención que se hace al equipo de fútbol Universidad de Chile, el que actúa de manera positiva en el relato del personaje, como una fuente de alegría. Por otra parte, la situación conflictiva que deriva en el crimen de Alexis se enmarca en una situación de violencia intrafamiliar; Alexis oye los gritos de su madre que está siendo agredida por el padrastro y decide actuar en defensa de ella.

De este momento del testimonio es necesario reparar en las tres imágenes que aparecen fugazmente en la mente de Alexis previamente a agredir a su padrastro con el hacha del padre ausente. La primera imagen corresponde a un recuerdo con su madre, los dos felices jugando en el parque, es la representación idónea y real del grupo familiar. La felicidad

aquí no aparece ligada a la integración del padre al grupo familiar, puesto que, como es posible de apreciar a partir de la segunda imagen, el padre aparece sólo como una figura ausente que delega su responsabilidad al menor: “segunda imagen, la de mi papi, vo’ erí’ el hombre de la casa Alexis, vo’ erí’ el hombre de la casa.” Ahora bien, la tercera imagen acude luego de que el personaje se encuentra con el arma en sus manos, es Dios quien lo observa. Ante esto, el pensamiento de Alexis es bastante revelador de la situación en la que se encuentra: “no mirí’ vo’, ayúdeme sí”. La culpa lo obliga a rehuir la mirada enjuiciadora de Dios, pero al mismo tiempo, el miedo y la inseguridad lo llevan a pedir ayuda, a pedir fuerzas para intentar asesinar al padrastro y terminar con el sufrimiento de la madre.

Es singular recalcar que en este testimonio, los ojos que finalmente juzgan al menor son los de su madre, quien sufre y llora por el crimen que su hijo acaba de cometer contra su pareja: “mami, mami no, no, no poh, no llorí’... si esto lo hago por vo’ poh mami, si no tení’ que dejarte que te peguen... mami no me mirí’ así, no me mirí’ así.”

Finalizado este primer testimonio, la acción y el tiempo vuelven a transcurrir en el cuarto de castigo de SENAME. Marcelo y Valentina se acercan a Alexis y, tratando de reducir la tensión generada por el testimonio de este último, comienzan a revisar los pros de la situación en la que se encontrará al pasar a la prisión. El primer elemento o signo que destaca del tránsito de la cárcel respecto de la experiencia que ellos han tenido en SENAME es, precisamente, la comida: “Oe’ hermano, piensa que irse para allá igual no es tan malo, piensa que allá te van a dar comida todos los días.” Respecto a esto, Marcelo agrega la como una ventaja de la situación carcelaria la posibilidad de ejercicio físico, el cual, sumado a la buena alimentación que comenzará a recibir, le permitirá cultivar una musculatura formidable. Por otra parte, Valentina le menciona el hecho de que en la cárcel tiene derecho a ducharse diariamente, en contraposición con la situación de SENAME: “no como acá que andamos todo’ hediondos, con agua helada si poh, pero te vai a poder ducharte.”

Pero la ventaja que más anima a Alexis es la posibilidad de jugar al fútbol en la cárcel. Valentina lo elogia por su rapidez y Marcelo reconoce las habilidades de Alexis con el balón. A partir de esto, Alexis reconoce que su sueño de niñez era jugar fútbol, y que

fácilmente puede imaginarse jugando en la cárcel. En este acto imaginativo del personaje, él se proyecta triunfando en fútbol chileno y europeo:

“de repente llegan los weones de la u y me ven ahí jugando y me llaman “ Aló ¿con el Alexis?” si, con él. “Oiga, es que queremos que juguí’ por el bulla” ¡sha! y yo ahí jugando por el bulla... y que después me pasen pa’ allá pa’ la Europa, ¿Cómo te veí?, Yo con el Alexis de verdad, haciendo lo mismo que él. Si poh, en volá, ¡hasta me topo con mi papi! ¿te cachaf? Y va a estar terrible orgullo de mi poh, porque yo voy a jugar en esos estadios gigantes y voy a tener a mi mami ahí en el palco, con su pelo limpiecito, con sus aritos, con joyas... como una reina, como se lo merece poh, ¡ah sí! ¡Soy bueno!”.

Esta libertad imaginada tiene como efecto en las acciones de los personajes que comiencen a jugar fútbol con una de las zapatillas; ahora bien, hay que destacar que este optimismo que deriva en el juego, se debe a la esperanza que tiene el personaje en su habilidad futbolística como medio por el cual obtener un mejoramiento a partir de esta “degradación posible”⁵ que sería el paso a la cárcel, debido a su mayoría de edad. Más que la fama de ser un futbolista exitoso, el personaje proyecta el proceso de mejoramiento en función de obtener la libertad y así reestablecer su núcleo ideal de familia; pérdida que, desde la temprana infancia, lo sumergió en una situación de riesgo social.⁶

Comienzan Alexis y Marcelo a jugar penales, Valentina los alienta haciendo barra con la siguiente canción:

⁵ Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”. Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 87-110

⁶ En el estudio *Trayectorias de jóvenes infractores de ley* del CESC de la U. de Chile, se plantea que la delincuencia o la conducta antisocial juvenil son fenómenos que reciben influencias no sólo multifactoriales sino también multicontextuales. Los elementos o factores que determinan la situación de riesgo son, en primer lugar, aquellos que inciden en el inicio en la actividad delictual; aquellos elementos relacionados con la mantención de la actividad delictual o asunción de este tipo de actividad como estilo de vida; los elementos asociados en el alejamiento de esta conducta delictual; y por último, los momentos en la historia de vida en que existió la oportunidad de detectar la situación de riesgo del niño o joven y de efectuar algún tipo de intervención, pero que finalmente no se concretó. Todos estos factores se traducen en el estudio en la identificación de elementos comunes en los testimonios de los jóvenes infractores, los cuales determinarían el contexto de riesgo social inicial de ellos. Tales situaciones corresponden a, por una parte, las situaciones de violencia intrafamiliar o maltrato infantil; el fracaso, expulsión o deserción escolar; la exposición habitual a situaciones de violencia; el temprano inicio en el consumo de drogas; la mendicidad o el inicio temprano en la actividad laboral; las carencias afectivas; las conductas exploratorias, entiéndase por esto la imitación de grupos pares; y la institucionalización de la conducta delictual (en el sentido de que al ingresar a la institución de rehabilitación, la imitación de grupos pares deriva en una identificación de los sujetos con conductas delictuales). pp.47-52

“Soy de abajo vago y atorrante, a los cabros los sigo a todas partes, al SENAME le vamo’ a prender fuego, y con los cabros vamos a salir corriendo, oh dale oh dale oh...”

Esta intervención simula el cantar de un estadio lleno, por ende un sentimiento colectivo, el cual no se dirige a alentar al jugador de fútbol, sino que busca alentar al oprimido a derrotar a la institución poseedora del poder. Encender SENAME y huir, no es sino una fantasía radical de libertad.

Ya alentados, juegan, y como las reglas que establecen fueron: al mejor de tres, el que pierde patá’ en la raja’ y guate, luego de que Alexis anote los goles ganadores, procede a golpear a Marcelo. Este último tras el golpe se enfada y se lanza contra Alexis, son separados por Valentina, quien le alega a Marcelo que es “picota”.

La agresión a este personaje lo hace reaccionar violentamente para demostrar que no es débil, su enfado y exaltación llegan a tal que este le dirige un diálogo al público, del cual destaca principalmente la gran cantidad de improperios y amenazas hechas en el registro más vulgar de las variantes del español hablado en Chile.

“y qué miran giles culia’os, qué me vacilan así chuche tu madre wum, te pesco a balazos y en dos tiempos te pongo el terno, te aniquilo, si ésta es mi calle, mi territorio, aquí están mis tesoros, aquí no cae chocolate si no es por mí. Me los paseo, son terrible perquin, soldaos. Si el que manda acá soy yo... Andan a puro alunizaje, son puros bagallos, se les cae la ficha a todos los lagís, puros cantimplora y qué weá, ven poh, me importa un coco e’ mono, no soy na’ Chaplin, ni chiporro, si aquí yo soy de respe’ oe’... Andan puro destiñendo, me lo’ empujo a todos en dos tiempos bastardos culiao’.”

Esta avalancha de groserías tiene por principal objetivo delimitar la supuesta situación de prestigio callejero que tiene Marcelo. La actitud territorial y desafiante detiene la acción dramática y traslada a los personajes a un momento anterior del presente narrativo del texto. En efecto pues, este es el primer traslado al espacio de La Cancha, espacio que, debido a esta actitud recién señalada, se carga de significado en cuanto origen, como espacio de pertenencia, en el cual se puede actuar con la libertad de ser ellos, los más “choros”, quienes son dignos de respeto, los dueños de la calle.

Lo recién señalado tiene su correspondencia en la gran cantidad de apodos y deícticos que ocupan la primera parte del diálogo transcrito en este flash back. Con un amplio dominio del léxico vulgar del español de Chile, los personajes comienzan a señalar por medio de

sobrenombres a distintas personas que se encuentran en sus alrededores. Lo esencial de esta secuencia de apodosos reside en, por una parte, con el efecto cómico sobrellevar y relajar la tensión dramática provocada por las amenazas e improperios de Marcelo dirigidos a público; y por otra, conducir a los personajes a su propia identificación por apodosos o alias.

En efecto, Valentina le pregunta a Alexis por su “chapa”, es decir, un apodo que sintetice sus características. Debido a que Alexis sólo se identifica con su nombre de pila, Valentina decide nombrarlo “el rata”, ante lo cual el personaje expresa rechazo en una primera instancia: “¿Qué la vacilan así? cómo “care' rata” si yo soy bonito... si soy igual a mi papi... ¿pa' qué se van en esa?”. De esto es importante recalcar la idealización e identificación del personaje con el padre ausente, la que es la razón por la cual Alexis acepta su “chapa” tras la explicación que le entrega Valentina por aquel apodo: “Valentina: Deja darte la explicación; vo' soy rata, si cuando vai a robar, vo' pasái hasta por debajo de las puertas, como un lanza profesional. Alexis: Ah, sí poh. Si yo soy terrible rápido, si a mí nadie me pilla... eso lo saqué a mi papá.”

Es bastante singular la reacción que tiene Marcelo respecto de la chapa de Alexis. Ante ello, este último pregunta por la chapa de Marcelo, quien responde: “a mí me dicen “el chelo” pero no me gusta que me digan así, porque suena como amariconao”. En la medida en que avanza la lectura de este texto, es posible identificar respecto a este personaje un tópico recurrente, me refiero al elemento sexual. En las acotaciones iniciales en donde se caracterizan a los personajes destaca que él ha sido víctima de abusos sexuales en el interior de SENAME, y hasta el momento, este hecho aparece esbozado superficialmente en el texto, en afirmaciones y bromas respecto al tema, como por ejemplo:

Marcelo: Y por qué care' sexo?

Valentina: Porque cuando habla hace así (hace un gesto haciendo alusión al sobrenombre)

(Marcelo y Alexis ríen)

Marcelo: A ti te hace falta sexo...

En función del alias “chelo”, la respuesta del personaje remite a un rechazo del nombre debido a lo “amanerado” de este. Es un rechazo a una característica que el personaje trata de negar o mantener oculta. En vista y considerando de que para Valentina “chelo” no

constituye una chapa como tal, realiza el mismo proceso de caracterizar la identidad del personaje por medio de un alias. Hay que destacar que Valentina es de cierto modo, la jueza de las chapas, debido a que ella ya tiene un alias, “la churry”, el que la caracteriza en base a su drogadicción.

Así, ella decide caracterizar a Marcelo como “el care’ na”, identificación que provoca la risa de ella y Alexis, pero que produce el rechazo de Marcelo. Ciertamente existe detrás de la broma que constituye el alias, una invisibilización de las características del personaje; no es como en el caso de Alexis en donde su apodo está en función de recalcar su habilidad de robo y rapidez, el “care’ na” oculta la esencia del personaje, vela a través de la inexpressión que significa tener cara de nada, el origen de Marcelo.

Este origen velado es revelado con el tránsito hacia la sala de testimonio, en donde Marcelo relatará la historia del crimen que lo condujo a las dependencias de SENAME. El tránsito a este espacio, en contraposición al de Alexis, no es en base a un recuerdo ameno; sino que se realiza por medio de la irrupción en el flash back de una acción violenta. Los tres personajes quedan mirando una situación que ocurre fuera el escenario, entre bandas de su población, es una balacera, una pelea entre narcos como señala Alexis. Sin embargo, en vez de protegerse del fuego cruzado, Marcelo, al reconocer a uno de los vecinos de su abuelita involucrado como víctima en esta acción, se aleja de sus amigos para ir en defensa del vecino a pesar de que Alexis y Valentina traten de impedir que él vaya en su auxilio.

Al alejarse de los otros dos personajes para ir en busca de ayuda, se produce el tránsito a la sala de testimonio. Marcelo recurre a su abuela, sin embargo recibe de parte de ella la siguiente respuesta: “Oe’ Marcelo, ándate de acá, ya me hay roba’o casi todo acá en la casa, me tení’ aburría, me tení’ cansá’, ándate de acá, ándate pa’l centro de rehabilitación, yo no te quiero tener acá, estay terrible droga’o... erí’ igual que tus papás.”

El hecho de sustraer especies de valor de la casa de los familiares es una de las conductas recurrentes que se establece en *Trayectorias de vida de jóvenes infractores de ley*; sin embargo, lo que más destaca del rechazo de la abuela de Marcelo es la comparación que ella hace con los padres del menor. Al ser hijo de padres drogadictos, es posible apreciar que Marcelo se encuentra en una situación de riesgo social desde el comienzo de su vida, a diferencia de Alexis, quien tuvo un núcleo familiar estable hasta los cinco años.

Ahora bien, según él, Marcelo no se encontraba drogado en aquel momento, sino que estaba “angustiado”, es decir, con deseos de consumir. Debido a la falta de dinero y gracias al dato de un vecino, Marcelo va a la casa de alguna familia de buena situación financiera a sustraer especies de valor para luego reducir las y comprar drogas. En medio de esto, se ve sorprendido por una mujer que grita y trata de alertar a los vecinos de lo que está ocurriendo:

“en eso prenden la luz y había una señora para en la puerta y se puso a gritar y a llamar a los vecinos y la agarré por la espalda y le dije “Oe’ quédate callá conche tu madre si no te va a pasarte na, deja eh’ gritar oe’! Y ahí la di vuelta y me quedó mirando la señora morena, pelo corto, chica, y me dijo “Oiga mijito no me haga na’, si nosotros venimos de donde mismo...”

Este diálogo con la empleada doméstica provoca una reacción sumamente violenta de parte de Marcelo, la cual se debe, precisamente, a la negación de un origen común. En efecto, Marcelo identifica su origen en el sector más marginal de la sociedad; “Nadie viene de donde vengo yo, me escuchaste, ¡nadie viene de donde vengo yo!”. En este sentido, y en base a Foucault⁷, el personaje se puede identificar como la mayor víctima de los distintos procedimientos de exclusión de los discursos⁸, el emisor más rechazado y marginado de la participación social; en tanto menor de edad en situación de riesgo social. El personaje niega el origen común con cualquiera, en tanto él mismo, como víctima de estos procedimientos, rechaza su propio origen, imposibilitando cualquier tipo de identificación con la empleada doméstica. Tal falta de empatía encuentra su causa en que él nunca la ha recibido, incluso su familia acababa de darle la espalda.

“Y ahí saqué el cuchillito que siempre ando trayendo y se lo empecé a enterrar así despacito pa’ que dejara de gritar la vieja culiá y en eso empecé a ver las luces de los ratis por toda la casa “Viste lo que hiciste, ¿viste lo que hiciste?” Y ahí salí de ahí y traté de saltar la pandereta y me agarraron y me empezaron a pegar al toque”

Al ser capturado tras el crimen, Marcelo trata de negarlo en una primera instancia, pero tras la reiteración de los golpes por parte de la policía, confiesa y trata con altanería a los oficiales:

⁷ Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores S.A., 2008.

⁸ “En toda la sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”

“Oiga mi cabo, si yo no tengo na’ que ver poh si yo andaba pasando no más por afuera, si yo soy de acá del sector. Oiga ya, no me pegue... que weá longi culiao, si, fui y yo y qué tanto ah?! Que me vaí a hacerme. Llévame, si en dos días salgo pa’ la calle de nuevo, ando con cualquier billetes, me voy en taxi pa’ la casa y me paso a comer unos churrascos...”

Sin embargo, la justicia estableció una condena para el menor: “Y aquí estoy, cumpliendo condena hace 5 años y todavía me faltan otros 15.” Al mencionar esto, Valentina se acerca y lo golpea “un wate”, trasladándolos de vuelta al cuarto de castigo, de vuelta al tiempo de acción del relato, recordando el obstáculo a superar por los personajes: “Y otros 15 te van a quedar porque no querí’ escaparte poh. Oe’ erí’ entero lagy.”

La agresión genera el enojo de Marcelo, por lo que comienzan a discutir:

Marcelo: ¿A quién le vení a pegar vo’?

Valentina: ¡A vo’ poh!

Marcelo: ¿Cómo que a vo’? a quién le vení a pegar wum, estay terrible loca hermana, ¡háblale a tu fantasma!

Valentina: ¿A quién le decí loca? ¿A quién poh? ¿O querí’ que llame al tío pa’ que te haga cariño ahí donde te pegué yo? ¿Ah?

Marcelo: ¿Qué weá andái hablando?

Valentina: eso poh.

Marcelo: ¿Qué weá estay hablando? ¿¡Qué estay diciendo!?

Tras esto, Alexis los separa y Marcelo se aparta para recriminarle a Valentina que las agresiones sexuales que ha sufrido al interior de SENAME, no son material de burlas: “Quédate callá loca culiá, qué weá estay hablando, con esa weá no se juega, ah?! Vo’ no sabí’ lo que el tío me hace. Vo’ no sabí’ cómo estoy sufriendo por dentro...” A continuación, el diálogo del personaje comienza a revivir una de las violaciones de las cual ha sido víctima:

“No... ¡no poh, tío! sino me gustan los besos poh... ¡no poh, tío! si no me gustan los besos, ya, ya, ya me quedo callao, me quedo callao, si me gustan, si me gustan... ya, ya poh tío... ¡no poh! no otra vez no poh tío... tío si este es el único tesoro que yo tengo... ya me quedo callao, me quede calla’o... ¡no poh, tío! ahí

no, si este es mi cuerpecito, poh tío, si este es mi cuerpecito, ya me quedo calla' o me quedo calla' o... ahí no más... ahí no más... ya si no le voy a decir a nadie.”

Esto genera la conmoción de los otros personajes, quienes se acercan, Valentina pide disculpas, y Alexis trata de reducir la tensión recordando la gran amistad que se tienen: “Hermanito, vo' tení' que entender que nosotros somos como hermanos, chermanos, vo' tení' que entender que si algo te pasa ahí va estar la churry, y yo también pa' apañarte, si de eso se trata, ¿o no? Si algo le pasa a la churry ahí estamos nosotros y si algo me pasa a mí, ahí están ustedes, si así es la weá.” Este lazo familiar de los internos castigados viene a recaer en la reiteración del obstáculo a superar, en la necesidad de huir del dispositivo de poder en donde se encuentran encerrados, de los aparatos y mecanismos por los que se vale la institución para castigarlos: “Hay que hacer algo poh o qué querí', ¿que nos sigan empastillando? o ¿Encerrándonos con ropa mojada a estos cuartos oscuros, sin comida?... o ¿hasta que nos sigan violando?, no poh hermanito. Hay que hacer algo pa' salir de acá.”

A partir de esto, y en función de la lógica en que operan los posibles narrativos de Bremond, comienzan los personajes a proponer distintos medios posibles por los cuales se ha de eliminar el obstáculo y obtener el anhelado mejoramiento. Pero no es tan sólo la proposición de estos medios, sino que inmediatamente alguno de los personajes somete a evaluación la posible utilización y el éxito que estos medios tendrían. En efecto, y para desgracia de los personajes, los medios propuestos en esta primera instancia evaluativa del escape, son inviables o infructíferos:

“Valentina: ¿Sabí' lo que vamos hacer? le vamos a decir a la tía así, que esta weá se está quemando, entonces va venir la tía, va abrir las puertas y nosotros vamos a salir corriendo.

Alexis: ¡No poh! o ¿no te acordái lo que le pasó a los cabros en til til? Eran ocho cabros encerrados en un cuarto igual a este, y la weá se empezó a quemar de verdad poh ¿y vo' creí que algún tío o algún gendarme hizo algo? No poh. Los dejaron quemándose a los ocho cabros ahí. Y esta weá ni siquiera se está quemando de verdad, ¿Vo' creí que nos van a venir a sacar de acá? hay que hacer otra weá poh.”

La idea que surge a continuación es entregada por Alexis, quien recordando el consejo de su madre y con la esperanza puesta en la realización del acto de voluntad, propone la oración con la divinidad como medio para eliminar el obstáculo y obtener el mejoramiento. Junto a Valentina convencen a Marcelo de orar, quien se encuentra más reacio a esta idea,

más falto de fe. Es importante reparar en las oraciones que Valentina y Alexis realizan en conjunto.

Valentina comienza la oración pidiendo un milagro para que ellos no tengan que separarse nunca, pero además, destaca la petición que hace por el “tío Roro”, quien era un funcionario benevolente con ellos y que fue despedido de la institución, la que busca mantener trabajando en ella a “los más corruptos”. Ahora bien, la oración que realiza Alexis está destinada no al escape del cuarto de castigo, sino que apunta al mejoramiento deseado: “También Diosito, te quería pedir por todos los niños y adolescentes, de todos los centros del país para que nos rehabiliten. Pero que nos rehabiliten en serio, que se den cuenta que hay gente que no quiere seguir en esto, que nosotros, si queremos ser rehabilitado... ¡Somos personas poh, Diosito!” Con esto se destaca y realza el acto de voluntad de los personajes, en especial el de Alexis, quien proyecta su deseo de rehabilitación y reinserción social a la gran masa de niños y adolescentes internos de SENAME. La colectivización de esta voluntad de mejoramiento es también la colectivización de la situación que configura el conflicto dramático del texto, los internos son personas con la voluntad de ser rehabilitados, pero que debido a los sistemas de exclusión desplegados por la institución, se les margina y degrada en función de tratos inhumanos. De ahí la exclamación “¡Somos personas poh, Diosito!”, la que busca exhibir tales tratos abusivos que atentan contra la humanidad de los internos.

La oración finaliza con la interrupción que hace Marcelo luego de que Alexis le pida a Dios por su compañero falto de fe y esperanza:

“También, te quería pedir, por mi amigo, el chelo que está acá a mi lado... pa’ que crea en vo’. Baja un angelito y que nos abra la puerta...”

Marcelo: Este que es aweonao, cómo va a venir un angelito del cielo a abrirnos la puerta.”

Mientras los personajes discuten, Alexis señala que han llegado las familias a visitar a los internos, lo cual vendría a ser la señal divina que tanto pedían. En efecto pues, Valentina y Marcelo escuchan y al corroborar la presencia de las madres, Alexis les propone realizar una coreografía de break dance que habían ensayado, a ver si llaman la atención de los

funcionarios, quienes, “nos va ver bailando, y va a decir “!Ah! que bailan bonito, se los vamos a llevar a las mamis”.

Tal como lo había señalado anteriormente, el baile es uno de los medios por los cuales los personajes buscan eliminar el obstáculo que les impide el mejoramiento deseado. El género musical elegido no es casualidad, ya que el break dance, como una de las ramas artísticas perteneciente a la familia del hip hop, opera aquí como un elemento que refuerza la identificación de los personajes con los estratos sociales más bajos. En efecto, el hip hop es uno de los medios por los cuales los jóvenes de hoy en día comunican sus inquietudes, tratan de hacer música rap “consciente” denunciando inequidades sociales. Si bien hoy es un género musical que tiene aceptación en los distintos estratos de la sociedad chilena, encuentra su origen en los sectores más marginados de la sociedad estadounidense a fines de la década de los 70’s. En boca y cuerpo de hispanos y afroamericanos es que surge este género, el cual ha tenido sus distintas actualizaciones con la globalización de la tendencia musical.

Luego de bailar, esperan en silencio a que se les abra la puerta, lo que no ocurre. Esto genera la indignación de Marcelo, quien le recrimina a Alexis lo siguiente: “¿A dónde hay visto que el tío nos va a abrir la puerta por estar bailando? el tío, nos va a ver y nos van a empastillar, loco wum, ¿o no?”. Ahora bien, como respuesta a la situación en la que se encuentran, Marcelo motiva a sus compañeros para hacerse escuchar, para llamar la atención de las madres y denunciar los tratos que reciben en aquel centro de rehabilitación. Los personajes comienzan a cantar una canción dirigida a público, la cual sigue el mismo lineamiento musical que ya antes había planteado, es decir, lo hace al ritmo del rap:

Alexis: Tiradero de ilusiones entregadas a la suerte la pobreza no es pecado y no soy de mala suerte.

Marcelo: Es que no tengo una cuna de oro blanco y negro, de 7 a 9 niños son violados por la gente.

Todos: Esos bravos jugadores de los centros de rehabilitaciones.

Valentina: La tortura es el castigo por no ser como tú piensas, sin comida, sin abrigo, medicamentos mal obrados. 15 mil niños bajo el cuidado del estado.

Valentina y Marcelo: El Sename no da riendas ocultando lo ordenado.

Todos: *Falsedades inhumanas un racismo que han callado aunque a ellos no le importe hay un dios ahí mirando... ahí mirando.*

Marcelo: *33 mil millones para rescatar a los mineros, hagan lo mismo con nosotros los niños chilenos.*

Alexis: *Si supieran lo que cuesta el puente del Chacao podríamos estar ya todos rehabilitados.*

Valentina: *Se han gastado más 600 millones de dólares y nosotros seguimos aquí a puro dolores*

Marcelo: *Mírame como estoy aquí sin poder saber que pasa afuera.*

Alexis: *Y si fuera de otra era, viviría de otra escuela.*

Todos: *déjenos salir de aquí, basta de criticar y mejor ayuda más, tu necesidad hazla en la bacínica y no en nuestras vidas.*

Como es una denuncia, la letra de la canción es sumamente directa y clara; más que utilizar grandes metáforas, en ella se exhibe la situación en la que se encuentran ellos y quince mil niños más, quienes no son culpables de la situación de riesgo en la que se encontraban en un comienzo, y que luego de infringir la ley, han sido dispuestos a cargo de esta institución que debería velar por su rehabilitación. Una de las cosas más singulares de esta canción son las comparaciones que hacen los personajes con la inversión del gasto público, esto denuncia la poca preocupación por parte del Estado en rehabilitar realmente a estos jóvenes, quienes al parecer, por sí mismo tampoco pueden hacer mucho, debido a la exclusión de la cual son víctima.

La intervención musical es finalizada por un corte de luz en el cuarto de castigo, lo cual a su vez se puede interpretar como una manera de reprimir y ocultar el discurso que los personajes están intentando de exponer, de dialogizar con el exterior del cuarto. Tal medida represiva surge efecto, específicamente en Valentina, quien al verse sumida en la oscuridad, sufre una crisis de abstinencia producto de su drogadicción. “¡No poh! ¡no poh, tío! ¡dile que se vaya! ¡ándate! ¡ándate conchetumadre! ¡ándate! ¡ándate!”

Al quedar súbitamente en la oscuridad, Valentina se siente atacada por la voz que ha estado durante toda la acción dramática perturbándola, recordando la primera acotación que refiere a la caracterización de este personaje, es la pasta base que la acosa y le produce tal sentimiento. A partir de esto, Alexis la contiene en su desesperación, lo que hace que Valentina entable una conversación con él, la cual provoca el tercer y último tránsito a la

sala de testimonio, en donde expone el efecto que las crisis de abstinencia tienen en ella, en especial aquel día que cometió un crimen violento contra su padre:

“Esto es lo que pasa cuando entro en la angustia poh, y ese día, estaba terrible angustiá y enojá, y cuando me enojo, me pongo terrible bélica poh, ese día, la loca me hablaba y me hablaba y me pedía que la consumiera poh, y ahí yo estaba llegando a la casa, y estaba mi taita sentado en el sillón, viendo tele poh, ahí no la pensé, me fui directo a cocina, abrí el cajón de las herramientas, saqué el martillo, y ¡Pah! le pegué a mi taita poh, pero no importa, estaba terrible angustiá, así que le saqué toda la plata y me fui a consumir poh.”

Valentina además explica la situación por la cual comienza su vida delictual y su consumo de pasta base, la cual está inspirada en los documentos sociales que constituyen los testimonios objeto de investigación, especificados al comienzo de esta investigación. Valentina proviene de un núcleo familiar bien constituido, es una estudiante sobresaliente, pero con la llegada de su hermana menor a esta familia, ella se siente desplazada. La poca empatía de sus padres la lleva a actuar con más rebeldía ante la situación en la que se encuentra:

“Esto paso cuando yo tenía quince, pero yo empecé a delinquir a los doce, cuando nació mi hermana y mis taitas me dejaron de la’o. ¡Si yo era la regalona poh!, pero ahí yo me puse rebelde, salía de la casa y llegaba a la hora que quería, y ahí, mi papi me empezó a pegarme poh, weá que nunca había pasa’o en doce años, si mi taita no me tocaba un pelito, así que ahí me fui de la casa, a vivir a una pensión con unos cabros. Los hombres iban a la casa de los cuicos, y nosotras, a las tiendas comerciales; a buscar ropa bonita, artículos de tocador y todas esas leseras poh ¿y si alguien, te pillaba? Vo’ te picabaí a choro no más y salía corriendo, si patitas pa’ que las quiero poh.”

La situación de riesgo de Valentina se constituye a partir del desinterés paterno y la drogadicción. El consumo de pasta base es el factor que más le afectó, el poder que la adicción y la abstinencia producen en ella es la principal causa de su vida criminal. “Mi peor etapa fue cuando caí en la pasta. Lo que pasa, es que esa loca tiene control sobre mí poh, ella me manipula y me habla todo el rato poh, no es como la coca, esa me deja dura, ahí yo tengo control sobre ella, yo la mando, yo sé cuándo quiero consumirla, pero ésta no poh, ésta me controla.”

Para finalizar, Valentina sintetiza y agrava su situación al agregar que se encuentra embarazada. Esto es sumamente relevante, puesto que en los testimonios documentales de menores infractores de ley, el embarazo a temprana edad es uno de los principales factores

por los cuales las jóvenes en situación de riesgo deciden mejorar su forma de vida, rehabilitándose para poder dar a sus hijos la calidad de vida que ellos no tuvieron en su infancia. Ahora bien, la drogadicción de Valentina es a su vez, el principal obstáculo e impedimento que ella tiene para sobrellevar esta situación: “pare’e que estoy embarazá, pero ya sé lo que va a pasar poh, si la loca ya me quitó a uno, pero ya sé lo que va hacer con este, y también sé que me quiere llevar a mí poh, pero yo no quiero...”

Tal situación conmueve de sobremanera a Alexis, quien decide declarar sus sentimientos hacia Valentina, trayéndola de vuelta hacia el cuarto de castigo, pero también, generando nuevas expectativas de escape y esperanzas de rehabilitación, en base a la conformación de un nuevo núcleo familiar:

“Oe`churry, es que quería decirte algo... lo que pasa churry... es que vo` tení` lo ojos más bonitos de todas las niñas...sí poh, si tu sonrisa pa` mí es como una flor por la mañana...oe`churry, vo` me gustai caleta y yo te prometo que hoy día mismo, nosotros dos, nos vamos a ir lejos...lejos pa`llá pa`l sur. Y nos vamos a olvidar de todo esto. Yo voy a trabajar harto la tierra pa` que tengamos harta comida pa` nosotros y nuestros hijos...porque si los vamos a tener, porque nos vamos a rehabilitar juntitos. Oohhhh si yo ya me veo, en esos domingos familiares...en una mesa graaande, llena de comida, dos cabros chicos por lado..”Brayatan bájate de la mesa”!! Oe` vale, yo no te voy a dejarte nunca sola...”

La declaración tiene como respuesta un beso que sella la alianza amorosa de ambos personajes. Al ver esto, Marcelo se acerca y le pregunta a Valentina si se encuentra mejor, al ver la respuesta positiva de ella y la nueva relación de pareja en la que se encuentra con Alexis, él le pregunta “¿Y cómo te ha tratado este?”, a lo que Alexis le responde “Bien po”, dándole bruscamente un beso a Valentina. Marcelo interviene diciéndole a Alexis que él no debe tratar así a las mujeres, que él le enseñará cómo hacerlo.

“Aer' yo te voy a enseñar... ya Vale ponte aquí y vo Alexis quédate ahí... mira vo` te vai acercando de a poquito, despacito... no poh así no, más despacio. Empezai` a dar besito en cuello, vo churry tení` que dejarte querer y mostrarle el cuello, porque vo` también querí` y le empezai` a dar besito en el cuello... no poh, más cariñoso. Luego le empezai` a subir la polerita Alexis y vo churry le empezai` a bajar los pantalones... despacito...”

A continuación de esto, Marcelo tira violentamente a Alexis contra el suelo y comienza a tratar de violarlo, reproduciendo como victimario los mismos abusos y conductas de los funcionarios del SENAME de las cuales él ha sido víctima reiteradas veces: “Quédate callao’, si no te va a pasarte na’, callaíto... shh... shh... tranquilito si estamos en confianza... (...)Si te quedai tranquilito nadie va saber... mira vamos a jugar al gusanito, al gusanito le gusta entrar a su cueva, pero después viene un gusanito más grande y...”

Valentina interrumpe la acción empujándole, haciéndole ver a Marcelo lo que está haciendo y sobre todo a quién se lo está haciendo. Ante esto, Valentina vuelve a plantear la necesidad de eliminar el obstáculo del cuarto de castigo, de escapar de las dependencias de SENAME,

puesto que en ellas sólo han sido víctimas de diversos abusos, lo que les ha dejado como secuelas mentales, más impedimentos y obstáculos para alcanzar la rehabilitación deseada.

“No poh chelo... Oye, es el Alexis, hermano míralo bien, ¡Es el Alexis!. Oe’ Hermano, en ¿qué weá nos estamos convirtiendo? Oe’ cabros tenemos que salir de aquí, tenemos que tratarnos psicológicamente. Oe’ chelo, vo’ si seguí así ¿Qué weá va a pasar?, ¿Ah? Vo’ vai a salir de aquí y te vai a andar violando a toda la gente y vai a estar encerra’o aquí pa’ siempre, ¿Qué chucha hermano?, hay que despabilar... Ya poh cabros, mírenme poh. Oe’ Alexis mírame. Oye, yo sé que lo que hizo el Chelo no está bien, pero qué chucha, estamos los tres en las mismas, yo estoy terrible loca y ustedes terribles angustiaos. Oigan cabros, yo los quiero caleta, ustedes son mi familia. Yo les juro, yo les juro que vamos a salir de esta, se los juro cabros.”

Este diálogo es sumamente importante en la lógica del posible narrativo del texto, ya que debido a las condiciones futuras que en él se exponen, se explicita que el proceso en el cual han derivado los personajes luego de su reclusión en SENAME, es lo opuesto a lo que debía de ser en un comienzo. En efecto, como describe Bremond, debido al posible narrativo de “agresión sufrida”⁹, el proceso de mejoramiento que debería ponerse en marcha al ingresar al centro de rehabilitación de SENAME, es truncado, reemplazado en enclave por un proceso de degradación de los personajes que les impide obtener el mejoramiento deseado.

A partir de la conmoción que ha generado la agresión de Marcelo y la constatación de la situación degradada en la que se encuentran por parte de Valentina, ambos personajes intentan subir el ánimo de Alexis, regalándole una canción. Esta se inicia a su vez, con un tópico reconocido en la literatura, *Iter vitae*, el cual remite a que la vida tiene dos caminos, y tal como a Pascual Duarte, a estos personajes les ha tocado “tirar por el camino de los cardos y de las chumberas”.

Valentina: *Hay dos miradas, dos senderos dibujados en la vida. Se disparan y se mueren las cansadas mañanas. Dos caminos un destino, decisiones que desgarran. Yo me pierdo y luego encuentro un sentido permitido.*

⁹ Difiere de los otros tipos de degradación en el hecho en que resulta de una conducta que se propone intencionalmente el daño como fin de su acción. Para alcanzar este objetivo el enemigo puede tanto actuar directamente, por agresión frontal, como maniobrar indirectamente esforzándose por suscitar y utilizar las otras formas de degradación. Dos de ellas se prestan a esta maniobra: la falta por la que el agredido; inducido al error por su enemigo, se deja atraer hacia una trampa; la obligación, por la que el agredido ligado a su agresor por un compromiso irrevocable, debe cumplir un deber que le es ruinoso.

Marcelo: *Nadie dice nada solo abundan las miradas. Las que juzgan cada paso y nunca saben de descanso. Si vivieras una vida como la que mi alma lleva No dirías no hay fronteras La pared todo lo apaga.*

Valentina: *soy capaz de sentir que todo puede cambiar solo depende de ti. (X2)*

Marcelo: *Nadie escribe un destino, eso es todo lo que opino, No hay camino, yo decido cada paso que he sentido. Tomo, suelto, robo, corro. Daño y luego me doy cuenta que en verdad esto me mata y el camino cae a tierra. Esto duele y el que muere siempre suelo ser yo mismo, el mismo. Que habla estas palabras. Me destruyo caigo y huyo Siempre sueño un mundo nuevo, cuando duermo me desvelo. Me pierdo desaparezco.*

Valentina: *Soy capaz de sentir que todo puede cambiar solo depende de ti. (X2)*

La singularidad de esta canción se encuentra en la contraposición que ocurre entre el estribillo y los versos que canta Marcelo. El hecho de contraponer y enfrentar tanto los juicios y prejuicios que hacen los otros respecto de los personajes como seres sociales, frente a la voluntad de acción que está presente en cada uno de ellos. Ahora bien, esta voluntad de acción en algún momento de sus vidas claramente estuvo mal enfocada, actos que les provocan remordimiento y culpa, pero que sin embargo, mantienen y potencian la voluntad de acción presentes en ellos, la cual apunta finalmente al mejoramiento. El acto de voluntad que rige la acción dramática y configura el conflicto, es la voluntad del cambio, la cual se sintetiza en esta canción.

La tensión dramática se reduce con esta canción, la que entrega cierta esperanza a los personajes. Sin embargo, esta incrementa inmediatamente debido a que Alexis ve a la luna salir, por ende, el plazo para eliminar el obstáculo se ha terminado:

“Hermano... ya cagué, se nos acabó el tiempo, apareció la luna y en cualquier momento me vienen a buscar... puta cabros... Viste, yo les dije que nos escapáramos, ya cagué... ¡Ustedes me dijeron que íbamos a estar siempre juntos! ¡No me quiero ir pa’ allá!... no me quiero separar de ustedes. Ya poh ayúdenme, ya poh.”

La aparición de la luna traslada a los personajes por medio de un flashback hacia La Cancha, espacio en el cual se encontraban los tres personajes fumando marihuana. Alexis se encontraba mirando fijamente la luna llena cuando Valentina le habla para despegarlo, a lo que él responde que estaba recordando cuando estuvieron en la Pampilla, momento en el cual la amistad de los personajes se unió mucho más. Además, Marcelo agrega que cuando

conocieron a Valentina, la noche también estaba iluminada por la luna llena. Esta reiteración del motivo lleva a los personajes a hacer un pacto de amistad, de hermandad más bien dicho, del cual la luna sería testigo. Esto resignifica a partir del pacto pasado el signo de la luna, que hasta entonces sólo aparecía en el texto como el indicador temporal de la finalización del tiempo de la acción; ahora aparece como la garantía del bienestar común de los personajes, la testigo del pacto por el que, por medio de un beso, los tres personajes sellarían su hermandad: “al darnos un beso entre los tres se nos va mezclar la saliva y en la saliva tinimo` ADN, entonce` vamo` a tener ADN de cada uno en el cuerpo y ahí Pah! nuestra hermandad.”

Finalizado el pacto, la acción vuelve al presente del cuarto de castigo, en donde los tres personajes se abrazan y Marcelo le dice a Alexis que la promesa que hicieron seguirá vigente, que estarán siempre juntos, puesto que él no se irá solo hoy, lo harán los tres.

Marcelo le indica a los otros dos personajes que tomen lo más fuerte que tengan para tirar, a lo cual Alexis responde con la ilusión del siguiente método de escape: “¡Ah! ¡Buena! ¡Vamos a tirar la reja!”. Sin embargo, el plan que Marcelo propone como vía de escape es el suicidio de los tres personajes. Si bien en un comienzo la idea genera el rechazo de Alexis y Valentina, Marcelo les argumenta lo siguiente: “ya poh hermano, no queríai escapar oe`... ya poh Churry ¿Qué querí? ¿Que nos sigan empastillando? ¿Que la loca te hable toda la vida? (...)oe` Alexis, nosotros no merecimo` estar encerra`o, si somos personas, nosotros nacimos pa` ser libres.” Ante esto, viendo el futuro que implica seguir en la situación en la que se encuentran, los personajes deciden tomar el suicidio como única vía de escape posible.

La realización de este acto de voluntad que finaliza el texto dramático, se traduce en base a lo expuesto por Bremond en una forma de degradación la cual denomina como “sacrificio”. Esta forma de degradación se diferencia esencialmente de las demás en tanto constituye una conducta voluntaria, es decir, se asume como un mérito a adquirir, o al menos, se postula como un acto digno de una recompensa.¹⁰

¹⁰ Hay sacrificio cada vez que un aliado presta servicios sin ser obligado y se constituye así en acreedor, ya sea que un acto estipule la contrapartida esperada o que ésta se deje a discreción de un retribuidor.

“El sacrificio presenta así el doble carácter de excluir la protección y de requerir una reparación. Normalmente, el proceso de sacrificio debe alcanzar su término con el concurso de la víctima (si el sacrificio parece ser una locura, los aliados pueden hacer advertencias, pero esta protección se dirige entonces contra la decisión, que constituye una falta, y no contra el sacrificio mismo). En cambio, la degradación que resulta del sacrificio requiere una reparación, en forma de recompensa, y es en este nivel donde puede intervenir una protección. El pacto, con las garantías con que ha sido convenido, la contempla.”

Bajo esta lógica, la reparación que esperan los personajes a partir de su sacrificio corresponde a la esperanza que tienen de mantenerse juntos en la vida ultraterrena. “oe’ Alexis allá arriba nos jugamos una pichanga como corresponde y la churry va poder cantar como los ángeles.” Los personajes huyen de la situación en la que se encuentran, huyen de las posibles nuevas degradaciones por parte de una institución de la cual son más bien víctimas que beneficiados. La única garantía que tienen de que sus faltas y pecados sean perdonados por la divinidad y que esta les otorgue una vida ultraterrena como compensación, es; por una parte, la luna como garante del pacto de amor fraternal que han realizado; y por otra, el hecho de que han sufrido en su estancia en el SENAME más que el daño que sus acciones adolescentes provocaron.

III. El efecto de realidad: mecanismos de acción de lo verosímil y lectura pragmática del texto

Toda interpretación discursiva de un texto, traslada la lectura de este a una dimensión pragmática que comprende a todo texto como un acto comunicativo. Ya que todo texto literario es en sí un texto, y por ende está hecho de lenguaje, respecto a él, es posible establecer los distintos elementos que lo constituyen como situación comunicativa y como acto de habla.

Contexto, mensaje, emisor, receptor, contacto y código son los elementos constitutivos de todo acto de habla según Jakobson, quien además, propone que particularmente, textos y obras literarias tendrían una atención predominante en el mensaje que entregan, en tanto en ellas la tendencia hacia la función poética del lenguaje toma un rol constitutivo y estructurante más que en el resto de los géneros discursivos. Tal preocupación por la forma

en la que se entrega el mensaje es sumamente relevante desde un punto de vista retórico, ya que como hemos podido apreciar en la naturaleza de este texto dramático, él está escrito para ser una guía de representación, es decir, en él se encuentra la disposición y formas elocución de una obra teatral.

La preocupación por el mensaje y la forma en que se transmite no remite sólo a cuestiones estilísticas, sino que es materia y razón de una de las principales cualidades atribuidas por Richard Ohmann¹¹ a los textos literarios. Con esto me refiero a la capacidad que tienen los textos de significar más allá del acto de sólo referenciar. La habilidad de que, por medio de signos y estrategias textuales, un texto literario puede contener un importante discurso implícito, sugerido y connotado a través de la configuración o visión del mundo ficticio.

Ahora bien, hay que reparar y recalcar el hecho de que si bien todo texto es autónomo, estos sólo se significan a través de la emisión del discurso o más bien dicho, la recepción y lectura de este. Un texto remite a una estructura verbal cerrada y delimitada, mientras que el discurso es un territorio abierto, presente en el texto pero significado en la extratextualidad, en los contextos específicos en que se actualizan las lecturas; el discurso remite a un evento comunicativo específico.

Todo evento comunicativo puede ser comprendido desde la teoría de Austin¹² como acto de habla, es decir, como una acción realizada al emitir lenguaje. En esta propuesta teórica, Austin distingue tres tipos o dimensiones de los actos lingüísticos: actos locutivos, lo que remite a la emisión de una expresión lingüística, es decir, el acto de decir algo de acuerdo con el sistema fonológico y la gramática de la lengua particular, y que, además, sea portador de algún sentido en relación con las reglas semánticas y pragmáticas de esa lengua. Actos ilocutivos, que refieren a la intención del hablante, mejor dicho, al decir lo que dice, un hablante está realizando un segundo tipo de acto, en función de las convenciones que determinan el uso de la lengua en la comunidad. Y por último, actos perlocutivos, que en simples palabras remiten al efecto en el oyente, este tipo de actos incluyen las consecuencias del acto de hablar, de las cuales el emisor sólo tiene un control limitado.

¹¹ Ohmann, Richard. "Los actos de habla y la definición de literatura." Mayoral, José Antonio, y otros. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987. pp. 11-34.

¹² Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982

Ahora bien, tal como señala Ohmann, hay que reparar en el hecho de que todo texto literario, analizado desde el paradigma de los actos de habla, realiza como acto ilocutivo una mimesis. En efecto, este es uno de las características esenciales de la literatura, elemento estructurante desde un punto de vista clásico y que, con el pasar de las distintas concepciones y propósitos de la historiografía literaria, se ha ido modificando desde diversos enfoques funcionales. En simples palabras, en cualquier acto lingüístico de características literarias, lo que se realiza al decir algo, es la imitación de una realidad referida; o más bien en este caso, al tratarse de un texto dramático, es la imitación de una acción.

Para efectos de esta investigación, no pretendo detenerme mucho en el concepto de mimesis y de cómo dicho procedimiento artístico ha cambiado con el tiempo. Sin embargo, es necesario hacer la distinción que, desde la antigüedad, la mimesis artística sustenta su aceptación por parte de los receptores (lectores o espectadores) en la verosimilitud. Esto es sumamente relevante, puesto que la aceptación, conmoción o rechazo del mundo representado en el arte por parte del receptor, vienen a constituir las consecuencias a las que antes refería en el acto comunicativo como actos perlocutivos.

Antes de reparar en el concepto de verosimilitud y del rol que éste tiene en la producción y comprensión de los textos literarios, es necesario reparar en una cuestión esencial propuesta por Schmidt en su teoría de la comunicación literaria.¹³

Recientemente, desde un punto de vista clásico, he delimitado la especificidad de un texto literario en base al acto ilocutivo mimético que se realiza en él. En diálogo y en suma con esto, Schmidt propone como primer criterio de delimitación de la comunicación literaria lo que él denomina “la regla F”, es decir, el respeto por la autonomía de la ficción presente en cada texto:

“La regla F estipula que: para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero/falso. La verdad o la falsedad de una referencia se mide según la relación de los referentes con la realidad que los participantes de la comunicación aceptan, en un momento determinado, como socialmente válida” (203)

¹³ Siegfried J. Schmidt. “La comunicación literaria.” Mayoral, José Antonio, Richard Ohmann y otros. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987. 195-212

Ahora bien, esta regla a su vez implica que tanto emisor como receptor de la comunicación literaria fictivicen sus roles. Desde el punto de vista del productor textual, esto se puede ver reflejado en la separación consciente de las instancias “persona real” y “papel adoptado”, es decir, de autor del texto y de emisor del discurso presente en el texto. Sin embargo, lo realmente singular de esto ocurre desde el otro punto de vista de la comunicación literaria. Tal como lo estipula Schmidt, por el hecho de que se fictivice el papel del receptor en la comunicación, este se compromete efectivamente con los datos tal como los concretiza al realizar el texto como mundo textual. Tal compromiso significa que el receptor en su papel fictivizado no acepta exclusivamente lo que es dado, que o vincula, y actúa realmente en relación con concepciones, escalas de valores, sentimientos y tomas de posición en el modelo de realidad social al que se adhiere, sino que entra, por medio de la recepción, en un debate con las concepciones que concretiza en el mundo textual.

Esto es sumamente relevante en tanto que la lectura o recepción de un texto literario es lo que le da su carácter autónomo, al mismo tiempo que lo relaciona con elementos extratextuales que significan el contenido del texto:

“un texto literario es autónomo en la medida en que el receptor debe, para comprenderlo, hacer intervenir el mundo textual construido por él como sistema de referencia para llenar de significación las aserciones producidas en el texto literario. El texto literario está referido igualmente al modelo de realidad del receptor en la medida en la que el receptor debe poner en práctica su sistema de presuposiciones para poder desarrollar una lectura coherente para él”. (208)

Dicho sistema de presuposiciones del receptor es lo que entra en diálogo directo con la verosimilitud a la que anteriormente refería. Este concepto ha sido comprendido de diversas formas por los teóricos literarios, de las cuales, destaco las aproximaciones que plantea Gérard Genot¹⁴. Desde un punto de vista comunicativo, y como primera caracterización simplificada del término, es un modo de contacto entre autor, texto y lector; en tanto lo verosímil determina la comprensión y significación del contenido textual.

En diálogo con la regla F de Schmidt, el criterio de verosimilitud se aleja de las categorías de verdad, lo que conlleva que en vez de caracterizar a los elementos del textos como verdaderos o falsos, se les considera a partir de si son creíbles o no. Lo verosímil es

¹⁴ Génot, Gérard. “La escritura liberadora: lo verosímil en la “Jerusalén Liberada” del Tasso.” Barthes, Roland, y otros. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 31-62

definido también como un criterio mutable en el tiempo, en tanto es nexo fundamental con el extratexto.

En base a lo expuesto por Genot, lo extratextual está compuesto por varias capas, dentro de las que destaca el discurso histórico, el que trata del modo en que está reconstruida lingüísticamente una realidad o varias realidades no lingüísticas efectivas y pasadas. Por otra parte, el discurso histórico está condicionado por el discurso político, ideales colectivos de una época; y el discurso formal, el que remite básicamente a que el texto a construir depende de una serie de otros textos que le son afines, ya sea por la forma (género), o por el contenido del relato.

Ahora bien, hay otra aproximación al concepto de verosímil que sintetiza de una manera más simple lo recién expuesto. En su estudio, Genot cita a Littré, quien definía a la verosimilitud de la siguiente manera: “Consiste en el hecho de que las diversas partes de la acción se suceden de modo de no contrariar en nada la creencia o el juicio de los espectadores, de acuerdo con los preliminares de la pieza”. Ligar lo verosímil a la opinión común es condicionarlo a un sistema de referencia, determinado por diversos factores, que se actualiza individualmente en cada lector, pero que se absolutiza conforme al contexto en que se realiza la comunicación literaria.

De esta manera, se puede afirmar que lo verosímil tiene ciertamente un carácter anfibológico, debido a que, por una parte, al desligar a los elementos del texto de los criterios de verdad, le entrega al texto cierta autonomía, la cual reside en la capacidad de construcción de un mundo textual que se diferencie e incluso niegue al mundo contextual referencial, pero que independiente de esto, provoque la aceptación del receptor. Ejemplo de esto son los textos que son clasificados genéricamente como literatura fantástica, en donde el verosímil ficcional se escapa del orden natural de las cosas, lo que no significa la incoherencia de mundo textual. Ahora bien, por otra parte, debido a que lo verosímil actúa en la comunicación literaria como un nexo entre autor, texto y lector a través de la relación con elementos extratextuales; lo verosímil también puede a su vez funcionar a través de mecanismos que actúan tentando a relativizar lo absoluto del texto, vinculándolo y significándolo a partir del contexto comunicativo y la opinión común que determina la interpretación y aceptación del lector.

En cuanto a esto último, Gérard Genot plantea a partir de la lectura y análisis de la *Jerusalén liberada del Tasso*, los diversos mecanismos de acción de lo verosímil, los cuales pueden ser trasladados al análisis de cualquier texto, debido a que gracias a ellos “el texto deja abiertamente (y a nuestros ojos, ilusoriamente) de ser su propia y única justificación y la busca, aparentemente, en otros sistemas reguladores del comportamiento humano.” (40)

Dichos mecanismos son la base por la cual se puede establecer un diálogo entre el mundo textual y el mundo referenciado, cuestión sumamente relevante para los efectos de esta investigación, puesto que al distinguir cómo operan los distintos mecanismos por los que el texto dramático se vale para referenciar la realidad, se puede comparar y criticar la relación que se establece entre la visión y configuración del mundo textual y el contexto de la comunicación literaria.

Antes de proceder a la definición de los mecanismos de acción de lo verosímil, es necesario señalar que estos operan desde la generalidad del texto. Es decir, que si bien se sustentan en elementos específicos del texto, al analizar lo verosímil como mecanismos generales y no como justificaciones en detalle de la configuración y significación del mundo textual; lo verosímil opera como principio de integración de un discurso a otros varios. Esto en la gran mayoría de los textos funciona como un factor de alienación, sin embargo, como veremos más adelante, en el caso de este texto dramático, la integración de otros discursos tiene como consecuencia en el lector/espectador, una dialéctica entre el contenido del texto y los discursos referenciados. Desde la perspectiva teórica de los actos de habla, tal integración persigue como acto perlocutivo la crítica y denuncia de una situación referencial específica.

Mecanismos de acción de lo verosímil

El primero de los mecanismos de verosimilización que define Genot es el más general y que engloba al resto de los mecanismos textuales. Me refiero a la señalización, la cual actúa a partir de dos mecanismos que operan sucesivamente: la declaración y la naturalización. Este mecanismo funciona en base a los signos construidos en la lectura del texto, los cuales en una primera instancia se presentan y conforman como tales, es decir se declaran, para luego naturalizarse y significar como elementos constitutivos y regidores del mundo textual.

Este mecanismo es posible de ser distinguido en el texto *Ellos* en función de la disposición espacial. Desde el comienzo se instala la acción dramática en contra del espacio en donde se desarrolla, el acto de voluntad que rige el conflicto es el escape del cuarto de castigo. En base al análisis dialógico del texto, ha sido posible apreciar que en este espacio los personajes declaran y denuncian el uso de distintos métodos de encausamiento de su conducta, que son sin duda abusivos y violentos. Estos elementos significan al cuarto de castigo y, por sinécdoque, a la institución del SENAME, como una heterotopía de desviación. Foucault define estos espacios como los lugares que “están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida.”¹⁵

Tal como plantea este autor, es cierto afirmar que toda comunidad o grupo humano delimita en el espacio que ocupa ciertos contraespacios, es decir, utopías localizadas. El hecho de que la sociedad idealice “espacios otros”, tales como los cementerios, burdeles, asilos, las prisiones, etc. provoca que la opinión común sobre la que se sustenta el verosímil del texto, naturalice los diversos abusos y castigos a los que se encuentran sometidos los personajes, en la relación de que los centros de SENAME serían cárceles para menores de edad y no centros de rehabilitación. Así como es un conocimiento social el hecho de que en las prisiones estatales se viola y se maltratan a los prisioneros, es una verdad social el hecho de que en SENAME en vez de rehabilitar a los jóvenes infractores de ley, los maltrata, droga y abusa de ellos como método de encausamiento de la conducta. Sin embargo, a pesar de que esta sea una realidad socialmente aceptada y naturalizada, ella es invisibilizada por la misma institución de SENAME. Respecto a esto, destaca una investigación periodística que revelaría la manipulación de las cifras de niños muertos en SENAME durante la administración de Javiera Blanco. Cifras bastante alarmantes si tenemos en cuenta que de estos 1.313 niños muertos entre el 2005 y el 2016, sólo se habrían reconocido la muerte de 449 de ellos, para luego manipular la cifra y reducirla a 185.¹⁶

¹⁵ Foucault, Michel. *El cuerpo utópico; Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

¹⁶ Baeza, Angélica. *La Tercera: Nuevamente en la mira: Javiera Blanco habría manipulado cifra de muertes en el Sename*. 23 de Agosto de 2018. 2 de Septiembre de 2018. <<https://www.latercera.com/politica/noticia/nuevamente-la-mira-javiera-blanco-habria-manipulado-cifra-muertes-sename/291937/>>.

En base a esto, es posible reafirmar la tesis de lectura de esta investigación. El cuarto de castigo representa a una institución que utiliza diversos sistemas de exclusión de los discursos de los personajes. La falta de comida, las violaciones, el uso de narcóticos como método de castigo constituyen aparatos (ornamentales desde un punto de vista retórico) que se declaran y que se extreman por medio de la naturalización en el espacio del cuarto de castigo. En efecto, este espacio se plantea como un dispositivo, también retórico desde el punto de la organización textual, pero más importante, como un dispositivo de poder que opera en función del aislamiento y exclusión dentro de una institución que ya excluye a los internos del resto de la sociedad. En el cuarto de castigo la exclusión es doble, al punto de que los personajes no pueden establecer un diálogo con el exterior, con los funcionarios de la institución, con el resto de los internos o las madres que van de visita. Ahora bien, como hemos visto, esto no implica que los personaje no intenten de establecer este diálogo, de hecho, es el principal motivo del que se vale el texto como medio posible para eliminar el obstáculo que configura la situación dramática.

Por otra parte, tal como señala Genot, la naturalización de los símbolos tiene por consecuencia la necesidad de nuevos símbolos, “y que entonces, para modificar los que no es posible restituir tales como eran porque se han desgastado, se instaura inconscientemente un proceso de recuestionamiento de lo que se cree que era el fundamento material de los signos.” (41) Esta incorporación de nuevos símbolos y el proceso de recuestionamiento planteado pueden ser identificados en el texto dramático a partir del tránsito a los otros dos espacios, en diálogo al espacio del cuarto de castigo, pero por sobre todo, en referencia a los carteles iniciales que caracterizan a los personajes por medio de la intertextualidad con el discurso judicial. La sala de testimonio y La Cancha son espacios que se significan, en primer lugar, como la exposición y relato de las situaciones de riesgo iniciales que

Vega, Matías. *Biobio Chile: Cifra de muertos en el Sename habría sido manipulada por administración de Javiera Blanco*. 23 de Agosto de 2018. 2 de Septiembre de 2018.

<<https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/chile/2018/08/23/cifra-de-muertos-en-el-sename-habria-sido-manipulada-por-administracion-de-javiera-blanco.shtml>>.

descubren la situación dramática y la condena judicial; y, en segundo lugar, como espacio en donde los personajes se identifican a sí mismos, creando finalmente una identificación común que conforma un nuevo núcleo familiar.

Hay que destacar respecto a esto, que la integración del discurso judicial por medio de los carteles al comienzo de la representación remite a un descubrimiento de la situación inicial, pero que además, significa el contenido de los espacios ajenos al dispositivo de poder como los espacios en donde los discursos de los personajes sí tienen cabida. Es una estrategia de disposición textual que busca integrar un contenido discursivo que es invisibilizado desde el punto de vista de la justicia penal. Ahora bien, esta necesidad de despenalización o de no criminalización de la situación de los menores de edad en rehabilitación en centros de SENAME, es una de las cuestiones que se encuentran implícitas en los mecanismos que el texto despliega; pero también es una de las necesidades reales desde las que ha sido criticado SENAME por organismos internacionales.

El Comité de los Derechos del Niño de las Naciones Unidas realizó una investigación, en donde dos funcionarios visitaron distintos centros de SENAME de Santiago y Valparaíso, durante el 8 y 12 de enero del 2018. El informe entregado por la ONU al ministerio de justicia el 7 de junio reveló que han existido violaciones a los derechos de los menores en rehabilitación desde hace más de 40 años. El documento indica, además, que el comité considera que las violaciones descritas “no son producto de circunstancias puntuales, de personas concretas o de una determinada coyuntura ante las reiteradas denuncias y constataciones, demuestra que existen unas causas estructurales que ha permitido esa situación”.¹⁷

El informe entregado dictamina una serie de recomendaciones para la mejoría de la institución a cargo de la rehabilitación de los menores en riesgo, dentro de las cuales destaca el cierre inmediato de algunos centros; que se modifique la Ley de Subvenciones, de modo que proporcione recursos financieros y técnicos para el cumplimiento de

¹⁷ Reyes, Carlos. *La tercera: ONU responsabiliza directamente al Estado de las “graves violaciones” de los derechos de los menores en centros del Sename*. 30 de Julio 2018. 2 de Septiembre 2018. <https://www.latercera.com/nacional/noticia/onu-responsabiliza-directamente-al-estado-las-graves-violaciones-los-derechos-los-menores-centros-del-sename/263265/>

estándares y establezca mecanismos eficaces de supervisión; y que se “desjudicialice” este sistema de protección de menores.

“Existe consenso sobre la excesiva judicialización del sistema. Los jueces tienen encomendada la adopción de todas las medidas de protección, desde las ambulatorias a las residenciales. Pero no tienen un conocimiento preciso de los recursos alternativos a la internación, ni el tiempo necesario para el estudio de cada caso individual, ni la capacitación para saber cuál es la medida social más adecuada para cada NNA. Los tribunales tienen poco personal especializado de apoyo”

Tal como se indica en esta noticia de La Tercera, el Comité de los Derechos del Niño de las Naciones Unidas sugiere y espera que se cree un servicio de protección administrativo, especializado y dotado de recursos que detecte las carencias existentes y realice un seguimiento individualizado de las situaciones de riesgo. Además, que se establezcan criterios claros y estrictos para la decisión de cuidados alternativos de los menores. Y que, además, se regule un procedimiento de revisión judicial de las acciones del sistema administrativo.

Como es posible de apreciar, esta situación de la realidad contextual a la que el texto refiere en función de la institución SENAME, genera que el proceso de naturalización de los elementos del texto que simbolizan abusos y maltratos sea casi inherente. En base a la realidad referida, el verosímil del texto incluye de por sí todos estos elementos. Hoy en día, y desde hace 40 años, para la opinión común, SENAME es sinónimo de abusos, de violaciones a los derechos humanos y del niño. En vez de una institución que rehabilite jóvenes en situaciones de riesgo social, SENAME es más bien una cárcel para menores de edad.

La configuración del mundo textual de *Ellos* explicita esta situación, a través de la mimesis de la realidad contextual, el texto dramático exhibe desde el punto de vista de los internos, los abusos y maltratos sufridos dentro de esta institución. La representación teatral de este texto se postula como un espacio dialógico en donde los discursos de los marginados se toman la escena, alegan y denuncian la degradación que han sufrido en las dependencias de SENAME; pero más importante que esto, los personajes realizan evaluaciones sobre su situación actual y, en referencia a ellas, se plantean la necesidad de escapar y proyectan sus vidas a futuro fuera de la institución.

Es a partir de estas evaluaciones y proyecciones, a la utilización de los medios para superar el obstáculo que configura el conflicto dramático del texto, que es posible apreciar otro de los mecanismos de acción de lo verosímil planteado por Genot.

La restricción de los posibles del texto ocupa en *Ellos* un lugar central en la configuración y significación del mundo textual. Este mecanismo opera de una manera retrospectiva, a partir de la lectura o relectura del texto, fundamentando los acontecimientos del relato como consecuencia de los precedentes, explicando la situación actual y la posibilidad de las proyecciones de los personajes en función de los elementos condicionantes. Dicho mecanismo se constituye a partir de mecanismos menores que son identificables en el texto, estos corresponden a la inclusión-exclusión de posibles a través de la evaluación y uso de los medios para superar el obstáculo del conflicto; y a la comparación de verosimilitud, la cual constituye una justificación explícita en donde se relaciona lo expuesto en el texto con otro sistema distinto. “La mayoría de las veces se trata de reducir lo sobrenatural a lo natural mediante el simple lenguaje y, por ello, lo irreal del texto presenta lo real de otro discurso conocido” (47) Así, estos mecanismos menores son identificables en el texto en función de los distintos planes de escape, la alerta de incendio falsa, la utilización del baile para llamar la atención de los guardias y salir del cuarto, y también, como ejemplo del mecanismo de comparación, la irreal petición de intervención divina por parte de los personajes.

El mecanismo de restricción de los posibles se extrema en este texto al punto de que el mejoramiento que motiva el acto de voluntad de los personajes se vuelve imposible de alcanzar. La rehabilitación y la reinserción social de los personajes es sólo un sueño para ellos debido a las distintas degradaciones que han sufrido durante su estancia en SENAME, el único medio de escape que tienen de las injusticias del sistema penal que los ha procesado es el suicidio colectivo. Ante esto, es sumamente importante recalcar el hecho de que el texto constituye a la rehabilitación como inverosímil a partir de los distintos medios de encausamiento de la conducta que sólo les ha dejado y acrecentado las secuelas y problemas psicológicos que ellos ya tenían. No es posible que Valentina supere su adicción a las drogas si se le administran fármacos como método de castigo, y menos aún es posible

que Marcelo supere su conducta violenta si los funcionarios que deben velar por su rehabilitación abusan sexualmente de él.

La restricción de los posibles que imposibilita el escape tiene por objetivo representar y a la vez exhibir una realidad contextual alarmante. Desde un punto de vista pragmático, es decir, desde la comunicación literaria y los actos de habla, a partir de la exhibición e imitación de esta realidad, el texto pretende como acto de habla perlocutivo dos objetivos. En primer lugar, desde una perspectiva macrosocial, a partir de la denuncia de los abusos y maltratos, persigue la reestructuración o abolición de esta nefasta institución que desde hace más de 40 años genera más daños en la vida de los menores a los que debería proteger y rehabilitar. Por otra parte, en relación con los lectores/espectadores reales, el texto dramático busca destruir la imagen que socialmente se ha construido de los jóvenes en rehabilitación como meros criminales menores de edad. El texto informa desde los testimonios de los personajes las principales causas que llevaron a los jóvenes a infringir la ley, las que, como ha sido posible de observar, tienen su principal causa en la carencia afectiva de su núcleo familiar. Se busca que de manera individual, los lectores/espectadores empaticen y hagan a un lado sus prejuicios respecto a los jóvenes internos del SENAME; que recuerden que ellos también son personas, que han cometido errores, los cuales son el reflejo material de las situaciones de riesgo social en las que se han visto inmersos durante su infancia.

Conclusión

Tal como lo refiere Eagleton¹⁸, desde el punto de vista de Michael Foucault y sus seguidores, “el poder no es algo limitado a los ejércitos y los Parlamentos: es, más bien, una red de fuerza penetrante e intangible que se entrelaza con nuestros más ligeros gestos y nuestras manifestaciones más íntimas.” (24) Es en función de esta concepción del poder, que Foucault refiere a la ideología desde el concepto de discurso, el cual es mucho más amplio. Como ya he planteado, un discurso corresponde a un evento comunicativo específico, y en base a esto, los discursos son el vehículo por el cual se construye y difunde toda ideología.

El texto dramático creado por la Cia. Los Indignados, desde un punto de vista político e ideológico, se concibe como un espacio discursivo en donde se puede mitigar de cierta manera los diversos sistemas de exclusión de los cuales son víctimas los individuos que los personajes representan. La estructura del texto se organiza desde distintos espacios, los que a su vez tienen distintas significaciones. En dichos espacios, es posible observar un punto de vista distinto al habitual en torno a la temática de los menores infractores de ley en Chile. Al igual que en los estudios sociológicos que son la base investigativa que caracteriza a los personajes del texto, el punto de vista que revela la configuración espacial del drama es ciertamente cualitativa: se busca exponer los testimonios de quienes normalmente son juzgados sólo por sus actos, no por las circunstancias causales de tales conductas.

Por otra parte, la configuración del mundo textual y el desarrollo del conflicto dramático refieren y denuncian una realidad contextual que durante muchos años ha sido ocultada por la institución que ejerce el poder sobre los personajes. Con el tiempo los casos de abuso y maltrato dentro de SENAME han ido saliendo a la luz, sin embargo, la situación hoy en día no dista mucho de la de hace 40 años. El hecho de que la única forma de escape del dispositivo de poder que constituye el cuarto de castigo, y que representa por sinécdoque a la institución, sea el suicidio, grafica crudamente una realidad social preocupante: la institución finalmente imposibilita la rehabilitación y reinserción social de los menores de edad infractores de ley.

¹⁸ Eagleton, Terry. *Ideología, una introducción*. Barcelona: Paidós, 1997

Las distintas denuncias que los personajes hacen en sus diálogos y en las canciones presentes en el texto, exhiben que la situación dramática está lejos de corresponderse con un proceso de mejoramiento para los personajes. En efecto, a ellos no se les corrige ni se encauza su conducta con los parámetros socialmente aceptables, se les castiga. El texto exhibe el hecho de que estos jóvenes que en algún momento fueron victimarios, que asaltaron o agredieron por necesidad, durante el período de condena han sido víctimas: en vez de educárseles y entregarles herramientas para su reinserción social, se les droga constantemente, se les encierra, agrede y abusa sexualmente.

La crudeza del contenido textual tiene un claro fin político, denunciar y cuestionar. Cuestionar el funcionamiento de un sistema de protección de menores que realmente no los protege, si no que los expone a nuevas situaciones de riesgo, y que además, los excluye e invisibiliza discursivamente del resto de la sociedad.

Finalmente, hay que destacar el hecho de que la Cía. Los indignados promociona las representaciones de este texto dramático con el eslogan “otro final es posible”. Esta cuota de esperanza es una apelación directa a los receptores, a quienes luego de la representación se les invita a un conversatorio para recopilar impresiones y discutir la problemática social que aborda el texto dramático. La apelación no pasa sólo por el hecho de movilizar a la sociedad en busca del reclamo por una reestructuración del sistema de rehabilitación de menores, si no también se plantea desde una perspectiva práctica, busca la empatía para con los jóvenes en situación de riesgo social. Es tarea de todos reinsertar a estas personas a la sociedad, más aún cuando la institución que se encarga de ello sólo los perjudica y segrega aún más.

Bibliografía

- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona : Paidós, 1982.
- Baeza, Angélica. *La Tercera: Nuevamente en la mira: Javiera Blanco habría manipulado cifra de muertes en el Sename*. 23 de Agosto de 2018. 2 de Septiembre de 2018. <<https://www.latercera.com/politica/noticia/nuevamente-la-mira-javiera-blanco-habria-manipulado-cifra-muertes-sename/291937/>>.
- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
- Bremond, Claude. «La lógica de los posibles narrativos.» Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 87-110.
- Deotte, Jean Louis. «Michel Foucault: aparato/dispositivo.» Deotte, Jean Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013. 101-110.
- Dijk, Teun Van. *Ideología, un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- . *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Eagleton, Terry. *Ideología, una introducción*. Barcelona : Paidós, 1997.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico; Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- . *El orden del discurso*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores S.A., 2008.
- . *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo veintiuno, S.A., 1998.
- Genot, Gérard. «La escritura liberadora: lo verosímil en la "Jerusalén Liberada" del Tasso.» Barthes, Roland, y otros. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 31-62.
- Mettifogo, Decio y Rodrigo Sepúlveda. *Trayectorias de vida de jóvenes infractores de Ley*. Santiago: CESC Universidad de Chile, 2005.
- Ohmann, Richard. «Los actos de habla y la definición de literatura.» Mayoral, José Antonio, y otros. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987. 11-34.
- Reyes, Carlos. *La Tercera: ONU responsabiliza directamente al Estado de las “graves violaciones” de los derechos de los menores en centros del Sename*. 30 de Julio de 2018. 2 de Septiembre de 2018. <<https://www.latercera.com/nacional/noticia/onu-responsabiliza-directamente-al-estado-las-graves-violaciones-los-derechos-los-menores-centros-del-sename/263265/>>.

- Schmidt, Siegfried J. «La comunicación literaria.» Mayoral, José Antonio, Richard Ohmann y otros. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987. 195-212.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011.
- Vaisman, Luis. «La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto.» *Revista Chilena de Literatura* (1979): 5-22.
- Vega, Matías. *Biobío Chile: Cifra de muertos en el Sename habría sido manipulada por administración de Javiera Blanco*. 23 de Agosto de 2018. 2 de Septiembre de 2018. <<https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/chile/2018/08/23/cifra-de-muertos-en-el-sename-habria-sido-manipulada-por-administracion-de-javiera-blanco.shtml>>.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación del texto dramático*. Ottawa : Girol books, Ync, 1991.

ANEXO

Nombre: Marcelo López López

Alias: "El Chelo" / "El Ná"

Edad: 17 Años

Rut: 19.789.123-4

Condena: 15 Años

Delito cometido:

**-Robo con violencia e intento de
homicidio a los moradores**





Nombre: Alexis Mora Vargas

Alias: "El Rata"

Edad: 18 Años

Rut: 19.223.452-k

Condena: 7 Años y 1 día

Delitos cometidos:

- Dos hurtos a mano armada**
- Homicidio frustrado**





Nombre: Valentina Díaz Rojas

Alias: "La Churri"

Edad: 17 Años

Rut: 19.522.456-5



Condena: 10 Años

Delitos cometidos:

- Robo con intimidación**
- Hurto simple**
- Parricidio frustrado**