

en el habla cotidiana del pueblo peruano se suele enfocar al actante operador capital de todo relato, el *destino*, tanto de manera retrospectiva como prospectiva; así, los párrafos correspondientes en este texto, son auténticas *fórmulas* de manipulación escatológica (del «más allá») y adivinatoria propias de la hermenéutica chamánica practicada en los Andes. Ellas enuncian la *localización espacial ectópica*<sup>25</sup> que se opone a la enunciación normal (tópica) de toda la pieza:

13. DON RUPE, *saca de bajo su poncho un palo de chonta negro, de medio metro de largo*: —Retírate un poquito de la mesa. Siéntate más allá. (*Acidal obedece*) Ahí... Ahí... (*Don Rupe, parado ante el vaso y el platito con agua, levanta el palo de chonta con ambas manos; lo sostiene verticalmente a la altura de su cabeza y presta oído en torno suyo. Acidal le observa con visible ansiedad. Mirando luego fijamente el palo negro, don Rupe, alucinado, tranquilo, sacerdotal*) Patunga es la laguna sin fin, allá, por los soles y las lunas... Un cerro boca abajo en la laguna busca llorando la hierba de oro y el metal de la laguna... (*Interrumpiéndose*) ¡Taita! no te muevas de tu sitio! (*Sujeta con la mano izquierda su chonta, horizontalmente y a cierta altura sobre la mesa y con la derecha voltea el vaso a medias sobre el agua del plato, los ojos fijos en el palo*). (p. 59).
14. DON RUPE, *poseso*:—Subes con diez bastones y te paras sobre una piedra cansada... El taita Cordel también sube a la piedra... ¡Los dos caen, taita! Los brazos se hacen ríos... ríos, las piernas... ríos las venas... ¡Ríos!... ¡Y vuelan las cabezas por el aire, vomitando sangre, unas letras negras y oro en polvo... (p. 61).

La evaluación del habla diglósica realizada en este texto procede, entonces, por medio de una apreciación (o «toma de pulso») del estado linguocultural peruano en estos aspectos: *a)* los índices de afloramiento privilegiado del efecto ideológico producido por el enfrentamiento entre la norma del español peninsular y la dialectalización del multilingüismo y la pluricultura peruanos y *b)* ciertos puntos neurálgicos donde la controversia de las formaciones discursivas es particularmente aguda. Ambos recursos de orden sociolingüístico, se emplean habitualmente en la comunicación oral de los peruanos y son trasladados a la escena para asegurar el efecto de sentido «realidad linguocultural peruana». Gracias a esos recursos, la ubicación temporal y espacial del relato y la discriminación de las acciones allí enunciadas, pueden ser reconocidas e identificadas como pertenecientes a esa sociedad. De este modo el enunciador Vallejo dramatiza los valores axiológicos vigentes en las estructuras contractuales y polémicas que definen la comunicación en la vida cotidiana del pueblo peruano (como resultado de la colonización española y la política asimilacionista de la educación nacional) y, al mismo tiempo, despliega en forma de redes ideológicas los «nudos» deónticos de la relación intersubjetiva, especialmente en dos de sus manifestaciones: la comunicación participativa y el discurso de convicción.

Ahora bien, ¿cómo se disponen en la pieza estudiada los valores paradigmáticos y sintagmáticos relativos a la evaluación diglósica? Los primeros con oposiciones positivas y negativas que producen micro-sistemas de valores axiomáticos (tanto abstractos como figurativos), la reiteración constante de los modalizadores *querer, necesitar, deber, poder* y, sobre todo, *saber* en las siguientes categorizaciones:

<sup>25</sup> Cf. Enrique Ballón Aguirre, entrada «Localisation spatio-temporelle», en A. J. Greimas-J. Courtés, Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. II (Compléments, débats, propositions), *Hachette, París, 1986, p. 133.*

- /saber-decir/ vs /no saber-decir/
- /saber-escribir/ vs /no saber-escribir/
- /saber-leer/ vs /no saber-leer/
- /saber-gesticular/ vs /no saber-gesticular/.

En cambio, los segundos se organizan a partir de las dos formas típicas de la persuasión manipuladora en los discursos fuertemente ideologizados, el /hacer-creer/ y el /hacer-hacer/, referidos al enfrentamiento entre la *norma* (gramaticalidad) de la lengua española y la *anormalidad* (agramaticalidad) de la dialectalización del castellano andino, todo según las oposiciones producidas por los siguientes actos:

- acto de habla: correcto/incorrecto
- acto de escritura: comprensible/incomprensible
- acto de lectura: legible/ilegible
- acto de enunciación: adecuado/inadecuado.

## 2.2. *La evaluación social*

La pieza de teatro anuncia desde su título *Colacho Hermanos o Presidentes de América* el argumento sociopolítico que allí se desarrolla. Ese título se divide, efectivamente, en dos enunciados separados por la disyunción «o»: el enunciado «Colacho Hermanos» que alude al rótulo de una sociedad comercial (un negocio), y el enunciado «Presidentes de América» que remite al ejercicio gubernamental de los mandatarios políticos de América Latina. La evaluación social corresponde, pues, al sentido fundador del primer enunciado, mientras que la evaluación política del enunciadador corresponde al segundo.

A partir de ahí, los enunciados marcadores de la primera evaluación comienzan por describir la distribución de las áreas y los grupos, es decir, la división del espacio social en territorios, zonas, ambientes y clases sociales diferenciadas. Estos marcadores espaciales y grupales a la vez, concuerdan en cada uno de los seis «cuadros» que segmentan la pieza, pero se descomponen en una serie de estancias de *progresión semántica gradual*, serie que explica las transformaciones ocurridas al pasar de un término al otro de las categorías *pobreza/riqueza* y *trabajo/usufructo*. Tales instancias y sus respectivos indicios pueden ser diagramados del siguiente modo:

| <u>Territorios</u> | <u>Zonas</u> | <u>Ambientes</u>   | <u>Clases sociales</u>   |
|--------------------|--------------|--|--|
| Andes              | Taque:       | Tienda-casa miserable: «pieles de oveja, burda frazada».         | «Vestimenta pobre, rotosa»; «Camisa sucia, sin cuello ni puños visibles»; aspecto de obrero. |
|                    | Cotaroa:     | Gran bazar: «oficina pequeña pero confortable y hasta elegante». | «Traje y modales de patrón».   |
|                    | Taque:       | Espléndida casa y gran bazar: «muebles y ambientes elegantes».   | «Vestido con rebuscado y excesivo aliño»; «maneras melindrosas y estudiadas».                |
| Costa              | Capital      | — Casa política: «decorado lujoso».                              | «Vestidos con extrema corrección»; «nuevo rico».   |
|                    |              | — Despacho presidencial.   | «Traje y usos» propios del «gran mundo oficial».   |

Este marco de claves socioespaciales, es el referente contextual que otorga sentido a cada una de las acciones de la pieza, su anclaje en la «realidad» latinoamericana y más exactamente peruana. Así, el enunciador Vallejo aborda su argumento a la manera de lo que J. Duvignaud señala como rasgo característico del teatro de las sociedades industriales: «con preocupación y mentalidad diferentes a aquellas de las élites o de los grupos privilegiados que, hasta entonces, habían utilizado la escena sea para esconder, sea para sublimar ciertos conflictos sociales reales». <sup>26</sup> El discurso de denuncia y desenmascaramiento de esa «realidad» consiste, desde ese punto de vista y para la instancia evaluadora, en mostrar al público, por vez primera, ciertos tópicos inabordables para un dramaturgo peruano de los años 30: los negocios sucios, las maniobras de la explotación socioeconómica imperialista, la discriminación social, la expoliación sexual de la servidumbre, los conflictos raciales, etc. El determinismo ya no es más ordenado por la «fatalidad», el «azar» o las entelequias metafísicas del teatro clásico, sino por el *saber obrar* humano que dirige conscientemente sus acciones hacia el logro de un fin: el dinero. Este determinismo concreto (el «tener» bienes) se alía al segundo (el «poder» político) que, como hemos visto, es emblematizado en el título.

La misma división del espacio social acoge a la organización del *trabajo* (en dos manifestaciones: manual y mental) y del *descanso* (en sus figuras habituales: ocio, juego, diversión, etc.), todo ello repartido en forma de praxemas seriados: horarios, cadencias, ritmos, actividades, etc. La evaluación ejercida por el enunciador se dirige ahora a la competencia y al desempeño de los personajes, quienes manifiestan su «saber obrar» a partir de estos criterios:

a) la secuencia y globalidad de un conjunto de acciones que juzgan la conducta de cada personaje, especialmente la de los hermanos Colacho;

<sup>26</sup> Jean Duvignaud, «Transformation de l'image de la personne au théâtre avec la formation des sociétés industrielles», en Ignace Meyerson (director), Problèmes de la personne, Mouton & Co., Paris-La Haye, 1973, p. 322, nota 2.