



UNIVERSIDAD DE MURCIA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA**

**Función y Sentido del Sistema Textual
Dramático.**

La Obra de Luisa Josefina Hernández

D. José Abel Bretón Mejía

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS
Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

**Función y sentido del sistema textual
dramático.**
La obra de Luisa Josefina Hernández

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

LCDO. D. JOSÉ ABEL BRETÓN MEJÍA

Dirigida por:
Dr. Francisco Vicente Gómez

Murcia 2015

Índice:

Introducción	4
Capítulo 1: Aspectos generales en el estudio del fenómeno dramático	16
1.1 Hermenéutica y dramática	28
1.2 La conveniencia de una apariencia inacabada	44
1.3 El problema del modelo plurimedial	56
1.4 Replanteamiento a la teoría dramática	67
1.5 Dos formas de representar la acción	83
Capítulo 2: “La calle de la gran ocasión”: nuevos paradigmas sobre el drama	89
2.1 Diálogo directo como centro de la configuración dramática	99
2.2 Diégesis <i>versus</i> mimesis de la acción	144
2.3 Fabulación, trama y relato	158
2.4 Aspectos componenciales en una pragmática enunciada	172
Capítulo 3: Recursos deícticos	187
3.1 Breves lapsos descriptivo-narrativos	194
3.1.1 Complementadores situacionales	206
3.1.2 Didascalías	211
3.1.3 Índices técnicos	215
3.2 Ausencia del interventor narrativo	220
3.3 Activación, anestesia e inclusión semiótica	225
Capítulo 4: Tres alegatos en la comprensión del sistema	233
4.1 Constituyentes cronotópicos	234
4.2 Organización de las unidades en el argumento	272
4.3 Extensión, intención y traslación de sentidos	311
4.4.1 Iconicidad de contextos	326
4.4.2 El <i>dramatis personae</i> como instancia actuante	332
4.4.3 Escala de iconicidad: arquetipo y estereotipo.	340
Capítulo 5: Sistema multiaspectual sobre el texto dramático.	350
5.1 “El Gran Parque”	351
5.2 “Corazón Trombón”	376
Conclusiones	395
Apéndices	403
Bibliografía	560

INTRODUCCIÓN

Cunde la apreciación, una apreciación más o menos generalizada, de que la función del *texto dramático* radica en su realización *teatral* para entonces verse acabado como sistema de representación. En los análisis y críticas literarias se percibe al *drama* como el momento anterior al espectáculo. No es un hecho grave concebir el fenómeno textual dramático inherente al efecto teatral, sin embargo, la realidad en términos de una teoría cabal plantea una crítica limitada y hasta errónea sobre el sentido que determina su discurso obstaculizando su epistemología.

El propósito planteado en este trabajo es reafirmar el valor propio del *texto dramático* como un medio de realización significativa; es una propuesta que valida su capacidad como medio de realización semiótica desde su exposición literaria. En este sentido la inquietud inicial a debatir pasa por hallar los motivos por los que es necesario defender una persistencia de extra-lingüística en la sustancia inerte de la literatura. El *texto dramático* es incapaz de mostrarnos estéticamente gestos, posiciones o movimientos, cierto, pero aquí no se considera que esos elementos forman un aspecto de fondo. Lo que en realidad debe llamar la atención es la consolidación de una lectura que justifique una producción semiótica que es la que verdaderamente debe importar en un estudio literario y textual.

La obra atiende en un primer capítulo, el factor de la cinesis como la realización fundamental del discurso, advirtiendo que más que una percepción -sensibilización visual o táctil- la *acción* en el *drama* es una una noción cognitiva, ideosensórea. La ambigüedad no resuelta por algunas teorías respeto a la sustancia verbal y extralingüística será un tema nodal en este inicio y se hará en términos de una obligada aproximación a los agentes fúntivos, principalmente, en una crítica al papel tanto del receptor o lector del texto así como al texto mismo. La realización ficcional se mantiene en la sustancia del lenguaje verbal en cualquier aspecto, falta explicar cómo es que esa sustancia variable es capaz de animar en la interpretación sus maravillosas e imprecederas historias.

Para este estudio, el *texto dramático* se mira como el logro de *mundos posibles* en la activación de recursos verbales. La *situación* es sustancia

significadora y no puro significado, por tanto, no será posible la acción sin un reconocimiento de los procesos discursivos adscritos al sistema. Reconociendo los elementos equiparables en toda *ficción* se describirán los mecanismos propios a cada sistema, entre la *narrativa* y el *drama*, pero quizá las aportaciones más prudentes estarán en establecer sus francas diferencias. Tal análisis sobre el *drama* mantiene un distanciamiento con los preceptos de la escena. Para este estudio la situación resolutive está en definir al *drama* como una configuración autónoma y al *texto dramático* como un sistema representacional autónomo y completo y no un artefacto inacabado, ambiguo y por tanto, pre-teatral *a fortiori*.

Además se anuncia, sin ánimo de contradecir lo establecido, un alejamiento respecto al proceder *hermenéutico* como método de análisis literario considerando como una contradicción aspirar a la construcción de una autonomía textual del sistema dramático sin dejar de recurrir a los criterios inmanentistas en su reflexión. La pertinencia de esta revisión radica en la potencialidad del *texto dramático* y con ello la posibilidad de una actualización y no una reproducción en su interpretación; esta inspiración surge del hecho de que todo *texto dramático* posee una facultad *representacional* propia.

Entonces se considera el efecto *dramático* como un recurso legítimo en la realización de la *ficción*. Más bien, el trabajo se detiene en explicar brevemente los orígenes etimológicos que hacen del término *drama* que bien puede separarse como subgénero de la *narrativa* y al mismo tiempo del *teatro* como forma representacional. La ambigüedad quedará explicada estructuralmente en un criterio de precariedad semántica que en este caso no es aceptable.

El *texto dramático* muestra una superficialidad marcada por la constante dialogada, en una interrupción del enunciado evidente; no hay en este criterio, una continuidad reconocida en su discurso. No obstante, no olvidando el concepto dado al término el *drama* se reconoce en la franca caracterización de la *acción*. Así que lo que está claro es que en la comprensión del *texto dramático* se reconocen elementos de la extralingüística aunque no formal. La tarea se

convierte en este punto en algo nada fácil aunque el interés por resolver el dilema ofrece muchos canales de resolución.

Una alternativa a tal explicación parece advertirse en la redefinición de los polos fúntivos ya indagados por corrientes de la recepción literaria y estudios de semiótica. En ello se redescubre el papel del *emisor* pero inherente al valor del receptor o intérprete de la intención. En tal equilibrio, intermediando el *texto* como instancia reguladora de ambos ejercicios. Pero para efectos de este trabajo, bajo el rubro exclusivo de la textualidad, es la persistencia del receptor o *lector* frente al *texto* lo que explica la dialéctica fundamental sobre la colaboración necesaria para el efecto. La correlación entre el *emisor* implícitamente referido en el *receptor* es obvia así como el carácter activo del *receptor* frente al plano textual.

En esta disertación se da una explicación tratando de resolver el conjunto de estrategias en función de lo que justifica al discurso, por ejemplo, las acciones, el suceso o al acontecimiento explicando por qué es que el *diálogo* se impone como el principal rasgo discursivo del *drama* superando su aspecto lingüístico hacia una proyección extra-lingüística.

Regresando al papel del *lector*, éste toma un reconocimiento en la comprensión de un sujeto cognoscente, con capacidades que harán de la incertidumbre (*oximorón*) el principal motivo animador en la intervención *lectora*. El desarrollo plantea el descubrir que la incertidumbre no es otra cosa que una conveniencia en la búsqueda del contenido. Para ello, las tareas racionales como la inferencia, la abducción o la imaginación son vitales para explicar tal efecto allí en donde saltos o *vacíos* de enunciado parecen evidenciarse. Si se analiza la linealidad del enunciado (existencia de léxico) también se trata de explicar la sustancia no existente de enunciado (*vacíos*). Quedará establecido que en el discurso dramático *vacíos* o saltos no interrumpen la linealidad textual, más bien, aplazan los momentos en que el intérprete debe colaborar en el llenado del sentido.

Este análisis no deja de considerar de modo comparativo otros enfoques críticos de la teoría dramática tales como el modelo *plurimedial* en la explicación

del *drama* como articulación de un mensaje en la comunicación estética. Éste modelo, paradigma antitético a la función mostrada por este estudio, expone una comprensión comunicacional que en mucho obliga a aceptar esa dependencia del *texto dramático* al sistema del *teatro*.

Sin embargo, dada su oposición a los propósitos de este estudio, el enfoque pone como centro de sus disertaciones una descripción de la *textualidad* que esclarece otros aspectos importantes y valiosos para este análisis como la relación entre el *emisor* y su persistencia como estrategia en las estructuras textuales. En la crítica se acepta una forma no aceptada en la realización del mensaje que no explica cómo es que se genera la respuesta al subgénero dramático distante al narrativo: la *mímesis* y la diégesis simultánea.

No se pasa por alto que el *drama* como bien comenta A. Villiers: *La obra espera la escena para hallar su verdadera significación, su existencia dramática*. Pero insistimos en esa negación al determinismo del inmanentismo literario, el *texto dramático* visto en un *artefacto* es sólo considerado en la configuración superficial de una sustancia *sintáctico*-gramatical, morfológica y semántica; de allí la invitación comprende un replanteamiento de la comprensión en un sistema en cuya producción se reproduce un *oxímoron* cognitivo que luego será armonizado entre mecanismos estructurales en diálogo con las necesidades estéticas del receptor o lector.

Para este trabajo el lector tiene el derecho de especular el sentido sin temor a desvirtuar lo que lee. En esta coparticipación puede garantizarse en la limitación del *artefacto* (*arte-factum*) proyectado más bien como un objeto inteligente, articulado entre las intenciones (significantes) y una actualización permanente de su significado. Si el proceso hermenéutico establece en la relación invariable de contenidos, en el entendimiento de la *función y sentido del texto dramático* existe una tendencia a la semiótica reconociendo en el sentido tantas posibilidades como modos de realizar su discurso. El replanteamiento crítico a los procedimientos de análisis propone considerar en alto grado por un lado la *teoría de la recepción* que

igualmente rompe con la suposición del inmanentismo textual y luego una reflexión sobre los fundamentos de la semiótica expliando el sistema representacional.

Sin pasar por alto el traslado de lo literario a lo escénico y teatral se plantea incluir una revisión sucinta al estudio de los sistemas de lenguaje de configuración discursiva lo mismo que se aborda el fenómeno *transductivo* concretado en un ajuste de medios representacionales como la “adaptación” a los recursos expresivos, por ejemplo, en el planteamiento de una narrativa novelada llevada a la cinematografía como igualmente ocurre del *drama* llevado a la escena del *teatro* y no en un artefacto inacabado necesitado de escenificación (*modelo plurimedial*).

La actualización del sentido desde el *diálogo* conlleva un conjunto de comprensiones subsecuentes que sólo pueden explicarse desde el propio enunciado. Descubriremos que el diálogo posee como complementos ciertos lapsos narrativo-descriptivos, a veces llamados *acotaciones*, a veces *didascalias* o *índices técnicos*, integrando un aparato discursivo dirigido a explicitar los aspectos de la acción que no alcanzan a ser abarcados por el diálogo. De manera que, persiste una configuración alterna y complementaria que invita a observar la superficie como una interacción interna entre un subsistema dialogado y un subsistema deíctico. El sistema textual para el *drama* parece bajo estos preceptos convertido en un complejo fenómeno cultural activado, insistimos, en la inteligencia del intérprete superando la superficie.

Este trabajo también asume que el *texto dramático* genera una especie de simbiosis fundada en la integración de diegesis y mimesis por lo que perciben su realización como un discurso variado de orden sintomático. Se verá que la aspectualidad cinética adhiere a la contextualidad de la situación las referencias conductuales. Los *personajes* expresan por el diálogo mientras que los intersticios o lapsos narrativo-descriptivos asisten la actualización bajo la percepción ideosensórea de los movimientos.

En el tercer capítulo se explica cómo es que lapsos o intersticios deícticos forman parte de esa dialéctica fundamental en la configuración del *texto dramático*, y cómo es que su discrecionalidad es importante porque ejerce una

empatía armónica con el proceso discursivo del diálogo, a veces acercando a veces aportando un sano distanciamiento capaz de explicar objetivamente el acontecimiento; incluso, introduciendo concepciones técnicas hacia una posibilidad escenificante. Por su parte, el diálogo, ahora definido como el *cuero central discursivo*, queda como el medio fundamental en donde la activación situacional del *acontecimiento* es posible.

El replanteamiento de *texto dramático* va adhiriendo además otros tantos elementos de naturaleza semiótica. El efecto *dramatizado* no deja de ser reconocido en función del lenguaje aunque no por el lenguaje en sí. Este sistema imbuido entre la discursividad del drama representa una parte sumamente sustancial en el orden pragmático coadyuvando a la construcción de las evocaciones extra-lingüísticas, sobre todo allí donde son requeridas para entender el sentido de la acción. Entre la verbalización y la evocación de la acción es necesario profundizar en el proceso de la situacionalidad y en las razones por las cuales las acciones hacen posible tal situacionalidad. Esto parte de argumentar para la configuración del modelo dramático la generación de esferas de contenido o contextos que a distintos niveles van alimentando, por *oximorón*, la producción del sentido. Así, en el tercer capítulo se analiza la concreción de una subunidad no debe verse como la realización del sujeto inacabado buscado ser descubierto, más bien, como el prospecto de una intención de figura latente y cuyas cualidades sólo se logran concertándose las circunstancias propias de la actuación. La realización conductual de la persona está pendiente de realizarse en su modo de hacer u obrar y no se puede prever sino a través del transcurso de la acción; diálogo, acotaciones, didascalias e índices técnicos entran en función del ambiente.

El discurso en el *texto dramático* es producto de una serie de procesos discursivos que se reproducen a posteriori a la primera lectura. La primacía del efecto ideosensóreo es lo que determina la base para explicar este efecto en donde juegan un papel importante las facultades cognitivas del lector asumiendo estrategias para interpretarlo. La lectura de un *texto dramático* se verá más adelante, se comprende en un acto ideológico en donde cada reproducción genera

una nube de contenido conceptual, una especie de *nebulosa*, generada sobre la capacidad enciclopédica de cada receptor. La diégesis del *texto dramático* requiere en este sentido de una contextualización que a varios niveles se represente la realización de las conductas formando nociones cognitivas y culturales hasta evocar experiencias situacionales.

Comprendida queda la noción contextual de realización en el conjunto de dos niveles sustanciales, entre los que se acusa un efecto incluyente: subunidades o instancias de la acción imbuidas en unidades superiores o sucesos. El acontecimiento cuya esfera contiene lo generado por el discurso variable está en la etapa de realización superior; subsecuentemente, los sucesos o unidades del acontecimiento estarán en proceso activo sólo si los sujetos representados están siendo activados; la conformación se hace tras la realización de sus caracteres y en detección de rasgos culturales.

Un cuarto capítulo propone bajo el factor pragmático el análisis literario conducente su aplicación en la obra dramática de la autora mexicana contemporánea Luisa Josefina Hernández (Ciudad de México, 1928). Dicho trabajo crítico se sustenta los elementos referidos *ut supra* e inherentes al aspecto semiótico como el *oximorón*, el *cronotopo* o la generación de *nebulosas de contenido*, para explicar el comportamiento contextual sobre las superficies variables de la obra dramática.

En medio de todo ello una *entropía* condiciona la actividad por evocación cognitiva. Así, se verá al *personaje* bajo la óptica de una realización aportando la carga necesaria de conceptos que alimente el marco contextual superior. Este marco luego unificado y estabilizado por elementos endógenos. Un *personaje* así visto accionaría mecanismos situacionales como el *conflicto* en una convivencia obligada en la misma línea de conducta.

Así se llega a la representación del *cronotopo* como noción metafórica del momento o lugar, con ambivalencia física. M. Bajtin, (1999) sostiene que *la arquitectura de la visión artística no sólo ordena los momentos espaciales y temporales, sino también los de significado*, por lo que el hecho representado en el

cronotopo es una resolución de la virtual convivencia alimentada por la *isocronía*, esto es, en la consciencia de que los personajes o instancias contextuales de primer grado deben confluír obligadamente.

El *drama* queda percibido en una percepción exógena surgida de la mimesis discursiva mientras que el momento y el lugar quedará expuesto en una aprehensión situacional en donde la instancia de la acción la elabora y la capacidad lectora la confirma en la cognición interpretante como sustancia de la semiosis discursiva. El momento en la literatura y en general, para el *drama*, no es un proceso sensible sino una aprehensión abstracta, percepción abarcable racionalmente en la inteligencia del lector.

Retomando la organización de los sucesos que hacen el acontecimiento, desde la evocación de la proporción enunciativa el transcurrir mutable de las acciones es el fundamento del *acontecimiento*. Sabiendo que los personajes están directamente vinculados con la realización de la acción se establece que ellos confluyen en el avance y paulatina concreción de esos hechos.

La obra *La danza del urogallo múltiple* (1971) será abordada no sólo por su originalidad en configuración y lenguaje, sino por la complejidad que ofrece en términos de estructura tanto externa (unidades contextuales no explícitas), como interna (en el ajuste constante de roles agentivos). Descubriremos que *La danza del urogallo múltiple* es una singular obra que sostiene la tensión en un estado climático permanente sin demeritar los valores temáticos en cada una de sus unidades.

En la *La paz ficticia* (1974) de la misma autora dramática se aplica una revisión a los procesos distanciadores propios de su manejo estilístico: el didactismo. Considerando esta cualidad en el alejamiento entre la emocionalidad y la racionalidad se revisan los aspectos discursivos que constituyen el paradigma dramático ya descrito anteriormente. La obra dramática referida está basada en un hecho históricamente verificable pero bajo un tratamiento que hace recordar las piezas épicas brechtianas; esta objetivización permitirá explicar cómo es que las referencias no sólo pueden sustituir la acción, sino también pueden revelar la

acusada intencionalidad teatral vertida en su discurso en un efecto de distanciamiento (Verfremdungseffekt). Aquí no se busca relatar en breve una anécdota histórica verificable en los anales cronológicos. La obra didáctica se abre a una síntesis estructural que recrea un hecho universal y que bien puede explicar otros sucesos en la diacronía; se confía en la veracidad del hecho mismo, pero al mismo tiempo se confía en las actualizaciones posibles que sobre él se hagan.

La comprensión intelectual y la realización representacional se implican para este estudio los niveles de relación entre el discurso y la capacidad actualizante del lector o intérprete. Los personajes surgen de la elaboración imaginativa y en el proceso la forma en que se imagina la figura de estos mimos es vital. Su aspecto se ubica en lo más profundo de la activación del sentido. La inferencia en la comprensión la comprensión y percepción de las acciones, debe tener una realimentación en estas figuras surgidas del discurso; elaborar la figura de un personaje significa elaborar virtualmente una clara figura humana que transmita, a partir de ese estímulo ejercer una percepción de *ser humano*.

El quinto y último de los capítulos abordará los elementos concebidos en sobre todo respecto a la dialéctica interna entre el cuerpo central discursivo del drama, el coloquial diálogo y los elementos del índice narrativo-descriptivo en la configuración del acontecimiento. Pero superadas comprensiones se pondrán de manifiesto la articulación de las estructuras sobre todo internas en la construcción del acontecimiento ficcional como la ubicación del conflicto, de sus intensidades y de los recursos que mantienen la tensión.

Se analizan entonces dos obras de la producción más reciente de la autora; por un lado, se aborda *El gran parque*, obra caracterizada por una enigmática configuración didáctica pero afectada por un fuerte y delatado patetismo moral. Luego se analizará la obra *Corazón trombón* elegida para tal propósito por el lirismo que en apariencia le distingue y que finalmente se transforma por efecto del cronotopo en una farsa igualmente didáctica.

Es ambas lecturas se pone de relieve la interacción entre los contextos ya sea a través de las subunidades contextuales o instancias de la acción

(personajes) alimentando el ambiente o bien, el ambiente afectando las conductas de los personajes en una simbiosis endógeno-exógena propia de la *isocronía* dramática. En este medio descriptivo y analítico se atiende además los procesos de realización prosopopéyica de la representación. Tanto en *El gran parque* como en *Corazón Trombón* se considera el aspecto prosopopéyico no sólo en la elaboración fisonómica de los personajes, también de su simbolización en el acontecimiento.

CAPÍTULO 1:

ASPECTOS GENERALES EN EL ESTUDIO DEL FENÓMENO DRAMÁTICO

Para ciertos posicionamientos sobre teoría teatral el *texto dramático* queda asumido como una expresión deficitaria en su forma y sólo se comprende concluida en la realización de la escena. El *texto dramático* es analizado como un *artefacto* no pleno en la posesión de capacidad discursiva y por tanto, que muestra una construcción ambigua entre formas dialogadas del discurso y una narrativización discontinua. Sus recursos diegéticos parecen no resueltos fragmentando el discurso.

(...) dando su propia visión mediante sus particulares medios de comunicación; no obstante hoy en día al decir teatro englobamos el todo, es una visión más general, nos podemos referir tanto al tiempo dramático, como al espectáculo o al inmueble, en general, o todas y cada una de las partes que generan el fenómeno teatral. (Cañada R., 2012: 21)

Dada la realidad del fenómeno lector sobre la obra dramática se puede percibir ve una situación distinta; pensar el *texto dramático* de una manera subordinante y discontinua condiciona su comprensión y limita su sistema hasta obstaculizar en pleno el reconocimiento a su *discurso*. El texto puede verse como un medio para la realización significativa, luego entonces, una dramatización se debe concebr en un dispositivo textual específico, sistémico, que formado por distintos elementos funcionales se ve concluido en un espectro significativo. El *drama* tanto como el *teatro* hasta ahora indistintamente han sido tratados sobre el análisis y de la observación de la *ficción*:

El texto dramático tiene dos caminos: uno, cuando es una obra textualo de naturaleza literaria, esto es, para ser leída, por lo tanto es perdurable, y el otro, del arte escénico, del hecho de la teatralidad propio de la representación, siempre efímero: sólo vive en el acto, en la acción, después sólo queda en el recuerdo del espectador al caer el telón. (Cañada R., 2012: 25).

Este estudio está inspirado en una concepción de *texto dramático* autónoma, en una categorización semejante a la autonomía narrativa; no se le define más allá de la contextura de un *artefacto* pendiente de acabado y sin definición configurativa. Las teorías recientes le representan en el limbo entre la verbalización y la teatralización. No obstante, el *artefacto* así planteado aunque lo demuestra no resuelve lo más importante, la realización de un acontecimiento ficticio. El texto dramático está resuelto en una apariencia literaria y si bien posee propiedades *performanciales* estas deben subsistir detrás de esa característica variabilidad discursiva a veces fragmentada, a veces continua.

Otro motivo que persiste en este estudio es descubrir en donde radica esa realización paralingüística que evoca pero que no queda expuesta en una fehaciente pragmática. El *texto dramático* no puede mostrar gestos, posiciones corporales u objetuales que es finalmente parte del aspecto cinésico atribuido; en su superficie no se precisan aproximaciones más que en referencias indécicas. Aquí la cinésica es una percepción virtual sobre el discurso y eso hay que reconocerlo. Esta ambigüedad no resuelta entre el aspecto verbal y el extralingüístico, entre lo abstracto y lo pragmático es el tema de innumerables planteamientos. Pero precisar las fronteras entre ambos aspectos es una tarea urgente en el ajuste del enfoque por el cual se mira como una alteración y rearticulación de *la formación discursiva original, o bien para actualizar un texto que, cultural o ideológicamente, se encuentra distanciado de nosotros (...)*. (Del Toro, 2008: 41).

Este que parece ser un punto medular, el acercamiento entre el lector y el texto, algunos tratados teóricos reivindican en el valor de una configuración textual y y poco literaria. Para este posicionamiento, la realización ficcional dramática es de una naturaleza incuestionablemente literaria; tal vez se cuestionarán los medios extralingüísticos por los cuales se podría reconocer la situación representada. Pero es incuestionable que el *texto dramático* es una construcción de recursos verbales que recrean una semántica de imágenes en movimiento. La situación es que no hay un reconocimiento a los procesos discursivos adscritos al sistema y que pueda admitirse en expresión de sus estructuras.

Entre los muchos y variados textos útiles para documentar el teatro, y aplicando el modelo dramatológico, defino el texto dramático como la transcripción de un drama, es decir, de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral efectivo (García B., 2007: 12).

Es posible que la incomprensión sobre la profundidad del sistema dramático radique en un despliegue convencional advenido en estudios más apegados a la teoría narrativa. Por supuesto, aunque bajo la misma naturaleza literaria, no es posible equiparar la la ficción bajo dos géneros que son muy distintos a la hora de conformar la acción. El enfoque estructuralistas esgrime entre sus preceptos una metodología abiertamente ligada a la escenología. Bajo esta situación, la confusión es aún mayor porque no permite concretar un programa sobre la base exclusiva de la sustancia dramática. Visto de tal manera es complicado seguir una semiotización acorde con las cualidades requeridas por la verbalización dramática. Aquí el *texto dramático* es, injustamente, reducido a la condición de un artefacto pre-teatral.

Otras razones que mueven esta modificación de enfoque mantienen un rompimiento con el proceder hermenéutico en un intento por superar por un lado, el predominio de criterios teatralizantes y por el otro, la inamovible tradición lectora. La oposición al análisis meramente narratológico o escenológico radica en legitimar las intenciones discursivas legítimamente dramáticas: el *texto dramático* como una configuración basada en un funcionamiento propio en la recreación de ficción. ¿Esto es posible?

Referirse al texto dramático y al texto espectacular hace necesario referirnos previamente a la noción misma de texto a fin de delimitar, aunque brevemente, qué es un texto, para luego precisar qué es un texto dramático y un texto espectacular (...) (Del Toro, 2008: 52)

La pertinencia de abordar estos ajustes reside en dotar al *texto dramático* de una potencialidad que en sí posee pero que no ha sido cabalmente reconocida; hay que valorar desde su propio aspecto *representacional* cada una de las expresiones literarias pero genéricamente, debemos reconocer la dramática diferente a la narrativa. Marca este propósito la contemplación de las funciones discursivas preexistentes en cada sistema. (*Aristóteles, Poética: cap. IV*). Finalmente cada modo de hacer discurso en la literatura y la poética es una vía por dónde expresar y comprender la ficción. No demerita el drama si se distancia de la narratología, pues posee sus propios mecanismos de diégesis.

El *drama* nace de una necesidad por representar la realidad muy próxima al paradigma así que en su noción de *ficción* incluye todo aquello que tiene en potencia el proceder humano. El drama transmitido por la acción se funda en esa potencialización que no puede quedar limitada en la linealidad verbal. La ambigüedad por la cual se explica estructuralmente al *drama* obedece a un criterio de precariedad que luego toma realidad a partir de las definiciones ofrecidas del discurso y de los componentes que le integran (*Del Toro, 2008; 36*). Para algunos teóricos el lenguaje verbal no es el único sistema de signos utilizado en la obra dramática:

(...) en la representación intervienen varios sistemas de signos entre los cuales se crea una tensión comunicativa muy diferente de la que se da en la lectura; cualquiera de los sistemas sémióticos utilizados puede erigirse en el centro de las referencias para organizar el sentido de la representación (...) (Bobes N., 2004: 498).

El *texto dramático* tiene su primera ubicación en una superficie verbal aunque vista a detalle resulta compleja. El diálogo dramático no se sostiene en la sola alternancia de enunciados. A pesar de ello, advertido el problema acerca de la linealidad interrumpida del enunciado la resolución está en función de la

realización extralingüística. El drama es una franca caracterización del movimiento y la acción.

En esta comprensión renovada del *texto dramático* se propone revisar los recursos formales y la manera en que se articulan su relación con la situación; la teatralización potencialmente existente en el drama se explica como un aspecto estético reconocible en la diégesis de acotaciones y otros indéxicos. Así que plantear el uso del discurso no es problema. Para abordar el planteamiento proponemos entonces la redefinición en la operatividad de los agentes furtivos. El papel del *emisor* o instancia en la intención textual y su destinatario. En esto piénsese proporcionalmente un una contraparte, instancia vista en la realización de dicha intención implícitamente comprendido en los roles de autor o emisor y de *receptor* o intérprete.

Es posible que el equilibrio entre estos dos agentes permita ejercer con sentido más prudente una comprensión nodal sobre el *texto* en tanto instancia por la cual ambos ejercicios furtivos confluyen. La visualización de esta relación tripartita emisor-texto-intérprete sustenta ese universo semiótico expresado en cada obra

Así entonces, la persistencia de los tres agentes aclara una operatividad en necesaria colaboración; la codependencia entre el *emisor* implícitamente referido en su *receptor* y viceversa unidos en el plano textual. Al mismo tiempo esa vinculación solidaria es lo que necesita el *texto* para adquirir su propio sentido. El fundamento del *texto* está visto en un proceso que permite valorarlo como un momento de significación. Condición *a fortiori* comprender en el acto de la textualización dramática se establece en la implicación de una situación pero al mismo tiempo en los anhelos del *receptor* o *lector* motivado por las intenciones del autor. Este ajuste plantea, ¿cómo es posible la estabilización del discurso en un *texto dramático*?

Si actualmente el discurso (dramático) sigue siendo problemático para nosotros, es porque los principales logros de la lingüística tienen que ver con el lenguaje como

estructura y sistema y no con su uso. Por lo tanto, nuestra tarea será la de rescatar el discurso de su exilio marginal y precario (Ricoeur P., 2006: 16).

La realización de un *texto* parte del *discurso* por lo que éste es producto de la dinámica entre los agentes. Entonces, el discurso se analiza en la base de ese desprendimiento procesual de su sistema. El proceso referido no atiende el papel del *lector* como un agente desvinculado del texto; más bien, éste está presente en una simbiosis configurada en el *texto* mismo; por ejemplo, la alternancia entre un el diálogo y algunas indicaciones fuera de situación pero en referencia a ella. El *autor* o *emisor* es el sujeto intelectual presente en tanto el lector surge del *leit motiv* en la realización del discurso. De hecho, uno de los principios fundamentales de la teoría de la recepción es que la figura del intérprete y de la interpretación del *texto*, están ambas inscritas en este último y en su vínculo con los textos antecedentes que hasta entonces fueron asimilados como normas.

Con esta premisa es posible construir una visión transformadora en la interpretación de un *texto dramático* y su genuina funcionalidad discursiva. La *textualidad dramática* será entonces pensada desde su innegable superficialidad fragmentada por diálogos alternados por lapsos indécicos y descriptivos. Así se plantea legitimar el carácter de un *texto* con unidad literaria pero de muy propia sustancialidad discursiva y con una capacidad representacional diferenciada respecto a otras configuraciones como la *lírica* o la *narrativa*. Pero para ello es preciso establecer una explicación de los rasgos formales que expliquen una subsecuente continuidad donde paradójicamente se ha planteado una fragmentación.

Una primera ocurrencia se da en el análisis de un prospecto que rebase la sustancia lingüístico-verbal y ascienda al nivel de la configuración discursiva. Nos referimos a una explicación que resuelva la interpretación o *perform* sin recurrir a otros recursos comparativos que nos lleven de nuevo al terreno de otros géneros.

Una funcionalidad discursiva explicada por medio de preceptivas narratológicas no lo consideramos lo más pertinente para explicar este alcance

autónomo. Una dificultad evidente en este intento se anticipa en esa evidente fragmentación enunciativa; el *diálogo* impone una implicación no sólo lingüística sino también extralingüística, ¿por qué no explicar esa realización? Por ejemplo, es posible reconsiderar las interrupciones de linealidad frásica como momentos de implicación interpretante. Siendo así podríamos modificar perspectivas teóricas que miran ausencias como más bien posibilidades de presencias intelectivas. Todo radica, nuevamente, en cómo se mira el desenvolvimiento de la parte interpretante.

Para este nuevo entendimiento los saltos expuestos en el diálogo son evidentemente cambios que hacen explícita la intención emisora pues anulando la integración del sujeto relator otorga al intérprete una viva colaboración en la realización de la *diégesis*. El diálogo dramático representa deliberadamente esos saltos porque invita a interactuar en el lenguaje. Indudablemente el diálogo dramático no aparece como sistema con ajustes del habla sino como motivo lingüístico provocando extralingüística.

La incertidumbre ocasionada desde ahora llamada *oximorón* será parte subsecuente en el trabajo del *lector*; éste deberá aprovechar la conveniencia del contenido entre tales saltos para así inferir sentido. Si bien en el discurso los *vacíos* o saltos señalados parecen no significar sí representan un momento de colaboración interpretante porque son instantes de significado inducido por la parte lectora que salva de la disrupción la formal disrupción en el enunciado.

Podemos ver que los factores tratados aquí se justifican en la base de un sistema funtivo más dinámico y que justifica un rol más activo por parte del intérprete ahora visto como el *lector* implícito necesario en la semiosis del texto y para el proceso del *perform* dramático. Pongamos como ejemplo el hecho de abrir un diccionario cuya función remite a aceptar en él una serie de postulados de significación, entonces: *Esta cuestión se vincula, por un lado, con el carácter infinito de la interpretación (basado, como hemos visto, en la teoría peirciana de los interpretantes) y, por otro, con la temática del entrañe (entailment) y de la*

relación entre propiedades necesarias, esenciales y accidentales (cf. 4). (Eco, 1993: 74)

Una consideración aplicada a la realización del *texto dramático* está explicada bajo un *plurimedial* que cercana a los modelos comunicacionales, demerita la comprensión de furtivos en favor del predominio del *emisor*. En este sentido, cualquier comprensión extralingüística en el *texto dramático* es pensada como intención sólo atribuible al *teatro*. Podemos observar que dicho enfoque percibe al *texto* como una instancia mediadora entre la intención concluida del emisor y la labor destinataria del lector, por ende, a la espera de una concatenación se precise apreciar su institucionalidad.

Veremos más tarde que un enfoque semejante considera un ineludible carácter complementario para la literatura dramática porque considera una capacidad representacional limitada a su discurso, sobre todo tratándose de extralingüística. Así, siendo incapaz de evocar sentido pragmático el drama queda reconducido a un artefacto con fines escénicos. Esta noción además describe el artefacto como el emplazamiento de varios medios concatenados en donde no se reconocen efectos cognitivos o *ideosensoriales* en la percepción situacional de la acción.¹

En efecto, no es de soslayarse que *drama* (*Dran* derivada de δραματικός) es realizada conceptualmente en referencia a la *acción*; por tanto, supone concebir en lo dramático un tipo de *ficción* basada en estados cinéticos y no verbales. El concepto primigenio *drama* estaba determinado en la representación a través de acciones; pero Aristóteles confirió a esta manifestación un aspecto estético-literario reconociendo en el *drama* un sub-género *al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica y cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de los personajes, por lo común dialogado* (DRAE, 2014: 8. F.). Entonces, *drama* está comprendido en el efecto que nace de las acciones aplicable incluso a cualquier género de teatro (...)

¹ Nos vamos a referir como efecto ideosenriedad a la capacidad de generar experiencias sensorias o por los sentidos orgánicos a través de la reproducción intelectual de la lectura en una reproducción que generalmente concebimos en su sentido contrario: las ideass son vertidas gracias a que primero sentidos y percibimos el mundo.

(Partida T., 2000: 15). Uien evoca las acciones es quien tiene la capacidad cognitiva de actualizarlas desde el enunciado dramático: el intérprete o lector.

El concepto contemporáneo reconoce ahora en dicho término un sentido más afectado por el *pathos* en donde hay cabida no sólo a las acciones sino también a las reacciones en la transmisión de sentimientos. Aunque no se dejó de lado el aspecto cinético existiendo una marcada tendencia a la asimilación épica por sobre la intención lírica (Aristóteles, *Retórica: libro 1*, 1356^a).

En esta disertación habría que aclarar que el *théatron* se asume en la misma acción sólo que en su concepto el sentido es más estético. El latín *theodomaí* se distancia de la acción y deja en claro que por *teatro* se mira o se dirige la atención a algo y no es necesariamente dramático: derivando tal acepción a un *ver hacia* o ceder “foco a”. El término *teatro* refiere la atención puesta al *acontecimiento* dramático.

Podemos advertir entonces hay una referencia al tipo específico de representación ficticia en el *drama* y que se basa en una representación sucinta de la *acción*; cualquier género así tratado en literatura se sustenta en la *mímesis* cinética misma que opcionalmente puede ser expuesta en la *teatralidad* para entonces ser atendida contemplativamente (*spectare*) por un espectador. Este argumento demuestra lo que algunos directores y teóricos de la escena como André Villiers señalan respecto a la puesta como interpretación de la obra escénica, al afirmar que: *La obra espera la escena para hallar su verdadera significación, su existencia dramática.*²

Esta sutil diferenciación respecto al sentido del *drama* y su contraparte en el *teatro* aclara la naturaleza *ideosensórea* de su configuración, una configuración en donde a través de la estimulación intelectual surgen innumerables nociones cinéticas. Dicho en otras palabras, la *acción* vista a través de evocaciones intelectual-textuales pero experimentadas en rasgos extralingüísticos como *output* cognitivo. Al respecto, si bien no se establece que adquiera el *drama* un carácter enteramente literario, tampoco es de admitirse que en lo *dramático* haya un

² Cita tomada de Edgar Ceballos et al. (2013); *Principios de Dirección escénica; Escenología*: págs. 83.

componente de efecto enteramente *espectacular*. El *texto dramático* se reproduce vinculado con la escena en un enlace ideosensóreo esto es, bajo posibles derivaciones semióticas.

Tomando por *drama* el proceso de representar acciones y el *texto dramático* como su configuración cuya naturaleza subsiste en la verbalización del *acontecimiento* podemos avanzar en los ajustes teóricos necesarios en esta revisión: una indagación del *texto dramático*, *in stricto sensu*, como un cuerpo fenomenológico establecido a raíz de su sustancia literaria y en:

Las interrelaciones individuales (entre personajes) que corresponden a la línea dramática que desarrolla el relato diegético (la anécdota), mientras que en las interrelaciones colectivas (la trama) recae el relato dramático, lo que propiamente podemos considerar como el sujeto de la acción dramática. (Partida T., 2004: 133)

En este entendido las acciones serán tomadas en cuenta como realizaciones del intérprete. Se trasciende el concepto de *acción* no por su dependencia al enunciado sino por esa realización. Desde la pura verbalización existe una evocación situacional y una potencialidad extralingüística. Es tal la evidencia potencialmente extralingüística que existen innumerables ejemplos de cómo la teatralización puede ser omitida en la intervención del *texto literario* como creación colectiva.

El *texto dramático* demuestra pervivir autónomo al *teatro* pero sea cual fuere el caso, el *texto dramático* será visto como un acto de representacionalidad en una *diégesis* construida a partir de las acciones, acciones en que el *lector* no está presente aunque no por ello deja de *experimentar*, porque en el *drama* la acción finalmente se verifica en esa modificación, en esa mudanza (*Real Academia Española, 2015: 3. tr.*). La enunciación dramatizada coadyuvará a una progresión del movimiento, produciendo un efecto estimulante y animador sobre los personajes, provocando en ellos acciones, reacciones y determinaciones encaminadas a resolver satisfactoriamente la obra.

Finalmente, no hay que dejar de anotar la subsistencia de una propiedad hipertextualizante sobre el sistema dramático el cual se activa simultáneamente a partir de las estructuras internas del plano textual; la interacción sistémica está sostenida en el efecto simbiótico que hace del drama un efecto a la vez *mimético* a la vez *diegético*. Este planteamiento, aunque no pretende establecer una nueva tesis sobre la naturaleza ficcional dramática, busca resolver esa comprensión dual.

Podríamos subvertir los patrones que sobre la crítica se han vertido respecto a su construcción en forma de *diálogo* y su confusa complementación en los *lapsos deícticos*. Siendo quizá el aspecto más relevante, esta complementariedad será el centro medular en nuestra disertación sobre la superficie dramática. Indagar en la posibilidad de la continuidad dramática impone atender la interrupción del *diálogo*; la *continuidad* será uno de las primeras provocaciones contrapuestas a la mecanicidad de la reproducción fragmentada. Admitiendo que el teatro puede prescindir y prescinde en mil ocasiones del texto literario; pero en justa compensación, el poema dramático también puede prescindir y preciscinde de la representación teatral.

La interacción dialogada es capaz de formular procesos diegéticos lo que permite recrear procesos de representación del *acontecimiento*. La idea por ahora supuesta en la observación sobre el curioso comportamiento del enunciado avocado en las acciones es explicada en la función de los *vacíos* y demás funciones ilocutivas. La realización de posibilidades en el trabajo ideosensóreo es lo que realmente importa. Por el contrario, la disrupción en la percepción del *continnum* cinético no ayuda en mucho a explicar el innegable *perform* que representa.

Para efectos de este tratado sobre *dramática* y su estabilización textual, la lectura del *drama* debe registrar ciertas particularidades en su imperecedera superficie distinta a como ocurre en la *novela*. La hipertextualización puede ser prudente en tanto que permite complementar el sentido del texto a través de otros textos; suficiente es que en la lectura de *Hamlet* de Shakespeare, o de *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca persista la sensación de mutabilidad en donde la

discontinuidad aparente del diálogo se vea resuelto el *continnum* por complemento de la memoria del intérprete o *lector*.

1.1 Hermenéutica y dramática

El uso del lenguaje en la formulación de literatura queda explicado en el conjunto de funciones que permiten una linealidad en su articulación; la literatura, en una amplia reflexión estructuralista afín a cualquier expresión de ahí que quienes indagan en la representacionalidad de la literatura abordan su análisis por una descriptiva sintáctico-gramatical despreocupada del discurso.

En su manifestación el *texto se estabiliza* en los niveles sintácticos y gramaticales, morfológicos y semánticos que luego superan el *texto*. Ello se ve en sus estructuras tácitas e implícitas aunque en su funcionamiento alcanza una representación de significados más intenso. Explicar el efecto dramático *por la lente* de un simple *artefacto* resulta limitado. El drama, en su aparente incapacidad para contener la *acción* contrasta con su cualidad competente. Cuando se interpreta un *texto dramático* se amplía el *perform* literario. Así la tragedia de *Edipo* sigue siendo la misma a pesar del tiempo. En ella las partidas enunciativas representadas dejan de seguir siendo trímetros yámbicos y subyacen como referentes y traslaciones semánticas que resultan comprensibles al lector en su particular activación e imbricación semiótica, superando cualquiera de sus niveles formales.

En el plano del *texto dramático* se activan procesos de sentido a partir de sus elementos estables, por lo que explicar la textualidad más bien es un asunto de permanente dialéctica entre el sentido establecido y los deseos o anhelos del intérprete. En tal sentido el texto dramático no puede estar instituido en ese *artefacto* representacional. Resulta el *drama* ser un fenómeno producto de la aprehensión de funciones que no caen en una pura arbitrariedad de formas. Para

entenderle aún más hay que verle realizado desde su superficialidad pero regulado en las estructuras *sintáctico*-gramaticales, morfológicas y semánticas y de ahí revivirlo en un *oxímoron* de significados.

Un *texto dramático* está representado en la integración de varias dimensiones representacionales. Jiry Veltrusky (1991) planteó que la generación del significado en el *texto dramático* no sólo atiende una mecánica superficial, también implica cierto complemento semiótico; en el fin está el sentido proveniente de la labor interpretante:

En consecuencia, no posee una situación extralingüística; dicha situación es meramente imaginaria, sugerida por su lenguaje. Incluso el diálogo dramático, como es obvio, está asociado en cada momento de su desarrollo a una situación específica. Pero este no es en realidad objetiva externa al lenguaje; corresponde a un significado inmaterial generado en el lenguaje mismo. (Veltruský, 1991: 19).

La concepción más convencional sobre teoría dramática considera el *texto* como un artefacto que aguarda de manera inherente la necesidad de su reproducción; subyace inherente hasta que no se ve confirmado por el sujeto y un emplazamiento a la escenificación; es en este sentido una intención escénica y no un modo en sí de representar. En poco se admite su compleja superficialidad para reconocer en él un sistema semiótico. La integración multiaspectual no convenciendo a muchos hace sospechar que detrás de su ambigua configuración no logra trascender el estereotipo de la lectura; Veltrusky apunta por el contrario, que más que aceptar el predominio de un sentido institucional, hay que abrir una posibilidad cognitiva en un proceso rico en aportaciones mutuas (*Veltruský J., 1991: 21*).

La teoría dramática se amplía en el enunciado pero proyectado hacia lo que constituye una realización de la unidad lingüística aún con carácter abstracto aunque representado en el enunciado. El lenguaje *dramatizado* tiene otro sentido hecho y realizado en el funcionamiento extralingüístico de donde se revela en su

plena “performancia”; siendo imposible la *acción* por una mera evocación intelectual se espera que sea sobre la labor interpretante que su potencial semiótico se vea concretado. La realidad de una lectura al *texto dramático* muestra que la ficción existe como sustancia del discurso: *dicha situación será meramente imaginaria, sugerida por su lenguaje* (Veltrusky J., 1991: Op. cit.).

El *drama* se presenta como un subgénero a la par de la narrativa en donde conciliando su innegable variedad de discursos se desprende una sensación cinética; la forma característica a su superficie es sin duda el diálogo. Los elementos estructurales externos e internos dominan la tensión y el conflicto situacional pero en el fondo quien articula todo este mecanismo ficcional es el lector. Aún con todo, llama la atención, paradójicamente, que la percepción holística acaba *dando una importancia desmesurada al texto literario, y tras afirmar lo contrario, acaban convirtiéndolo, paradójicamente, en pieza generatriz del espectáculo* (Pedraza J., 2005: 52).

Frente a la interpretación de un *texto* pareciera que el lector aplica una labor sólo centrada para significar la historia contada; pero no puede haber goce en una labor tan limitada; se obedece al sentido dado en la linealidad verbalizada apenas aprehendiendo de las acciones por lo que el autor nos sugiere en diálogos y acotaciones; el lector a veces especula pero cuida de no aportar para no desvirtuar lo que lee.

La lectura de un texto pierde esa relevancia que tiene la contraparte subjetiva como parte de la competencia interpretante, pocos saben que en un texto como agente furtivo: (...) *nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí.* (Eco U., 1993: 78). La reproducción lineal inhibe a veces estrategias audaces obcecando el orden sucesivo. La alternancia diálogo-lapsos diegéticos si bien muestran una evidente *discontinuidad* la comprensión en su contenido demuestran que en el fondo subyace una continuidad.

La coparticipación entre la realización del discurso y la interpretación queda limitada a una reproducción de signos con un objeto textual como *artefacto* (*artefactum*) inmutable; en la concepción de la una interpretación *eficiente* entre la intención (significante) y su reproducción (significado) radica en el acabado del propio *texto* hecha por su lector; pero las instancias agentivas están vinculadas en un aspecto pasivo donde la significación subyace a la realización de las estructuras. *Entonces la obra no es un objeto mudo que espera ser leída. Es, en efecto, lectura y, como señalábamos, quien la hace es, no sólo intérprete, sino la interpretación.* (Gadamer H. G., 1998: 29).

En la formalización de la intención discursiva hay un evidente aplazamiento *lector* en el llenado de los *vacíos*; así, un proceso de realización discursiva en el drama se sostiene en procesos cognitivos como la inferencia en el complemento de sentido adherido al enunciado dialogado; el lector debe asumirse como un catalizador en intervención inferencial como *sujeto inteligente* del quehacer textual.

Esta intervención inferencial es constatada en una especie de *virtud* en la labor de la interpretación del *texto dramático*. Pero esta *virtud* no debe ser comprendida en fundamento de la *episteme* del discurso. Se trata de una facultad en parte adquirida en parte inherente en el acceder a la comprensión y pasa en parte por un acuerdo con el *texto*; la interpretación es sostenida por la estructura del *texto* para luego estar expuesta al interesante agregado semiótico de la interpretación. El *texto* en sí contiene dicho acuerdo regulando las participaciones y reivindicando el proceso ideológico debido.

Ante el desconcierto de hallarse frente a una superficie *multiaspectual* las vertientes estructuralistas en el análisis del drama asumen sin embargo, la posesión de facultades virtuosas en el lector capaces de desentrañar los significados ocultos del *acontecimiento*. La *virtud* aplicada en la interpretación del *texto* es la llave para abrir y luego propagar las ideas del texto antes de quedar nuevamente cerrada al final de su lectura.

Por su determinación originaria, la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato. (Gadamer H.G., 1998: 57)

La moderación entre el autor y su lector sólo es posible, dicta la hermenéutica, en las *competencias* interpretantes; no obstante, a pesar de su creencia en el texto y sus sentidos institucionalizados, Gadamer se muestra crítico en su posición hermenéutica replanteando un enfoque ya advertido por Martín Heidegger en términos de un reconocimiento al transcurrir diacrónico sobre los textos; ello debía permitir una extensionalidad de los significados sin abrirse a su especulación. A pesar de admitir la conformación de una estructura estable de elementos universales en esta revisión admite la existencia de variables culturales afectando dicha inteligencia en la reproducción del discurso (*Ricoeur P., 2002: 341*).

Es interesante observar que cómo es que se desenvuelve el círculo hermenéutico explicado a través de niveles o grados planteados por Santo Tomás de Aquino en donde *los modos de significar corresponden a los modos de entender y éstos a los modos de ser (Beuchot M., 2004: 58)*. Allí se emplaza un grado inicial o *subtilitas implicandi (o intelligendi)* comprendiendo la coordinación de los elementos textuales pero erigidos desde las estructuras, poniendo de manifiesto al mismo tiempo los conceptos e ideas estables; la lectura no puede partir de otro momento que no se geste en esa estructuración o en su reflexión *sintáctica*. Este grado inicial no disculpa la omisión de la norma lingüística pues las razones por las cuales se estructura un texto no son azarosas.

Logrado este grado viene la indagación en la obra, urgando en los motivos que hacen el sentido del discurso pero sólo a través de la literalidad del *texto (subtilitas explicandi)*. Aquí está establecida una explicación que busca justificar los significados más profundos y estables controlando al mismo tiempo posibles

combinaciones semánticas. Este grado se resuelve bajo un enfoque sincrónico por lo que no permite la libre implicación inferencial del lector.

La potencia lectora, asumido este grado, pasa por una elaboración de la primera suposición o la subjetivización del contenido en una traslación al mismo lector, es un manejo de las intenciones del autor; este grado es conocido como un *subtilitas applicandi* vínculo significativa del texto inmediato. De manera que:

El que intenta comprender un texto está dispuesto a dejar que el texto le diga algo. Por eso la conciencia formada hermenéuticamente debe estar dispuesta a acoger la alteralidad del texto. Pero la receptividad no supone la "neutralidad" ni la autocensura, sino que implica la apropiación selectiva de las propias opiniones y prejuicios. (Gadamer H. G., 1998: 66)

En este último grado se permite una idealización del *texto* perviviendo la intencionalidad interpretante. Es el *texto* el que habla pero a través de la inteligencia lectora; no hay sentido absoluto sino una noción estable. Lo irrelevante de la ocurrencia en el *lector* tiene cabida aunque no decisiva. El *texto* sigue teniendo un valor en sí mismo por lo que las inferencias sólo son para exteriorizarlo. *Resulta palmario que la literatura se distingue de lo que normalmente se escribe o se transmite por escrito en que, en ella, lo importante es el fenómeno lingüístico, y no sólo el "sentido". (Gadamer H.G., 1998: 145)*

La aplicación hermenéutica descrita en parte convive con la concepción estructuralista que mira al *texto* como el lugar en donde la actividad significadora la posee el texto mismo y no por el vínculo *dialógico*. Una lectura es producto de la virtud y no se concibe como una causalidad entre dos conductas: la del *autor* y la de su *lector*. La simbiosis entre estos dos agentes no se devuelve más que en la extracción de significados en donde el artefacto es el regulador de todas las funciones discursivas.

Aquí el proceso hermenéutico se establece en una relación invariable porque mientras el *autor* configura lo hace en la conciencia de no ser desvirtuado

por su lector dejando en garantía la estructura textual. Esta magnificación de las estructuras es determinante en la labor virtuosa por lo que se pasa por un trabajo no proclive a la crítica y la co-participación; es una labor más bien de reproducción pues reproduce un sentido universal.

En este proceder, los elementos de análisis sobre el *texto dramático* desplegó ciertos recursos taxonómicos buscando un apego a la articulación de las estructuras. Fueron creados paradigmas y preceptos para comprender el funcionamiento textual. Es la voluntad virtuosa la que controla las disposiciones sólo necesitada de una actitud interpretante impasible. El proceder interpretativo es capaz de sostenerse sobre la valoración sutil extrayendo de las estructuras los significados pertinentes (Ingarden R., 1998: 268-269).

En la aplicación sobre los estudios al *texto dramático* el procedimiento tradicional es claramente *hermenéutico*, bajo un sistema canónico por el cual en pocas ocasiones se da cabida a la reflexión en estado diacrónico. La implicación interpretante se lleva a cabo si bien en situaciones contextuales están vinculadas a referentes del emisor o autor (*subtilitas explicandi*). El corpus teórico reproducido bajo tal enfoque acude a una taxonomía tanto de estilos como de géneros estableciendo elementos de caracterización. La reproducción de criterios formales para el *texto dramático* es una sesgada interpretación preceptiva a partir de una poética aristotélica pocas veces pasada por la crítica.

Hay un singular interés sobre las aportaciones de las escuelas de la interpretación que si bien están de acuerdo en defender el blindaje institucional del *texto* admiten al mismo tiempo una intervención cognitiva como interpretación; no hay temor al conferir a la intuición virtuosa del lector esa capacidad de colaboración en menoscabo del discurso. Esto tiende a validar el *oxímoron* como el instante en cuyo desconcierto luego se genera la valiosa especulación que dé creación a nuevos significados. Esta oscilación entre el proceder instaurado (*docens*) y el colaboracionismo lector en una simbiosis legítima la reproducción del discurso ya que el lector puede pensar bajo el aspecto de /bondad/ la habitual /temeridad/ del personaje de Yago y así romper con paradigmas acríticos.

La explicación crítica propone que se considere la colaboración reflexiva en la conformación expresiva del *texto* con recursos contextualizantes y a través de las capacidades cognitivas por parte del sujeto lector (*utens*). No obstante a este aperturismo persiste ese necesario cuidado que controla las subjetividades más allá de una aportación discrecional al contenido. *Toda experiencia de arte entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y su trato con los textos. La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos (Gadamer H.G., 1998: 60)*

Pensar el *texto dramático* procede de una pre-reflexión que previene de la inestabilidad del sentido aunque manteniendo las estructuras y sus determinaciones en principios que fundamenten un posible comportamiento especulativo. Los preceptos universales antes que ponderar la proyección socio-cultural adyacente del intérprete toma en consideración una razón histórica que es generalmente la que vio nacer la obra; para la hermenéutica no hay una negación del contexto sociocultural pero se le reconoce como parte accidental en la realización. Cada aportación cultural en de cada intérprete no debe quedar en la idealización sino avanzar sobre el significado primigenio.

Es, pues, necesario un paso al concepto siguiendo la trayectoria del campo referencial desconocido de la enunciación metafórica, en cuyo origen debemos reconocer una "vehemencia ontológica" que desvincula la significación de su primer sentido y la informa de un sentido figurado (Ricoeur P., 1995; 24).

Este proceso evolutivo de una inmanencia estructural pasando a convertirse en un estado permanente de hipotéticas suposiciones. La interpretación se transforma en una labor que integra estados de inteligencia con la facultad de lo sutil surgida del conjunto de voluntades contemplativas. La hermenéutica sólo permite un escrutinio limitado centrado en la objetualidad del texto mismo y sin implicar decididamente la aportación cultural del lector. En el celo por decifrar lo que el *código* contiene le resulta imprudente al *texto* permitir una interpretación

arbitraria a su enigmática realización. Pese a esa creencia, se ha pretendido que jamás nos quedemos prendidos en la mera “letra” cuando comprendemos: *Pero un texto que sea una obra de arte literaria me parece un texto en sentido eminente, y no es sólo que sea susceptible de interpretación, sino que la necesita.* (Gadamer H.G., 1998: 192).

La importancia dada a la *virtud* lectora (*Betroffenheit*), no se justifica en la procuración de una reproducción inmovible, procedimental y con sentido dogmático. La moderna concepción interpretante admite por el contrario que el sujeto destinatario sea a la vez el interpretante de la intención del *autor*. En tal sentido la *virtud* ya no podría explicarse sino como búsqueda universal ya no de contenidos sino de un sentido original (Gadamer H.G., 1996; 75). A partir de esta noción la epistemología planteada en este tratado resulta en un escrutinio del procedimiento por el cual se mira el discurso y sus recursos estables.

Es ineludible considerar como fundamental la estructura sin anular el sentido que potencialmente está contenido en la azarosa realización; en una obra literaria, y el *texto dramático* lo es, se implican otras formas de ver el contenido y de imaginar la ficción; el *perform* se sostiene de esas estructuras sin temer la inferencia y la abducción como mecanismos de hipótesis en el proceso de lectura pues al parecer eso es lo que mantiene vivo al discurso.

Considerando la individuación cognoscente el más grande potencial del discurso este ajuste salvaría del ostracismo las ideas vertidas en el *texto*; no se trata sólo de reproducir linealidades en significados, sino de reproducir con ello una permanente *ficción*; además, para ello se trata de ponerla en consonancia con la realidad del *lector* y así aprehenderla en su más cercana dimensión (Eagleton T., 1998: 47).

La revisión a la *hermeneusis del texto dramático* abre la inmanencia a las facultades cognitivas del lector despreocupada de su estabilidad; el *texto* es un objeto regulado por las intenciones de quien lo configuró para luego verse requerido de actualizaciones que revitalicen su valor. Un texto del dramaturgo Racine o de Brecht o Albee son universales no por su sentido universal, acabado y

absoluto, sino porque permiten una apropiación sincrónica determinada en parte por el momento en que están siendo leídos. Debe los textos reproducirse no desde la configuración en sí, sino originarse a partir de ella hacia rumbos que sólo competan al lector u su contexto particular porque es producto de su ingenio también.

El enunciador es el resultado del texto: si es su presupuesto, es un presupuesto obtenido por reconstrucción. Es el conjunto de presuposiciones que pueden extraerse del texto para ser reconstruidas progresivamente, es un simulacro creado a partir de la textualización que él mismo motiva (Fabbri P., 2004: 136).

No obstante, la contraposición entre lo inalterable y lo variable es una manera interesante de ver la lectura de un texto dramático porque lo importante en todo ello es que el *texto* perviva en cada lectura. Así que no hay comprensión en un solo sentido: *-pero sólo por medio de la comparación se establece el valor de modo objetivo y universalmente válido-. Ello es lo que precisa, entonces, establecer lo normativo en el género, por ejemplo, en el drama. (Dilthey W., 2000: 93)*

Así es como la epistemología tradicional del *texto dramático* impone un nuevo criterio dominado por el criticismo y la comparativa, y en donde las percepciones son controladas por un enfoque *receptivo* que logra contener el mantenimiento del *discurso* dirigiendo las direcciones del significado. El significado puede decirse desde varios *textos*, ¿por qué no entender un discurso en un texto aunque sufra de una radical transmutación? El *texto dramático* portando potencialmente su discursividad, se representa siempre actualizado en la experiencia sincrónica y diacrónica, sin riesgo a ser desvirtuado. Visto de otra manera, ¿realmente el *texto* estabiliza la intención significativa? Nada hay que garantice tal encomienda, de cualquier manera lo que importa es que el texto aporte la institucionalización necesaria en los discursos, esa es un labor más competitiva.

Esta crítica a la hermenéutica puede aprehenderse desde *horizontes de expectativas* en cuya realización caben las causas de lo que un lector espera y anhela obtener. Si bien existe para el texto la referencia de que alguien le dio origen, también cabe la posibilidad suponer las necesidades de quien espera comprenderlo imaginándolas libremente porque así es como realmente sucede. No hay que olvidar lo que se ha dicho del lector como instancia significadora o *elemento que hasta entonces había quedado oculto: eclipsado por la potencia de los discursos sobre la figura del autor o bajo la losa del propio texto como espacio privilegiado de análisis e incluso enrarecido por las brumas de lo contextual.*³

En esta crítica el sujeto es observado como colaborador y una parte muy activa en el hecho cultural. La potencial interacción entre el *texto dramático* y sus posibles lectores es más que procedente que forzar una interacción dialógica entre el agente productor de la intención y aquél que sobre la configuración evoca los significados; si bien ambas son instancias concomitantes se reconocen sobre el plano textual o el lugar para la re-generación del discurso, el criterio inmanentista salva al *texto* como la institucionalidad, la sustancia invariable del discurso, aunque ahora pendiente de asumir cargas inferenciales en su lectura. El *texto* estabiliza la intención primigenia, pero agrega la actividad intelectual en tanto ideológica de la labor interpretante.

La teoría de la recepción surgida de esta crítica asume tal aceptación rompiendo con la suposición del inmanentismo textual *a ultranza*; el *texto dramático* en poco se benefició en tal revisión inmanentista por lo que explicarlo desde otros presupuestos parece la mejor vía. La actualización de *Hamlet* y sus lecturas o el rescate de los mitos clásicos a través de la tragedia norteamericana en Eugene O’Neil o Tennessee Williams abrieron las puertas a una nueva concepción pues para el siglo XX ya no había lugar para la preservación de la preceptiva trágica ni su sistema textual primigenio.

³ Extraído de H. R. Jauss (1987). La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria. En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Dietrich Rall, compilador. Págs. 36.

A la idea del *texto* se le añade la posibilidad de la dinámica del contexto sociocultural. El *texto* es un ente transmutable contraponiéndose a la idea de la inmutabilidad natural que antes le era atribuible. No hay recelo por desvirtuar su significado si antes aparece *conditio sine qua non* bajo el aspecto de un agente interpretacional. El texto reproduce cuando hay un lector que en él aventura nuevos discursos, no idénticos a los discursos hechos por su predecesor. La realidad dicta que cada lectura representa una realización diferente y no se puede obligar una interpretación *absoluta* cuando lo que en ello interviene más de una experiencia cognitiva y cultural. Hay entonces un distanciamiento con la pretendida *virtud* lectora que atiende más bien una capacidad por reproducir la ficción.

(...) el texto es objeto de acciones empíricas constatables como la producción, transmisión, recepción, y procesado de una determinada información en el marco de una determinada sociedad, pero éste no es más que uno de los sentidos en los que se puede atribuir un carácter activo al texto. (Garrido D., 2004: 106)

La lectura aplicada es una revisión condicionada por un programa en donde la crítica pondera la necesidad de una aprehensión del texto y no por el comportamiento de las instancias fúntivas. El *texto dramático* afectado por este tipo de lectura se deja ver como un fenómeno limitado porque generalmente la inmanencia del texto se atiende con criterios de una continuidad discursiva y no discontinua que es lo que caracteriza al drama. El signo dramático-literario pierde identidad.

El procedimiento interpretante ahora propuesto pasa por conferir un papel más activo a la instancia lectora; esto tiende a alentar una dinámica cíclica a la realización. No se concibe en *Hamlet* una perdurable contextura significativa, fuera de la intención de Shakespeare; cabe preguntarse, ¿qué dice la “cobardía” de *Hamlet* al un lector contemporáneo? La asociación entre la institucionalización del discurso y las extensiones lectoras son materia del verdadero interés por realizar

tal tragedia. Esta indeterminación retoma el valor del proceso contextual muy criticada por el precepto clásico. Aunque no abusando de la diacronía, también podrá considerarse la configuración estructural como parte de la integridad del *texto* manteniendo bajo el permanente cuidado su relativización (*Iser W., 2005: 116-117*).

El proceso de la interpretación nos lleva a una relativización de iniciativas hipotéticas aunque considerando que en ello bien vale el riesgo. En el hecho, una lectura se enfrenta a su realización bajo una actitud enteramente “ingenua” en donde se minimiza el valor del *texto* trasmutando el transcurrir perenne de *la relación fundamental en la que se basa el proceso del comprender elemental es la relación de la expresión respecto a lo que está expresado en ésta* (*Dilthey W., 2000: 165*). Esta evolución hacia la comprensión del discurso a partir de la inferencia sobre *textos* fue evidente en la *Escuela de Constanza*, sus integrantes postularon nuevos enfoques en cuanto a la recepción; Wolfgang Iser concibió junto con Hans-Robert Jauss un enfoque para la interpretación textual más dinámico, hacia un dialectismo realizativo en donde el lector va adquiriendo relevancia. Roman Ingarden por su parte, desarrolla una postura semiótica, colocando al *texto* como mediador de las intenciones abriendo decididamente el *texto* hacia la dimensionalidad ideológica (*Garrido D., 2004: 107*).

Así, se procura una intervención determinante del intérprete en la realización de los discursos; se funda en un permanente estado de duda continua que se contiene en la linealidad del *texto*; pero este lapso no se reduce a una serie de preguntas y respuestas con pretendido fundamento epistemológico, sino como indicios de inferencia. En el *lector* se asume una función dinámica no en la certeza del sentido sino en el escrutinio de las estructuras para generar el necesario espectro semántico regulado. Como bien advierte Iser:

Este espacio “conectivo entre el intérprete y el texto revela muy temprano en la historia la naturaleza de la interpretación como una iteración de la traductibilidad. Y esto se debe al hecho de que los textos en sí y por sí no regulan las condiciones

de su propia lectura, si bien todo texto cobra vida sólo mediante su lectura. (Iser W., 2005: 54)

El contenido del texto parte de la actividad que el sujeto lector aplica dedicado a la búsqueda de un sentido. El abordaje institucionalizado del *texto*, cierto es que exige saberes previos, pero el trabajo *a priori* luego queda reafirmado en la relación que cada lector hace con su realidad. El análisis fenomenológico aportado así se resuelve en un profundo respeto al discurso y a la vez un prurito por modificarlo; para la *teoría de la recepción*, este proceso se transforma en una labor en donde plantear hipótesis y preguntas no conlleva resolver el sentido si no es a partir de la aportación del intérprete construyendo un análisis basado en hipótesis y procesos de abducción: *El lector del que se trata es necesariamente una abstracción, un artefacto, cuyas características están construidas a priori, independientemente de toda existencia real. (Angenot, et al, 2002: 289).*

La intervención de las instancias fúntivas en el fenómeno de la textualidad son por tanto determinantes y no sólo el *texto dramático* en sí. Por ejemplo, descubrir que el personaje no resulta de una figura predeterminada, puesto que es por lo que hace que se va revelando en la psique del *lector*. Un *lector* no puede advertir con sólo abrir una página del *texto* cómo se va a conformar a *Otelo*, figurativamente hablando. *Otelo* se va construyendo, descubriendo, revelando conforme avanza el entendimiento en el *lector* de la obra; esto en cada enunciado generando acción y de allí, por inferencia, imagen.

Los primeros escauceos con la renovación receptiva del *texto dramático* se generan en la adopción de una fenomenología para la *ficción*. La libre aportación ideológica de la instancia interpretante es vital y en ello la aplicación abductiva es necesaria como componente de la labor virtuosa en tanto que (...) *es un caso de inferencia sintética "en que encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el caso específico de una regla general, y por tanto, adoptamos dicha suposición"* (Eco U., 2000: 207).

Si recordamos los vacíos, y vaya, que en el *texto dramático* hay interrupciones frecuentes a la linealidad, éstos deben ser visto como indicios de una función con inclusión implícita del agente cognoscente (Iser W., 2005: 224). *Todo acto de interpretación abre un espacio liminal entre el tema y el registro al que se va a trasladar. Este espacio no sólo es resultado de la interpretación, sino asimismo estructura los modos de operación interpretativa* (Iser W., 2005: 226). En ello se resuelve la lectura de un texto como el desarrollo de una totalidad como el vínculo entre el *lector* y su *texto*. Así que hay lugar para reflexionar la interpretación como un conjunto de procedimientos semióticos (Eco U., 2011: 24-25) siempre en relación al papel determinante del *texto* como lugar para el significado.

No existiendo sentidos absolutos como se supone en el estructuralismo la configuración dramática ahora debe ser vista como un permanente experimento de recreaciones sobre su aspecto disruptivo; alternar *diálogos* e *índices deícticos* se nos muestran enormemente atractivos; sin esa antelación de una simultánea exposición de modos del discurso no llegaríamos a comprender el doble carácter *mimético* y *diegético* presente en el *drama*.

La doble dimensión, discursiva (lingüística) y física (cuerpo-voz) del yo es lo que hace del teatro (en tanto drama) un discurso no literario o, si se quiere, un discurso literario "impuro". La presencia textual o escénica del yo / tú es lo que nos permite sostener que el teatro es una práctica escénica y no una práctica literaria (Del Toro, 2008: 54).

Podría ahora ponerse como objeción las inconsistencias superficiales en comparación con la *continuidad* de la *novela*; no obstante, advertimos que la *continuidad* es una cualidad del *texto* en sí, en el caso del drama habría que demostrarla en la articulación no sólo del enunciado sino en las supraestructuras adyacentes. Por lo que un buen punto hacia esta revisión consiste en conferir al texto esa *continuidad* aún sobre su aparente configuración fragmentada y variada.

En este proceso de reivindicación el oficio de interpretación asumiría, primero, la actitud de ser una instancia enteramente activa frente al objeto textual; segundo, asumiendo un proceso de realización conforme las características del propio texto y no en aplicación teórica a la novela. La participación activa del lector podría darle a esa confusa configuración la unificación necesaria y así entender porque el sentido y significados se generan.

Sin la preocupación por reproducir con exactitud lo que el discurso dice, generaremos constructos e intervenciones hipotéticas subsecuentes con la capacidad inteligente de quien lee la obra. La dinámica para interpretar los textos dramáticos desde la instancia lectora parte por asumir esa imperfección y así implicar sus pertinentes aportaciones. La interacción entre la obra literaria y su lector permite visualizar esa potencialidad:

Esta dinamización del estructuralismo (textual) no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales (plano), u diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual (Kristeva J., 1978: 188)

Aunque Ingarden anticipa la ineludible inmanencia de la obra literaria la salva de toda *entropía* en las objetividades representadas que cumplen con su función de reproducción y representación en cada obra literaria (que) no se pueden dudar (Ingarden R., 1998: 290). La perspectiva que intenta romper con el inmanentismo de la obra dramática plantea un modelo que piensa un lector implícito en la obra (Angenot, et al, 2002: 293). El primer horizonte que se pone de manifiesto en estas alegaciones integran facultades de la cognición como la imaginación al igual que para el autor, pero específicamente para el lector las tareas de deducción, abducción e ideosensoriedad; considerar la solidaridad entre los agentes furtivos es un factor clave en la comprensión del texto y su discurso (Ricoeur P., 2006: 25-27). Así entonces:

- La *realización dramática* se desprende de un sistema se observa en la concepción multiaspectual del lenguaje por lo que experimenta una comprensión variada en función y forma.
- El discurso emanado del texto dramático está predestinado a realizarse con la aportación ideológica del sujeto interpretante.
- Mientras que las estructuras en el *texto dramático* regulan el significado, su comprensión se conduce en la activación del contenido.
- No hay una realización cabal sin una variabilidad de aportaciones por lo que la pluralidad interpretativa es irreductible.
- Admitir que hay una pluralidad interpretativa en cada discurso no impone aceptar ambigüedades; la diversidad representacional forma parte del mismo espectro semiótico.
- El *texto dramático* es una estructuración que no queda en propiedad del autor, más bien se explica como su significante.

1.2 La conveniencia de una apariencia inacabada

Volviendo a la interacción entre los agentes fúntivos la orientación *lector* y *autor* explica esa vinculación interpretacional realizada en el *texto*. Los extremos agentivos que se vinculan en el *texto dramático* son un autor o *dramaturgo* que es el configurante del *texto*; el *lector* quien deambula hágilmente entre la contextura del lenguaje y así transformarla en discurso. Además, el *texto* en sí, la sustancia literaria en donde la acción se asume en atribución a instancias internas o personajes.

Ahora bien, cuando se refiere la escenificación como acción cierto es, reconvierte el soporte del *texto* en otra sustancia. Es ahora el *actor* quien asume el extremo fúntivo de la representación asumiendo la instancia del personaje. El sujeto actoral realiza el discurso desde la acción pragmática y no exclusivamente

verbal. Pero en perspectiva, es opcional si un lector *transduce* su función agentiva al rol actoral en la realización de una puesta escénica (*texto espectacular*).

Dada la relevancia en esta translación del sentido textual, revisemos los aspectos que hacen posible la interacción semiótica en el *texto dramático*. En el drama el autor plantea una serie de recursos representacionales sobre los que desarrolla el *acontecimiento*, por ejemplo, en el despliegue de ostentaciones enunciativas apropiándose de la comprensión del entorno. El lector genera desde su imaginación el entorno posible en donde luego adscribe al personaje (*Eco U., 1996: 72-73*). Aquí la textualidad se reproduce como resultado de una actividad vinculante entre la capacidad imaginativa del *lector* y la linealidad del discurso verbal.

Dicho sea de paso, en un proceso textual no es posible dar cabida a una sincronía entre el *autor* y su *lector*. Ambas instancias fúntivas ya no dirigen las aportaciones discretas en el hecho significativo, sólo persiste la mediación del *texto*. La lectura se convierte en placer allí donde la productividad entra en juego con la necesidad del lector, lo que quiere decir:

Allí donde el texto ofrece una posibilidad de activar nuestras capacidades. Sin duda que existen límites de tolerancia de esta capacidad, que son transgredidos cuando se nos expresa todo muy claramente o cuando lo dicho amenaza a diluirse difusamente; (Iser W., 2005: 176).

El traslado de lo textual y literario a lo escénico y teatral es un ajuste nada fácil y accesorio porque en ello estamos hablando de sistemas de lenguaje, textualidad y configuración discursiva muy distintos. El fenómeno *transductivo* se concreta en una transformación de medios representacionales empezando por el lenguaje por lo que la *transducción* es algo más que una “adaptación”, supone toda una trastocación de los recursos expresivos con cambios a aspecto alternos, por ejemplo, el planteamiento de una narrativa novelada llevada a la cinematografía como igualmente ocurre del *drama* llevado a la escena del *teatro*.

En este punto se puede advertir la necesidad de un reconocimiento a los distintos sistemas representacionales sin necesidad de subordinarlos entre sí, nadie por ejemplo, piensa en advertir *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago (1995) como una novela necesitada de la configuración cinematográfica para verse acabada.

El sistema textual literario diversificado en los géneros de la *ficción* trata la recreación de la naturaleza humana, sólo falta ver en qué aspecto esa naturaleza es representada lo que hace la diferencia entre narrativa y dramática; cada una de estos géneros reconocidos bajo una configuración legítima.

Esta reafirmación sobre la transducción adquiere entonces una ponderancia que bien vale la pena incluir en otro tratado más amplio; en principio, en opinión de J. G. Maestro en su artículo *Lingüística y poética de la transducción teatral* (1996)⁴, la mención reivindica una autonomía entre configuraciones textuales como la *dramática* frente al acontecimiento representado en el plano *teatral*. Es válida la posibilidad de que un *texto dramático* posea su legitimidad luego dependiendo hacia el *espectáculo* pero no dependiendo de él.

Las consideraciones anticipadas sobre una *teoría de la recepción* introducen en la reflexión de los recursos de la interpretación que a su vez permitan alternar informaciones sobre posibles configuraciones; las estructuras externas en el *texto* son inertes en cambio las internas tienden a ser orgánicas poniéndose en relación con las facultades inteligentes del lector poseedor de la intención significativa. La obra es enriquecida por la colaboración socio-cultural e ideológica del intérprete. Incluso, si el lector decide que la obra dramática se transduce a la escena teatral esto es válido como proceso de realización pues es parte de la *enciclopedia* en el cúmulo de experiencias y saberes implícitamente activados en el discurso.

Esta situación conciliadora entre el proceso interpretante y un *texto* es mucho más rico porque los criterios que para la aprehensión de los discurso se someten tienen su fundamento no sólo en el lenguaje en sí, sino en la apropiación

⁴ Tomado de J. G. Maestro en *Problema ta theatralia I*, págs.. 175-211. Vigo: Universidad de Vigo.

hecha de los significados al momento de realizar la lectura. En el caso del *texto dramático* es la regulación en sus estructuras vistas en el diálogo en frecuencia con los *vacíos*, o de las particiones en actos o escenas lo que regula la semiosis. Ya no digamos en la armonización de los elementos de la estructura interna: entramado, conflicto o clímax.

El enunciado permite generar las ideas, imágenes y conceptos en la obra pero el sentido ideosensóreo permite reproducir la representación de las acciones; no hay otra manera de concebir el fenómeno literario que no sea por medio de la estabilización y al mismo tiempo la transgresión estructural (*Eco U., 1996: 77*); detrás de cada propósito el interés por leer un *texto dramático* se centra en generar ese espectro significativo capaz de evocar *cinesis*.

La labor receptora y su revisión procura explicaciones del cómo es que desde el plano es posible generar ámbitos de reproducción. Un discurso estudiado entre la labor solidaria requiere de paradigmas más holísticos en donde todas las partes expliquen su sistema. Implica considerar la cooperación significativa en un discernimiento entre la operatividad del *texto* y la funcionalidad de su discurso sin temer la ambivalente superficialidad de su extensión configurativa.

Desde las grandes obras *dramáticas* los mitos e imaginaciones no se ven limitadas por el pensamiento de su teatralización. Incluso aunque diez interpretaciones surjan de una misma obra jamás coinciden éstas en el mismo universo. Cada lectura es producto de los recursos objetivos y subjetivos del lector aunque se sostiene en ciertas constantes de significado. La teoría dramática convencional simplifica este aspecto buscando en preceptos y reglas que sólo se reconozcan cánones diacrónicos sin ahondar en el potencial del proceso colaborativo aplicando, explicando e implicando los elementos que sean necesarios en el momento mismo de la lectura.

El modelo emplazado por este estudio parte de una propuesta deconstructivista, no limitando la idea de “estructura” bajo el aspecto de una institucionalización *per se*. La coincidencia entre las instancias de la acción o personajes en la acción no es fortuita aunque parezca constituir esa apariencia; la

implicación explica la clara intención por provocar acción en una enunciación; W. Iser explica la relación entre la norma y la libertad en algo así como una “miseria” mediada en la oración y el “esplendor” del *texto* pues piensa que es característico de estas fases el carácter de objeto del texto, pero que a la vez aparece como inadecuado.

Pues el carácter de objeto siempre es algo más que lo que el lector es capaz de actualizar de él en el tramo correspondiente del momento de la lectura. Consecuentemente, el carácter de objeto del texto no es idéntico con ninguna de las formas de manifestación en el flujo constante de la la lectura que discurre en el tiempo, puesto que su totalidad sólo se adquiere mediante síntesis. (Iser W., 2005: 178).

Se construye el fenómeno pragmático en el *drama* a partir de la activación cognitiva del imaginario y la inferencia; cada uno de sus espacios está lleno de potencialidad significativa (*Ingarden, 1998: 320*). En tal sentido, es la lectura no un instante de trabajo mecánica sino un momento a la voluntad, a la imaginación e incluso a la recreación espiritual.

Que el texto evidencia una apariencia inacabada es algo innegable, pero bajo esa apariencia es preciso revisar la percepción hipertextual; una de las mayores angustias radica en la inestabilidad de los discursos. Algunos autores dramáticos tienden a obsesionarse en prever la ficción más allá del acontecimiento, pensando en el tecnicismo de la escena incluso. Tal previsión no es reprobable pero complica los elementos de la representación literaria. Esta angustia puede verse reducida reconociendo la interacción entre *autor* y *lector* sobre la mediación del *texto*:

De la obra el autor es para el lector el conjunto de principios creativos que deben ser realizados, la unidad de los momentos transgredientes de la visión activamente referidos al héroe y su mundo. Su individuación en tanto que hombre es un acto

creativo secundario del lector, del crítico, del historiador, independiente del autor en tanto que principio activo de la visión, que es acto que lo vuelve pasivo a él mismo. (Bajtin M., 1999: 181)

El *dialogismo* existente en la explicación del *drama* debe ser parte de un *lenguaje asumido como ejercicio por el individuo (Kristeva J., 2001: 194)*. Suponiendo entonces que las estructuras constituyen el cuerpo del texto ahora se verán como encargadas de poner en funcionamiento no sólo las instancias del enunciado sino de su significación misma; pero a su vez, el *texto dramático* no podrá escapar a la indeterminación cultural de quien hace su interpretación.

Bajo esta afectación consideraremos que la superficie fragmentada del diálogo dramático no garantiza la *diégesis* en su cabal eficacia pero sí ayuda a reproducirla; de no tratarse de un artificio que evoque una situacional no puede dejar de depender de la performance de la escena. La simple idea de que una reproducción del *diálogo* sustente el sentido del drama hace pensar que su configuración sólo depende de esta superficie y se debja de considerar otros aspectos del discurso, parcialmente narrativos los cuales también son capaces de establecer tópicos de comprensión.

Vamos introduciéndonos a ciertos particulares en la experiencia verbal y otras funciones construidas a partir del lenguaje literario. Cuando hablamos de drama pensamos en que es mediante el lenguaje que se expone el *mundo posible del acontecimiento*; esta perspectiva implica necesariamente la capacidad subjetivadora del sujeto que hace la lectura. De manera que reproducir la linealidad verbal va de la mano con la consecución de una implicación imaginativa. Esto explica por que el *drama* depende de funciones lingüísticas más en sentido de apelación para generar provocaciones a la realidad. La linealidad puede ser funcional para la exposición narrativa o descriptiva, pero en la recreación de la acción puede que resulte limitante; el *texto dramático* está construido para funcionar en diversas variantes del discurso.

Todo convive en una sola unidad de *configuración*; el diálogo en sí o las acotaciones para sí pueden explicar una sola generalidad en el *texto dramático*. A diferencia de la narrativa en donde perdura la exposición en la *dramática* pervive la situación y una permanente apelación. Su configuración textual se manifiesta que una voz enunciativa denominada por una identificación del yo como cuando el personaje “X” dice: *abrid esa puerta y retiraros antes de que la fuerza de mi furia caiga sobre el mundo*. La reproducción lectora o interpretante que no sólo deben acudir los elementos verbales -sustantivos, preposiciones, verbos o calificativos- alineados sobre sí para significar el sentido rector del enunciado.

El *drama* pervive apegado a los elementos lexicales que finalmente son los que estabilizan el sentido y hacen el *acontecimiento*. En el caso de la inflexión del verbo en el ejemplo anterior, “retiraros” este se combina con un indécico en “esa” y así hacer de la reproducción una extensión a la situación. La cognición actualiza los procesos mencionados y los convierte en un mecanismo semántico. Veamos otro fragmento: *Precipitada llega el jinete y sin descubrir su mirada, oculta tras las alas del sombrero, dice en voz baja el mensaje para el cual fue enviado*. En él hay un enunciado que asume la acción en expresiones verbales fáctica y al mismo tiempo en una descriptiva prosopográfica; el sentido de la *diégesis* se hace en el relator por lo que el lector se ve reflejado en él. Ahora esta misma situación queda establecida en la configuración del enunciado alternado o *diálogo* desapareciendo la intermediación del relator omnisciente; habrá una alternancia de voces entre X y Y que expresan la situación:

X.- *No alcanzo a escuchar bien lo que dices, aunque baste con lo que percibí.*

Y.- *A cuchichear una sola vez el mensaje fui enviado...*

X.- *Pero, ¿quién eres? No reconozco tu rostro bajo ese sombrero.*

Y.- *Poco importa quien soy...*

X.- *Como tampoco importa la descortesía de apearse bajando del caballo.*

Y.- *He de retirarme pronto...*

La alternancia de enunciados compone una fascinante continuidad a pesar de su superficial fragmentación. Puede verse la interrupción constante de los *vacíos*; no obstante la frecuente interrupción de la linealidad no impide que el sentido quede solucionado desde el enunciado tal vez porque existen introyecciones semánticas. No es posible discurrir en el discurso una articulación continua sino por las frases por separado. La necesidad por conjuntar los desarrollos de manera contrapuesta permite por el contrario indagar lo que ocurre con X en relación con lo que ocurre con Y en: “A *cuchichear una sola vez el mensaje fui enviado...*”. La *diégesis* es aquí atribuida a las ocurrencias generadas si bien en el enunciado también a las ocurrencias dadas entre salto y salto de frase. La distribución en dos voces refieren a que son ambas expresiones de a su vez, dos instancias de la *acción*. Salta a la vista la forma imperceptible de un asunto referido por dos instancias a través de lo que hacen.

Esta especulación situacional entre la alternancia frásica entonces, se articula no de forma mecánica, en la formación sintagmática. La amplificación se asume en la presencia de los *vacíos* invitando a tomar parte activa de un ejercicio de inferencia. Los *vacíos* aparecen en la configuración dramática como necesarios. Así, actualizar el sentido del *diálogo* conlleva un conjunto de comprensiones subsecuentes que sólo están en posesión del lector.

El ciclo inferencial amplificado en los *vacíos* llenan con nociones los silencios léxicos expresados entre “A *cuchichear...*” y “*He de retirarme pronto*” en una secuencia que supone no sólo la presencia de quien enuncia, sino de un desarrollo cinético, por ejemplo, en el personaje en dominio de un caballo sin bajarse de él en tanto que el otro parece de pie; ello se cumple en la introyección de una situacionalidad.

En este ajuste de enfoque epistemológico, el *texto dramático* que en apariencia está inacabado, inconcluso, se transforma en un sistema determinado en gran medida por la labor interpretante; frente a un *texto dramático* el lector tiene que mostrarse más comprometido; el trabajo de realización lectora es de una intensidad abductiva quizá más fuerte que en la narrativa. Un enfoque sólo basado

en la objetualidad del texto y sus estructuras pierde de vista la relevancia del trabajo interpretante, ese es el trasfondo del ajuste, y es que:

Las “indeterminaciones” textuales sólo pueden estimularnos a abolirlas y reemplazarlas con un significado estable. Para emplear un término de Iser reveladoramente autoritario, deben ser “normalizadas”, deben ser suavizadas y amansadas a fin de que alcancen un sentido sólidamente estructurado. (Eagleton T., 1998: 53).

Las indeterminaciones textuales pudiesen ser resueltas en la comprensión de un discurso flexible, formalmente rompiendo con lo tradicionalmente aprendido por el precepto decimomónico; verificar la comprensión del discurso en esta en la continuidad lineal necesariamente, tampoco en la fragmentación. Ya fue comentado que el sentido de un discurso no sólo pende de dicha linealidad; también debe darse en la articulación adyacente a una implicación inteligente lectora. Se trasciende de este modo la sustancialidad de dicha articulación lineal para reivindicar un decidido carácter *ideosensóreo*, que dicho sea de paso está existente en toda la literatura.

Volviendo al *plano dialógico* subsiste la posibilidad de generar la noción cinética auxiliada por las competencias intelectivas del lector. Los elementos verbales, adverbiales y preposicionales deben confabular para que eso se dé. La configuración bajo el orden apelativo en el enunciado es vital por tanto en catalizar lo que un personaje enuncia, “*Mi nombre no importa...*”. En la diégesis narrativa se puede desarrollar una explicación fuera del enunciado subjetivo; en el caso del drama la subjetivización enunciada queda inmerza en el suceso; la evocación imaginaria de reacciones extralingüísticas son más que necesarias para llegar a aquello que no está dicho en el enunciado. Mijail Bajtin observa en su *Estética de la creación verbal* (2003), que todo discurso se origina en la superficie, aunque luego trasciende los procesos léxicos complejos para responder en el predominio de las relaciones culturales integrando el discurso (Bajtin M., 1999: 250)

Es de suponerse entonces que incluso en donde aparenta fragmentación el discurso dramatizado reproduce con la asistencia del intérprete, cierta homogeneidad semiótica; empezamos por ahondar en los necesarios sentidos cinéticos; en este sentido, una *aesthesis dramatika* está representada en una conjunción de aspectos superficiales que activados por la actividad cognocente del lector, derivan en acciones y situaciones:

La palabra en el teatro, (...), no es una mera realización lingüística, semántica o mental. El teatro inscribe la palabra en el cuerpo y el espacio y sirve para la comunicación, pone en contacto con el otro a través de la estimulación, la expresión y la intención del emisor. La palabra es creación activa del mundo y de nuestra relación con él (Trancón S., 2006: 200).

Además del *diálogo* el lector debe lidiar con la inclusión de ciertos lapsos narrativo-descriptivos que algunos llaman genéricamente *acotaciones*; está establecido más o menos por consenso, que estos lapsos son complementos a la recursividad diegética del *diálogo*. Estos lapsos, muy al margen de lo enunciado en el *diálogo*, parecen cubrir el significado no explícito en la acción, de una manera distante, indéxica, algunas veces redirigiendo aspectos de la extralingüística; en su presencia se extienden algunos significados o se suprimen otros. Estos lapsos alivian el desconcierto pues suelen ocupar en el saber de la situación aquello que no ha quedado coherentemente expuesto por la situación. Un enfoque estructural no comprende el amorfismo presente en el dramático; en su explicación argumenta que persiste una convivencia superficial que no haya su lugar en la representación; acuden a la definición del monólogo para darle una comprensión al menos formal a las *acotaciones* por ejemplo.

Haciendo esta visión más cercana en explicar la fenomenología del discurso su activación se reproduce más allá de la generación en funciones sintácticas o gramaticales. No hay más continuidad que la regulada por la realización semiótica del suceso en niveles trascendidos de la mecánica de la

lengua; así que la representación dramática requiere de una participación activa en su complementación situacional que le distancie de su dependencia con el teatro.

Recapitulando, queda establecido que más allá del *dialogismo* presente en la sustancia literaria del *texto dramático*, ahora la atención se centra en cómo se configura el *texto* y cuál es su relación con el *lector*. En ese estadio la forma fragmentada de los enunciados y su convivencia con lapsos narrativo-descriptivos o *diegéticos* al mismo tiempo que los *vacíos* convierten la superficie en un sistema complejo de representación, abierto para actuar en él de una manera poco convencional.. El drama como texto se asume de este modo como un aparato semiótico y no como un medio para la representación, no como un *artefacto* urgente de ser asumido por la tangible unidad de la escena.

El complejo fenómeno cultural visto en el drama y activado por el intérprete no se reduce a la evocación mecánica de superficie. Se puede considerar que un lector no está sólo para reproducir *palabras* pues es un destino muy pobre para una competencia tan esencial en la literatura. Un paradigma de crítica no puede entonces ser absoluto, debe re-aprehender que está ante la manifestación de un signo, por lo que se ve enfrentado a las expresiones culturales en la transformación de aquello que como principio se mostró a través del lenguaje: la acción `existe´ en algo que sólo ha sido enunciado. Elementos extralingüísticos como la inflexión, el volumen, la figuración corpórea o cromática, la proximidad frente a la lejanía, las transiciones, no son propias de la semántica aunque si pueden quedar registradas en una dimensión ideosensórea; la plástica –como en el caso de la pintura- permiten en una articulación u organización cultural. Enunciar un discurso a pesar de una aparente diversidad funcional, implica realizar los elementos plásticos o intelectivos que le hagan posible (textura, color, tono, disposición, etcétera). Un texto puede verse imaginado y así convertirse en una realidad posible.

Así que para los propósitos en este estudio sobre textualidad dramática, no todo estará focalizado en explicar el lenguaje en sí, como expresión morfológica,

gramático-sintáctica o de derivaciones semánticas. ¿El drama debe ser visto como un fenómeno de carácter literario pero con requerimientos de una amplia participación interpretativa. Lo que es indudable es que *el texto dramático presenta la palabra del texto en tanto que la escena, el hacer* (Del Toro, 2008: 44). Esta simplificación en la percepción del *drama* sirve para replantear la configuración ya reconocida en su superficie sin que resulte desconcertante por la variedad de aspectos que entran en consonancia con su *perform*. Un *texto dramático* es reconocido bajo este enfoque como una manifestación estética que culmina en sí misma. Si bien el *drama* está presentado bajo una forma verbal, enunciada, es objetual y situacional. *In strictu sensu* leer un *texto dramático* no será sino *escenificar la lengua, un acto de lenguaje en situación*, pero sin que el marco o el encuadramiento escénico sea lo que determine el funcionamiento del discurso dramático o literario aunque sí el teatral. (Del Toro, 2008: loc. cit.)

Poco se habla sobre una articulación textual entre los discursos de tal grado que se pueda reconocer en la expresión de un metadiscurso. El *diálogo* en el *drama* requiere de complemento y ello está en las *acotaciones*, a su vez requiere de extensionalidad y ello recae en los *vacíos*; viceversa, los *vacíos* no pueden ser llenados omitiendo la dirección del *diálogo*. En este género, hay una permanente interacción de formas y funciones del discurso. El desconcierto que ocasiona enfrentarse a una configuración semejante apremia una intención integradora en su reproducción.

Acusar al *drama* de expresión inconclusa y por tanto, necesitada de espectacularidad escénica para conformarse íntegramente supone un lapso frustrante en el abandono de su *episteme* definitoria. Se puede aceptar que cualquier discurso verbalmente expuesto bajo esa aparente falta de uniformidad pero ello aumenta el grado de compromiso lector porque advierte una configuración que exige más sustancia mimética; sustancialmente también integra el proceso continuo en la discontinuidad lineal asumiendo dentro de la configuración la persistente base de un hiper-proceso enfocado finalmente a un tipo específico de *perform*. En esto los significados que se producen son originados de la disposición estratégica de los elementos discursivos mencionados y que sólo logran

coherencia en la competencia del *lector*: entonces, lo que estamos diciendo es que *usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama “mensaje” es, en la mayoría de las veces, un texto cuyo contenido es un discurso a varios niveles.* (Eco U., 2000: 97)

El proceso de realización parte de esa activación de las estructuras externas pero produciendo las estructuras internas a través de la apariencia lineal⁵. La importancia del signo reproducido así se halla la estabilidad que es capaz de generar: en la capacidad de integrar sus actualizaciones radica su capacidad de generar contenidos cognitivos en el sujeto lector. El drama como expresión literaria no puede quedar estabilizada en *una preferencia ideológica especial, una forma particular de conciencia del intercambio lingüístico* (Ponzio A., 1998: 50). En el *drama* se desprenden otras tantas posibilidades sin riesgo a caer en una relativización del sentido. Los *vacíos*, las *acotaciones*, la superficie fragmentada en el *diálogo*, todo pertenece a un aparato performancial que invita a una intervención interpretante compleja. El paradigma teórico por elaborar bajo esta concepción establece que su propósito se concreta en una *semiosis* dirigida por una situación cinestésica. La epistemología óptica propuesta, entonces, parte de valorar el papel del *lector* y su relación con el *texto*; finalmente el autor ya ha sido incluido en la configuración y sobredimensionado su papel.

1.3 El problema del modelo plurimedial

En la configuración y explicación del *drama* se ha planteado la necesidad de explicarlo a partir de una dependencia con el *teatro*. Y a pesar de los cambios en las más modernas disertaciones nodales sobre dramática las reflexiones en poco abordan una reflexión sólo centrada en el *drama*; insisten en valorar la

⁵ El 'topoi' más que la indicación de una situación refiere el momento común en donde se efectúa la representación. Visto de Bruxelles, S., y de Chanay, H. (1998), *Acerca de la teoría de los topoi: Estado de la cuestión*. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 17-18, Enero-Diciembre de 1998, pp. 349-383. S. Bruxelles & H. de Chanay; enero-diciembre; págs. 349-383.

literatura en poco frente a la magnificencia de la escena. El concepto de *texto dramático* expresa el deseo inconcluso de una obra pensada para el escenario; algunas veces sosteniendo que la eficaz hechura asegura una clara realización del *teatro*.

Un *texto dramático* puede ser expuesto como un aparato de representación legítimo si se muestra acabado en la comprensión lectora; pero también puede ser visto a través de una *transducción* hacia la escena. Este es un ajuste subsecuente pero que posee poco reconocimiento en cuanto a la legitimidad del *drama* y a partir de ello una correspondencia con la reinterpretación escénica.

Se ha afirmado que la estructuralidad del *texto dramático* no parece depender de un reconocimiento del sistema teatral. Sin embargo, hay partes reconocibles como la diégesis y la descriptiva que tampoco lo ciñen a una naturaleza puramente literaria. El *texto* tiene un carácter holístico en el *drama*. Por ello es que la *transducción* se debe considerar como un proceso alternativo. Cuando quedamos extasiados ante la brillante precisión de una pieza dramática nos preguntamos: ¿la concreción escénica es a fortiori necesario para el *drama*?

La perspectiva estructuralista en el análisis del *texto dramático* explica con algunas inconsistencias, algunas razones en favor de esa subordinación del sistema *dramático* al hecho escénico; ponen relevancia a la incapacidad significativa en la discontinuidad de la frase dialogada; sus temores giran en torno a un excesiva ambigüación del sentido aunque parte de dichas inconsistencias no se asumen en presencia de una instancia o *personaje* anunciándolo:

El actor/personaje cuenta una historia de dos maneras: por una parte, a través del dialogar mismo, diálogo o discurso que se va construyendo poco a poco dentro del proceso discursivo global del discurso teatral. Lo que comunican, lo que expresan, lo que describen los personajes va formando gradualmente un mosaico dialógico que al fin de la representación/lectura adquiere toda su significación. (Del Toro, 2008: 61)

El paradigma *plurimedial* arguye el remedio a una configuración⁶ inacabada en vínculo con su concreción extralingüística sólo posible en una proyección permanente al acto teatral. De manera, el modelo *plurimedial* sin recurrir a una comprensión fenomenológica, explica la naturaleza del acto representacional a través de un desarrollo comunicacional. Describe precisamente el texto como una especie de *artefacto* a través del cual se emite un mensaje construido a su vez por varios recursos, transcurriendo entre un aspecto literario y el escénico a su vez conjuntando procesos pragmáticos, objetuales, espaciales, etcétera.

En esta percepción, no se implica una disertación profunda de las instancias fúntivas reduciendo la operatividad de este vínculo a una sobria explicación sobre el mensaje como despliegue estructural y de procesos comunicativos; así se nombra por etiquetas a los dos polos rectores del vector comunicacional en tanto *emisor* y *receptor*. Por supuesto, reducido a esta unidireccionalidad la interacción entre ambos polos se considera limitada a no ser que haya presencia de un *mensaje* claro; el destinatario del *mensaje* se reconoce en una instancia con carácter pasivo; el envío del mensaje supone una preparación omnímota del mismo, debe transmitir todo para lo que fue concebido y ser recibido por el *receptor* en su codificación definitiva. El destinatario visto tradicionalmente como esa instancia de carácter pasivo no admite posibilidad de colaboración interpretante.

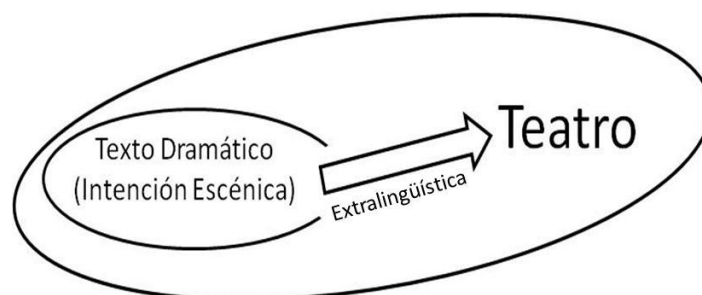
La expresión verbal es un accesorio en el conjunto de la representación. Allí donde la concepción *plurimedial* observa un comportamiento unilateral entre los agentes emisores y receptores, el modelo de *texto* se circunscribe a la concepción del *artefacto* representacional limitado en recursos representacionales. A pesar de tales consideraciones no se deja de admitir que existe una dependencia en su forma y dirección; admite que el *teatro* en cuanto espectáculo, se sostiene en el *mensaje* que antes tuvo una naturaleza literaria. Las codificaciones verbalizadas en la literatura se comprenden entonces como estructuras definitorias. El *lector* del

⁶ Configuración. (Del lat. *configuratio*, -*ōnis*). 1. f. Disposición de las partes que componen una cosa y le dan su peculiar forma y propiedades anejas. 2. f. Inform. Conjunto de los aparatos y programas que constituyen un sistema informático (*Real Academia Española, 2015*)

discurso o *espectador*, ambiguamente relacionados ambos conceptos, tendrá poca relevancia en la elaboración del sentidos pues el sentido mismo se considera implícito a la acción. En términos de la comunicación, el drama visto como proceso plurimedial echa mano del código verbal tanto como cualquier otro género, aunque también recurre a múltiples códigos extraverbales cuyos medios son conocidos por cualquiera que haya visto una representación teatral (Spang K., 1991: 120)

Se establece entonces que dicho modelo se concibe apoyado en múltiples medios de expresión y transmisión en cuyo aspecto más característico hállese el *diálogo* y un basto despliegue de índices que dejan en claro que es ante todo su fin el proceso teatral con *acotaciones* que declaran la realización del mensaje. El texto dramático reafirma la necesidad de medios extralingüísticos y objetuales que extiendan las referencias que de otra manera son incomprensibles en el texto por sólo ser mencionadas (ironía dramática) (Spang K., 1991: 91).

La intención inestable de los significados en el diálogo, por ejemplo, necesitan de las acotaciones como notas aclaratorias, índices, que delatan, al parecer lo insuficiente de la acción representada allí. Generar esos significados depende de llevar a la acción en sí el enunciado; el mensaje debe buscar afanosamente su proyección escénica y el lugar en donde acabará por verse como cto escénico. Bajo esta perspectiva, la relación de dependencia del *texto dramático* respecto al texto teatral es más que obvia:



Esquema 1: De la dependencia de la configuración dramática hacia el teatro.

El paradigma *plurimedial* se plantea una unidad que engloba la intención literaria y a la vez escénica en un todo conocido como dos comunicaciones superpuestas (Spang K., 1991: 77). La *obra teatral* está concebida como una realización holística en un *texto* que previene lo mismo los significados desde la superficialidad verbal que advierte el siempre presente hecho escénico; así, el *texto* y su *mensaje*, básicamente contienen esa intención bivalente; la *plurimedialidad* se amplía a todos los recursos que permitan alcanzar la concreción de un hecho perceptible; se considera la *acción* en situación como *conditio sine qua non* en la plena comprensión sin reparar en que puede tratarse de un efecto logrado por múltiples recursos. La obra dramática es una intención verbalizada que debe derivar hacia el espectáculo. (...) *la figura dramática se define por las relaciones de correspondencia y contraste y las interacciones con la demás figuras, sirviendo de parámetro la concepción del hombre que quiera presentarnos el autor.* (Spang K., 1991: 159).

Esta concepción del modelo dramático se describe en un circuito que muestra la fundamentalmente la dualidad representacional literario-teatral. Entre ambos aspectos, el literario y el teatral, se construye un mensaje como portador de la variabilidad realizativa. La configuración pensada como inacabada luego se explica en la serie de códigos representacionales de naturaleza escénica. El *texto dramático* es abordado como un conjunto de códigos representacionales de una nula capacidad inmanente, siempre expuestos como pre-expresión del *teatro*. El texto es un *artefacto* que condicionado por ese aspecto inconcluso buscará realizarse en el espectáculo.

El modelo creado bajo esta noción se le resta relevancia como instancia literaria; de sus estructuras apenas y se obtiene, se dice, el atisbo de la idea completa en actuación de personaje, antes actor y sus accines; leer e interpretar el sentido del texto conlleva, entonces, un abordaje *a fortiori*, implícitamente escénico. No obstante, el modelo *plurimedial* no pasa por alto la propia intención y como primera directriz del mensaje es el *autor* la instancia que garantiza la correcta construcción del *acontecimiento* sobre la intención de la instancia lectora. El mensaje así reproducido apenas permite una mínima inclinación colaboradora;

no hay una representación verbalizada sino una exposición sobre la linealidad del lenguaje que apenas señala el inicio de lo que se debe hacer; la acción, entonces, no se produce por la capacidad del enunciado porque allí no se reconoce capacidad mimética; existe la *diégesis* suficiente en las que indica lo que debe hacerse en el posible acto. El 'evento' generado en el *drama* debe conducirse por vehículos codificados en los lenguajes ajenos a la mera verbalización, ampliándose en los efectos de la escenografía, de la coreografía y la proxémica.

El constructo que parte de una trayectoria unidireccional entre los extremos del *emisor* al *receptor* cumple su propósito comunicativo vectorial advirtiéndole que parte del polo activo está asumido por el agente *emisor* remitiendo la intención en forma del mensaje de múltiples aspectos a la instancia lectora negada en el compromiso de representar equitativamente junto con el *emisor*. Este compromiso unidireccional atribuye al agente *emisor* la armonización de los códigos y las intervenciones de la representación.

Al *receptor*, en cambio, no le son reconocidas competencias más allá de las estrictamente verbales permitiendo que sólo pueda reproducir el *mensaje*. El *receptor* es parte de la ambigüedad junto con un discurso que se muestra confuso: el receptor está muy próximo al *actor* en la posibilidad de reproducir los códigos armonizados, sin embargo, es bueno advertir que: *el código es el artificio que asegura la producción por parte de determinada señal eléctrica de determinado mensaje mecánico capaz de provocar una respuesta determinada.* (Eco U., 2000; 59). Falta en esta definición reconocer en el receptor las habilidades cognitivas que le son afines.

En este ajuste considera los procesos de la *semiosis*⁷, donde al hablar de vínculo implica la mutua influencia en la relación comunicativa. Al *receptor* se le da la categoría literaria de *lector* aunque no se le implica en solidaridad con la actividad interpretante para el *texto*. El *lector* aquí recibe y reproduce los códigos sin menoscabo del mensaje.

⁷ La semiosis como proceso del signo: "(...), proceso en que algo se torna signo para un organismo, es decir, sucede semiosis cuando un objeto específico adopta en el sujeto un significado al mismo tiempo, condicionado por el sistema social." Así que una cosa puede tomarse por signo cuando existe en ella una contextualización. Extraído de C. Morris (1962). *Signos, Lenguaje y cultura*. Págs.. 334-336.

Otra de las revisiones a tal postura parte de este condicionamiento al modelo de la *comunicación* ver en el *código* el proceso para solventar la integridad del *mensaje*. Aquí es importante hacer resaltar que un código sólo se muestra como un impulso para la reacción; el *código* es entonces un concepto muy limitado por sólo comprender estímulos en la disposición de reacciones lectoras; en ello existe, decíamos, una seria limitación porque sólo se reconoce en el *texto* una serie de *informaciones*. Cuando se habla de *obra dramática* tiende a concebirse una articulación de determinadas señales verbales, principalmente dialogadas, en la transferencia de *información*.

No siempre resultará fácil hacer un recuento exacto de las diversas informaciones emanadas de los diversos códigos, sobre todo si se analizan representaciones reales sin posibilidad de reducir la velocidad de emisión de los signos o de repetición de fragmentos, como es factible con las grabaciones audiovisuales. (Spang K., 1991: 93)

En coherencia con los procesos de *semiosis* es dable reconocer que una de las propiedades más sustanciales de un *texto* es esta portación de sustancia significativa, luego entonces, requiere del sujeto activo, colaborador capaz de generar en el *texto* el conjunto de signos. El *texto* no es un artefacto esperando a convertirse en sentido, más bien se asume como una entidad significadora. Las diversas ideas que aporta son relevantes más allá de lo que la superficialidad demuestra dirigiendo sus intenciones a las alturas de un tema. El agente interpretante facilitado en los hallazgos del significado del texto reproduce lo que allí se enuncia. El problema es que el modelo plurimedial no alcanza a explicar por qué es que la verbalización *a fortiori* debe completarse en la pragmática, la mímica, la proxémica, para lograr un mínimo suficiente de sentido.

Entramos al problema de los *códigos* performativos o aquellos que imponen para el *texto dramático* una forma de subvertir su sentido incompleto en el *mensaje*, otorgándole la estabilidad anhelada, por ejemplo, en la lectura de sus

discursos y sin desvirtuar la intención del *diálogo*. Esta preocupación redundante en la inclusión de indicaciones que enuncian lo que representa el “sentido” faltante.

La representación en el seguimiento vectorial referido al modelo *plurimedial* se aprende, como podremos ver, en la confirmación de esos dos extremos fúntivos institucionalizados por el lenguaje; luego mientras que se procesa su significado, el aparato ya adelanta que ese procesamiento está en función de la puesta teatral; el sentido unidireccional coloca al *emisor* o ‘E’ como una fase previa a la transfiguración como ente alterno al *texto*: $E_{real}, E_{no\ verbales}, E_{lit}, E$ Por otra parte, el *receptor* o ‘R’ estará representado en la mismo sistema sólo que en un extremo contrario: R_{lit}, R . Así entonces, el sistema representacional se plantea como un momento en donde el dominio del *emisor* subyace en la relación con su *receptor* o $E \rightarrow R$, momento en donde se incluye la toma de consideraciones de verificación del sujeto *receptor* mimetizado con el *emisor*, finalmente el receptor también está siendo codificado por el *emisor* tal y como se expone en la siguiente gráfica:



Esquema 2: Modelo Plurimedial (Spang K., 1991: 75).

El vector *unidireccional* se va cumpliendo en etapas que finalmente señalan la transformación de procesos no verbales convertidos a procesos literarios. El aspecto real no enmarca los límites entre la textualización literaria y la no verbal, entonces, ¿en dónde ubicar el paradigma ficcional? En la gráfica anterior donde *emisor* “real” se transfigura en *emisor* “no verbal” se deja la imposibilidad de obtener el mismo grado de comprensión con el *receptor* “real”. Los polos de la codificación *emisor* y *receptor* existen como referencias al discurso pero no son tomados en cuenta por la explicación dada a su reproducción o *perform*.

De este transcurrir por la idelización del modelo *plurimedial* se parte hacia una fase interna llamada '*literario*' que queda subsumido a un *emisor real luego mutado a 'literario'* ($E/R_{lit} \rightleftarrows E/R_{lit}$). Ello somete la consideración interpretante a una noción de mera reproducción. El predominio de la intención no puede ser autoral porque es en el texto desde donde se concentran las funciones de la configuración *literaria*.

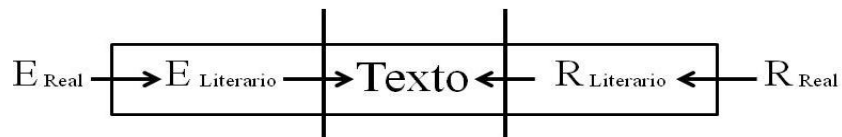
Esa simultaneidad entre la relación ficticia y la real $E_{real} \rightarrow E_{no\ verbal}$, es lo que no alcanza a verse realizado como momento de acción. Sabiendo que ese 'salto' es definitivo en la explicación del modelo *plurimedial*, aquí se atribuye a dicha transformación la inserción de un narrador implícito en las *acotaciones*; así, la obra teatral ve cumplida su competencia diegética; el *emisor literario* asume la acción representada en lo que se puede y no manifestar verbalmente. El *texto* no puede dejar de ser ambigüo pero salva la condición de la presencia del *emisor* insertando *diégesis* cuando el *acontecimiento* lo crea necesario.

Antes de darse por concluida la trayectoria vectorial y en la transmisión del *mensaje*, el modelo *plurimedial* hace perdurar la figura del *emisor* y sin ponderar al *receptor* "literario"; pero persiste la cuestión sobre la inclusión o exclusión del *emisor* transfigurado en *receptor*; esa ambigüedad digamos, es lo que sostiene el aspecto pragmático con que se quiere caracterizar la acción, pues está más que claro que no una mera referencia verbal.

Esta percepción permite asumir al *emisor* el constructo del código. Finalmente apunta a la posibilidad de que entre el *emisor* y el *receptor* sólo puede haber una traslación de significados. El *texto dramático* como un tipo específico de *mensaje* paradójicamente no se actualiza sino es a través de los *códigos* que le son propios. Así, el modelo *plurimedial* se sostiene en la reproducción del significado y sólo allí como lo concibe la *hermenéutica*. El proceso dramático es una representación construida en la acción. Los agentes fúntivos deben trabajar en realizar los *personajes* del *acontecimiento* representado, (...) *como si sus intervenciones realmente se destinasen sólo a los respectivos interlocutores en el escenario* (Spang K., 1991: 75).

Para la concepción *plurimedial* el espectáculo es el producto de una textualización total, sin duda, pero en esta percepción no se integra ninguna señal que valide antes al texto desde su sustancia literaria; el *texto dramático* es ante todo un texto teatral (Spang K., 1991: 252).

Esta ulterior negación abre la oportunidad para esclarecer la posibilidad de que el *texto dramático* sea propiamente una configuración en sí misma, a pesar de la evidente negativa por reconocerlo. Como crítica al modelo en referencia, es preciso revisar cómo se concibe el vínculo fúntivo y cómo es que se configura el *texto* para luego reflexionar las competencias interpretantes. Sólo ponderando el extremo fúntivo de la recepción en su papel activo es que se podrá advertir un texto como mediación de las habilidades de realización:



Esquema 3: Configuración Agentiva antitética al Modelo Plurimedial.

La semántica del *texto* ha querido superar esta comprensión respecto al *código* pues si bien es cierto que refiere una estabilización de los significados en los procesos, limita la intención transmitida en su obsesión por mantener tales perfiles y que tiene que ver con una institucionalidad del lenguaje. Hablar de *código* se obliga a considerar una estabilización de sentidos y por tanto, una noción contraria a la generación de *semiosis* (Eco U., 2000: 64-65). Establecemos entonces una distinción nodal en la distinción de formas de configuración textual, por un lado, y por el otro en el reconocimiento y a la vez establecimiento de las limitaciones del *código*.

El teatro no puede ni debe verse como una suma de medios de codificación en la integración de un mensaje espectacular. Esto confunde la legitimidad de cada sistema de representación. Podría considerarse una variación en las configuraciones pero por otro lado tampoco las vemos como un ajuste de

odificación. En estos ajustes se está considerando el proceso representacional dramático reintegrado como un tipo específico de representación. Todo texto, eso sí, poseedor de un *emisor* o *autor* de la idea lo mismo que un potencial *lector* o *receptor* en la disposición de los medios por los cuales representa (*Del toro, 2008: 38*).

Dadas las aclaraciones anteriores la reflexión dramática como bien ocurre en autores como A. Ubersfeld (1989) o en M. del Carmen Bobes (1997) establece un posicionamiento epistemológico en donde cunde ante todo la distinción entre la acción enunciada y la acción realizada en escena; en este distanciamiento el análisis de conceptos parte de subvertir el valor del *código*, delimitando más bien, cuáles con las funciones del discurso que deben verse específicamente caracterizadas para el *drama*. A cada forma del discurso presente en el *drama* se le otorga una función específica de realización, una cierta autonomía que parece a la vez entrar en pertinente consonancia con las demás; por ejemplo, se reconoce que una *acotación* no formando parte de la función discursiva del *diálogo* si colabora en su complementación significativa (*Howard L., 1995: 230*).

Se previene además que la construcción y *configuración* del texto no se da en una aspectualidad irreconciliable de formas del discurso, más bien, en la articulación de esas formas dando recursos al lenguaje para trascender su linealidad; considera Bobes, por ejemplo, que la recursividad enunciativa en sí es de una perspectiva que resulta muy limitante para analizar el verdadero alcance en las expresiones literarias, y en general, en cualquiera de los actos culturales. El acto de la lectura para un *drama* merece valorarse como un acto de completa implicación que favorezca una reproducción significativa pero igualmente ideológica, afectiva, emocional.

El modelo *plurimedial* mantiene algunas inconsistencias que no explican las razones del pleno sentido que ahora resulta necesario reconocer en un *texto dramático*. Creemos no resulta útil considerarlo como modelo epistemológico en la necesidad de plantear su carácter *multiaspectual*. El modelo plurimedial propone un sistema sostenido por una relación coherente entre elementos de

codificación pero no concreta su unidad textual. Puestas en función por un intenso trabajo de colaboración interpretante la coherencia se establece como simultaneidad entre el autor y el receptor cuando lo que media en realidad son las funciones de discurso *diálogo* y *acotaciones*. El drama no depende de la teatralidad para salvar esa ambigüedad sino en explicar el sentido cinético de la *ficción* que en el fondo es lo que impele la lectura del *drama*. Por ende, la *multiaspectualidad* del *texto dramático* y no la *plurimedialidad* parece ser el mejor de los paradigmas en esta legitimación necesaria.

1.4 Replanteamiento a la teoría dramática

Teóricamente la *configuración* refiere a un conjunto de variables que determinan o controlan la operación general de un programa interpretativo. En principio, no desdeñando la importancia de los *códigos* como estabilizadores en la transmisión de información también se reconoce que el *texto* es algo más que un artefacto operativo. Existen *estructuras* y elementos estables en su sistema pero de ello se desprenden otras funciones que no se podrían desdeñar.

La *codificación* como un proceso *a ultranza* en la construcción de textos es aceptable en la construcción de elementos textuales, pero debajo de esa institucionalización también existen otros hechos de la significación. La intención literaria en su creación sigue un propósito significativo antes que comunicativo. El tiempo nos ha hecho descubrir que además de su perdurable disposición los textos han sido objeto de las más amplias posibilidades culturales por lo que rebasan siempre su sentido promigenio *configurándose* en reproducciones fenomenológicas de esas culturas. Un texto es más abstracto porque supone un constructo teórico de los varios componentes analizados en la gramática y en otros estudios discursivos. *No sólo tiene estructura "gramatical", sino también estilística, retórica, esquemática (narrativa, por ejemplo) y otras clases de estructura que la lingüística actual no puede explicar.* (Van Dijk, 1996: 21)

Al tratar al *texto dramático* muy particularmente, en su función integradora como un sistema amplio y conformado por varios aspectos en la superficie, se concibe en él una funcionalidad distinta a otros géneros. Su intencionalidad en la estructuración así como su sentido en su significación formando una simbiosis ávida de enciclopedismo para activarse; en el dominio de las variables del significado está es la mejor de las justificaciones para hacer discurso sobre el *texto* y ello sólo puede estar presente en la pertinencia colaborativa de un *lector*.

En el curso de esta compleja interacción entre mi conocimiento y el conocimiento que atribuyo al autor desconocido, no estoy especulando sobre las intenciones del autor, sino sobre las intenciones del texto, o sobre la intención de ese autor modelo que soy capaz de reconocer en términos de estrategia textual. (Eco U., 2000: 82)

La idea de concebir una *configuración* surge de la pertinencia relevante de concebir el texto como un efecto fenomenológico con repercusiones semióticas. En cada realización se reproduce una realidad que supera otras realizaciones anteriores. La interpretación es una labor que si bien no puede renovar una superficie mecánica, gramático-sintáctica, sí transforma el lenguaje en su realización discursiva (*Van Dijk, 1996: 23*). Hay una trascendencia de la superficie verbal en la construcción del prospecto situacional pero para ello es imprescindible la aplicación de tareas cognitivas y de orden social e ideológico. La acción representada en el *drama* es una expresión ideosensórea de efecto semiótico.

En esta legitimación el *texto* no se ve en su más inherte *inmanencia* porque allí es donde sale menos favorecido frente a la crítica estructuralista así como por sobre la perspectiva funcional, ¿cómo pensar un objeto inmanente entre la más confusa e inacabada ambigüedad? Algunos ajustes deben hacerse en la modificación de la perspectiva teórica; quizá el primer paso sea dejar de comprenderse el *texto dramático* como un discurso ambigüo e inacabado.

Es en la propia naturaleza del lenguaje donde se inscriben las coordenadas del mundo intersubjetivo, orientando, regulando y transformando los modos de correspondencia entre los sujetos, además de servir a la objetivación de las distintas experiencias de la realidad, y a la creación y actualización de posibles mundos. (Cifuentes H., 1989: 32).

El *texto dramático* procede de esa intersubjetividad, entre funciones y formas discursivas variadas en su instauración, con principios que no sólo se ven determinados por un tipo de superficie sino entre varias superficies. Además la participación realizadora pasa por la inclusión de marcos diacrónicos en el procesamiento de los significados aunque siempre sostenidos por la operatividad sincrónica de la estructura. La aprehensión de la ficción dramática es a la vez estructural y semiótica con el trasfondo de una situación cinética por propósito.

Lo que atrae la atención en este caso es urgir en lo motivos que construyen una interpretación en renovadas aportaciones que al *texto* se hacen. En tal sentido, este posicionamiento de renovación acepta la capacidad de lectura como una facultad inteligente siempre adherida a la labor interpretativa y en uso de atribuciones cognitivas, todo ello como factor de actualización:

Se intuye aquí que las representaciones no pueden ser simplemente cosas que tienen su causa en lo que representan, porque entonces nunca habrían ocupado el primer plano. Necesitan cumplir una alguna función en algún sistema más amplio que las emplee. No sólo necesitan tener como causa el mundo exterior, sino también ser "interpretadas (...)" (Perner J., 1994: 36)

El polo agentivo más importante en este análisis se traslada al *lector* agente que será conceptualizado en la figura de un *intérprete* o sea, como un sujeto activo que aplicando sus facultades cognoscentes es capaz de dotar de discursividad la objetualidad de un *texto*. La capacidad activa se puede entender en la ampliación de la intervención del lector sobre las sugerencias estratégicas

del texto. Se deja de lado al sujeto pasivo para adecuarlo a un papel más participativo desde sus capacidades deductivas, inferenciales, abductivas en cuya apreciación las escuelas de la recepción ya venían llamando la atención. Aquí hay una aplicación cognitiva que luego se amplía en la aplicación imaginativa que aporta realidad a la misma *acción*.

La relación entre el autor en relación a su potencial lector como sujeto cognoscente sustenta esa tensión necesaria que justifica por medio de la generación semántica el juego de sentidos necesarios en la ideosensoriedad. Así, tan relevante es la función constructiva del autor en la definición de la intención significativa del texto como el lector como realizador de su discurso. La incertidumbre entre ambos agentes paradójicamente es lo que regula las estrategias por las cuales se ve realizado el *acontecimiento* representado.

En términos de este plano entre los agentes fúntivos que configuran el primer nivel del plano textual, el *texto dramático* se mirará ya no desde el aspecto de un *artefacto* para hacer representación. Al *texto* debe serle conferida cualidades propias de un sistema representacional en donde las partes aportan desde su función particular facultades referenciales al todo de su unidad. La lectura no sólo se reduce a un cúmulo de elementos verbales o enunciativos porque lo que interesa es el resultado estético.

Dada esta objetualidad el modelo propuesto trasciende la indagación temática aportando un análisis del funcionamiento tanto en el *diálogo* como de los complementos diegéticos que le circundan y alternan. El *texto dramático* se revela como un sistema con procesos del discurso que a su vez dialogan y se complementan en post de la aprehensión intelectual de la *acción*.

Uno de los paradigmas replanteados radica en la unidad performancial dispuestos en la obra dramática y que se basa en el *acontecimiento*. El discurso generado en el *texto dramático* se resuelve en la generación de sucesos que por su articulación construyen dicho acontecimiento. La cognición del sujeto interpretante aplicada en la lectura viaja a través de planos profundos buscando generar ese sistema representacional. La *escuela de Constanza* primero a

posteriori con la *teoría de la recepción* esta realización colaboradora toma relevancia poniendo énfasis en la capacidad interpretativa, restando importancia a las relaciones inmanentistas del texto. Así se construyen los criterios que pasan por aceptar la *no existencia* pero al mismo tiempo, la *aspectualidad* y permisión a las *representaciones erróneas* que también tienen cabida en una labor de interpretación (Perner J., 1994: 138). En este marco teórico son válidas las referencias pero también todo tipo de ajustes que falsos o no den al proceso de interpretación lugar.

En este replanteamiento a la teoría en el estudio del drama también se incluye una la relación interdiscursiva como potencial mecanismo de subjetivismo. La configuración se alimenta a través de una configuración discursiva divergente sobre todo a través del diálogo y lapsos diegéticos. La dramática es sustancial en cuanto funciona entre ambos discursos. Existe en este sentido una tendencia a explorar aspectos interdisciplinarios en el discurso que a conferir una sola forma que en sí no existe. La interacción entre la forma del discurso dialogado y su complementación en los lapsos referidos es una estrategia sólo resuelta en la psicología cognoscitiva (Van Dijk, 2005: 88).

Ya mirados estos niveles de realización y aceptado el hecho de que existen conviviendo varios tipos de función discursiva, pasamos al proceso paradigmático en la búsqueda del mencionado acontecimiento. Una exploración más detallada revela que las experiencias cinéticas justificadas en el *drama* se llevan a cabo igualmente por niveles de realización. Una revisión a la unidad nos descubre que el desarrollo de dicho *acontecimiento* necesita de una contextualización permanente. Pero existe en este sentido una preocupación por mantener estable la idea creada por el autor ante el riesgo de verse desvirtuada por las libres suposiciones del lector.

Un importante antecedente en la conservación de la idea primigenia está registrado en la idealización de una *pieza bien hecha* (*well-made play*). Veamos, en el ámbito de la industrialización europea del siglo XIX la creación literaria se vio tremendamente afectada por una noción científicista en tanto mecanicista y

procedimental. La construcción del *texto* emuló la producción estable de una factoría por lo que ciertos creadores dramáticos procuraron la elaboración de fórmulas discursivas, cánones “eficaces” que garantizaran la obtención “exitosa” de ideas literarias.

Con lo cual la obra escrita (*play-writer*) debía ser construida bajo el anhelo del control en la plena realización de la *ficción*, se sobrevaloraba la perfección de los recursos implicados en la unidad del *texto* ahora visto como un artefacto literario independiente a la escena.

La tarea del dramaturgo, nuevo artífice de la estética representacional, se concentra bajo esta concepción literaria en un cultivo de las habilidades compositivas pero con especialización en la creación de acciones. Este trabajo dramático debía por un lado caracterizarse ante la narrativa mientras que por el otro quería contrarrestar el predominio del director escénico. Así:

Los autores de la pieza bien hecha, son unos industriales del entretenimiento; suelen ser malos escritores pero saben construir perfectos mecanismos (artefactos) de relojería teatral, grandes piezas de orfebrería en el que el suspense es usado con gran habilidad. (Salvat R., 1988: 140)

Pese a esta concepción del *texto dramático* como artefacto mecánico existe una interesante oscultación semiótica que sin ser preocupación de fondo aligeró el contenido temático de las obras procurando así una reproducción estética novedosa. Se depuraron los recursos discursivos acercando la palabra literaria a la acción. Además su estrecha empatía con el naturalismo disminuyó la densidad retórica de otros estilos. En el diseño de la enunciación se revistió el lenguaje de sencillez logrando un efecto estilístico más próximo a la cotidianeidad. Obvio, el lenguaje dejó de ser rebuscado, explicativo y lírico por lo que su aceptación entre las masas fue definitiva. En tales circunstancias, la construcción de este tipo de piezas quedó destinada al éxito y una amplia aceptación. Por tanto, la *play-writer* determinó no sólo la importancia en la institucionalización de los recursos sino

también la clara *configuración* de la acción sin someterse al rebuscamiento del lenguaje verbal. Se descubrió entonces que el enunciado no tenía por qué someterse a la complejidad lingüística.

El ponderamiento de oposiciones incidentales, posicionamientos de orden moral y social en estereotipos agilizó la filosófica profundidad de otras épocas. Fue entonces que Éugene Scribe concibió dramas escritos bajo una tendencia cinética. Scribe proclama así una labor en apego a las necesidades inmediatas del oficio dramático.

Llama la atención que bajo este prospecto la concepción de los *personajes* pasa por una definición muy preclara a través de la *acción*. El matiz pragmático trasciende la descripción de su fisonomía y se instala a través de su conducta. Escribir una *pieza bien hecha* significa intalar al personaje en el sentido mismo de la situación representada impactando en una situación dramática aparentemente frívola pero llena de posibilidades paradigmáticas. En Bernard Shaw, August Strindberg y Henri Ibsen esta simpleza influyó enormemente⁸. Fue entonces que la literatura se apropió de estos recursos ideando fórmulas novedosas e integrándolas al academicismo; así, los relatos de todo género –melodramáticos, cómicos y fársicos- asumieron el esfuerzo por resultar atractivos a amplios públicos.

Es importante reconocer estos recursos en la *pieza bien hecha* porque pasan por centrar la atención en la mejor disposición de estructuras internas simples, por ejemplo, una elaboración limpia de la *trama*, así como en la especificación del *acontecimiento* con momentos precisos para la *peripecia* y la preparación del *desenlace* en una dimensión acorde con la complejidad de los lances desarrollados durante los sucesos. Aunque este logro no se reconoce en la concepción a ultranza del utilitarismo en donde los dramas podían medirse *por el hecho de que logró fundar algo así como una fábrica de dramas, en la que los argumentos eran encontrados, inventados o pagados y convertidos, como*

⁸ Véase en Nicoll Allardyce (1964) *Historia del teatro mundial: desde Esquilo a Anouilh*: p. 443-444.

salchichas, en comestibles por los que el público estaba ansioso de gastar su dinero⁹.

En tal sentido, lo que llama la atención del modelo referido es la crítica hecha a la concepción aristotélica, en alguna medida los procesos de la acción son transgredidos de una manera atractiva por ejemplo, en el planteamiento del conflicto que sin preocuparse del efecto catártico sigue ponderando los elementos de la osmosis o identificación emotiva. Además, los ambientes dejan de lado la preocupación universalista convirtiéndose en incomprensibles por habituales. La construcción del *texto dramático* se reproduce en un registro de procedimientos limitados en la historia aunque abiertos a planteamientos cotidianos y con amplias posibilidades de actualización en la *trama* (Salvat R., 1988: 142). Soslayando un tratamiento textual profundo los dramas bajo el efecto de la *pieza bien hecha* se establecen bajo una estructuración interna asimilable porque pondera recursos formales como la *peripecia* y los momentos del *clímax*. Del mismo modo se acortan las extensiones en la *acotación* recompensado esta omisión con una precisión en la elaboración de la *acción*.

El *argumento* se ha convertido desde entonces en un modelo de diseño funcional claramente efectista y en donde el desarrollo de la *acción* deriva de la sensación cotidiana sometida a la agilidad de los entramados y enredos de las conductas. Cobra importancia las operaciones que explican las relaciones entre los personajes tanto como si fueran implicaciones como disyuntivas entre sí.

Podemos establecer que el rol del intérprete bajo esta eficacia se amplía bajo el plano *ideosensorial*; sólo si en el imaginario del *lector* se aclara la *acción* (*dramatización*) es seguro que así quede igualmente aclarada en su *transducción* a la *escena*. En ello se insiste en la conservación de una estructura clara pues se pondera ante todo el *argumento*. Se deja de lado la determinante estructuración y se facilitan los prospectos para colaborar desde la posición lectora en el sentido de la obra. Las acciones al ser resaltadas en el manejo discursivo adquieren una sentido funcional diegético. Esta importante aportación a la *dramaturgia* favoreció

⁹ Ídem.

desde entonces la unificación de los criterios teóricos relativos a la *intencionalidad* del *texto*, su configuración literaria y su interpretación reconociendo la *mutualidad* entre *texto* e intérprete-lector en la actualización de significados.

La posterior sistematización en las relaciones entre sus elementos desembocan en una comprensión más cabal sobre el eje de la *diégesis* y su simbiosis *mimética*; partir de lo que se está representando desde el enunciado para verlo realizado en acciones es el resultado de las reacciones de contexto aportando más y mejores motivos para concebir la *tensión*. Vale anotar que la configuración dramática producida bajo este nuevo enfoque remite un fuerte carácter cinésico en el *diálogo*; esta fue quizá la mejor de las aportaciones: su ampliación *representacional*; el perform logrado por el *texto* dejó de preocuparse por su dependencia a la escena teatral; saber del *acontecimiento* era posible desde la competencia verbalizada en la literatura. La canonización de estos recursos consiguió la primigenia revaloración de los elementos estructurales internos como en la *trama* (o *plot*), en las *líneas de acción*, en la *peripecia*, en los *conflictos* o en el mismo diseño y definición del *carácter* en cada *personaje*:

Esta clase de teatro es “todo trama”, y aún cuando uno no conozca Piezas Bien Hechas, puede comprender por qué el género terminó por ganarse enemigos entre los intelectuales. Siendo todo trama, nada le quedaba para apresar en su red o para chocar contra ello (Bentley E., 1998: 32).

La efectividad en los procedimientos de la *pieza bien hecha* aunque cayeron en el descrédito, repercutió en las aspiraciones de ulteriores intentos literarios. No está de más citar a Émile Zola como un autor influenciado por las labores de este tipo de dramaturgia pese a su postura naturalista. El autor llegó a criticar duramente el trabajo de quienes cultivaban la *pieza bien hecha* acusándolos de producir figuras de “cartón” pero abrazó algunos de sus preceptos discretamente y en silencio, ensayando fórmulas para luego aplicarlas a sus obras. Zola entró en el descubrimiento de la simpleza ágil acuñando con mayor

frecuencia el término “destreza” para calificar la complejidad entonces adquirida a través de las piezas bien hechas y así referirse: (...) *a una habilidad mecánica, y la pieza bien hecha es elaborada a partir de un esquema mecánico, y no, como ocurre realmente con las obras de arte auténticas, a partir de un esquema orgánico (Bentley E., 1982: 33)*

Frente a la crítica de la obra dramática otro importante autor Bernard Shaw se decantó por una aplicación menos abigarrada de la crítica frente a los recursos discursivos para observar una estética de lo simple en la exposición de la *acción*. Este autor a diferencia de Zolá observó la precisión y simpleza del *misunderstanding*. Así, la perfección de recursos formal y ajustes *quid pro quo* aportaron en Shaw un cuidadoso control del *climax* conservado en el *argumento* una depuración única. Las grandes tramas no se resolvieron entonces al final, *sino mediante la aplicación de determinados principios integradores (Bentley E., 1982: 38)*.

A partir de los ajustes el en Shaw logró un proceso mucho más próximo a los aspectos de una legitimidad literaria que se reconoce en la superficie verbalizada en una labor artesanal fina en la construcción de los elementos del discurso como el *diálogo* sobrios y momentos entresacados de los lapsos indicacionales concretos. En Shaw la *acción* se le tensiona por medio de recursos léxicos y procesos de contexto referidos puntualmente en simulados elementos de *cinesis*. Se trata de convertir la experiencia ideosensórea de la acción en una experiencia dramática legítimamente literaria¹⁰:

Señorita Eynsford.- Conmigo no cuente, pues no me cuido de la conversación. (...)

¡Ah, si las personas fueran francas y dijeran lo que realmente piensan!

Higgins.- ¡Dios no quiera!

Señora Eynsford.- (...) ¿Por qué?

Higgins.- Lo que creen que debieran pensar, ya es bastante malo de por sí, Dios sabe; pero lo que realmente piensan es aún peor. ¿Cree usted que sería agradable oír, por ejemplo, lo que yo realmente pienso?

Señorita Eynsford.- (Riéndose.) ¿Tan cínico es?

Higgins.- ¡Cínico! ¡Yo no he dicho semejante cosa! ¡Lo que digo es que haría poco gracia!

Señora Eynsford.- Creo que usted exagera.

Higgins.- Desengáñese, señora; todos, el que más y el que menos, somos unos salvajes. Creemos ser hombres civilizados y cultos, entender de poesía y filosofía, arte y ciencia, etcétera; pero la mayoría no sabemos ni la primera palabra de ello. (a la señorita Eynsford.)¹¹.

En este fragmento observamos que la verbalización tiene construir caracteres en una concepción de *arquetipos*; las individuaciones no son idealizaciones de modelos clásicos; las acciones asumen una actividad cotidiana, en un contexto inmediato; esto afecta a los comportamientos de una sensación moral y no ética pues se pierde el cuidado a lo trascendental. En Higgins el carácter se aprecia más social que psicológico: “*somos unos salvajes. Creemos ser hombres civilizados y cultos, entender de poesía y filosofía, arte y ciencia, etcétera; pero la mayoría no sabemos ni la primera palabra de ello*”, dice uno de esos *personajes*.

En las obras de uno de los autores más depurados del realismo, Henrik Ibsen, persiste un interés por hacer del discurso un efecto de sobriedad conductual permanente; hace un uso cuidadoso del discurso aunque con acciones muy retóricas por su disposición. Como ocurre en su obra *Casa de Muñecas*, el autor citado exhibe una clara unidad estética entre la acción y los discursos; la forma en la que construye las intervenciones *dialogadas* reproduce un patrón mítico muy semejante al clasicismo del *pathos trágico* pero acorde a modelos de comportamiento cotidiano actual. Ibsen mantiene los enfrentamientos

¹¹ Bernard Shaw (1913), fragmento de su obra dramática *Pigmalión*; Acto III.

comportamentales como fundamento de la *tensión* y el *clímax*, pero emplea en la proyección del enunciado un lenguaje común que por su armonización y opuesto manejo sereno, aporta una gran intensidad emotiva. Establece así un planteamiento entre lo irracional e intelectualmente sublime, ordenado y sensible; a Ibsen le caracterizó un *drama* de estructuras pero al mismo tiempo de una sensibilidad desbordada hecha a razón de sus lectores abiertamente invitados a implicarse en sus historias. Dio entonces una consistencia a la labor dramática desde una competencia literaria considerándose un *autor* preocupado en la colaboración de sus lectores.

Punto aparte y que bien merece la pena ampliarse lo representa la concepción de los caracteres que aquí tienen una hondura peculiar, y una habilidad con lo que se desarrolla la trama muestra un dominio de los materiales tal como no pudo ser igualado por ningún otro contemporáneo. Decantados por explotar ambientes sociales los autores de inicios del siglo XX logran integrar fórmulas psicológicas con la expresividad de las situaciones. Sus personajes son muestra no de la retórica sino de contextualización en un ejercicio de complejas situaciones de acción.

Esto da muestra de por qué rumbo debe evolucionar el *texto dramático* en tanto obra legítima y autónoma. El modelo de la *pieza bien hecha* determina que no sólo se tienen que superar los fundamentos clásicos en la construcción de una preceptiva de hecho harbría que omitirlas por el momento; más bien expresa que debe verse desde su erección como momento de textualidad, como un sistema abierto y activo en la concepción de ideas, asuntos y significados. El paradigma citado sobre la *well-made play* puede considerarse seriamente paradigmático para el constructo dramático.

La *configuración* de un propósito claramente dramático antes que escénico es uno de los aspectos que más interesan al modelo que estamos exponiendo. Merece esta consideración esa invitación que retoma para la indagación en el alcance de las estructuras planteando al mismo tiempo un cuestionamiento sobre qué las hace posibles en el marco de una eficacia representacional. Mijail Bajtin

considerando la situación desde el hecho literario en general, atribuye a los *textos* un sentido determinado por *movimientos contextuales*, así:

Todas las características literarias trasponen la acción a otro plano, en otro contexto de valores donde el sentido y la finalidad de la acción llegan a ser inmanentes al acontecimiento de su realización, se hacen tan sólo el momento que llena de sentido la expresividad externa de la acción, es decir, transfieren la acción del horizonte del actor al horizonte de un observador extra-puesto. (Bajtín M., 1999: 48).

Debemos imaginar que el lenguaje literario un potencial y permanente estado de activación que requiere de las virtudes lectoras para actualizarse. Por ejemplo, confrontando lo que el *diálogo* enuncia en convivencia con las aclaraciones establecidas desde *acotaciones* y *didascalias*. No se trata de un asunto de formas sino del cómo estas formas interactúan para generar el fondo; si existe la capacidad de realización en la configuración literaria de la *novela*, en el drama también existe porque hay una

(...) relación entre lo individual y lo social, la estructura y la sobreestructura, la conciencia y la ideología social, el signo y la ideología, entre la psicología individual y la social, van más allá (...) que tratar para después afrontar problemas específicos como el de la originalidad del arte y su caracterización con respecto a las demás formas ideológicas, el de la peculiaridad del fenómeno literario, el de la caracterización de la psique individual y del signo verbal, el de la relación entre pensamiento y lenguaje (Ponzio A., 1998: 60).

Esta extensión del prospecto expuesto considera que la interacción tantas veces mencionada entre los elementos que componen el *drama* enfrenta a éste a la resolución permanente de desconciertos, en *oximorón* necesario. En efecto, irónicamente, si defendemos en el *texto dramático* una unidad sistémica lo

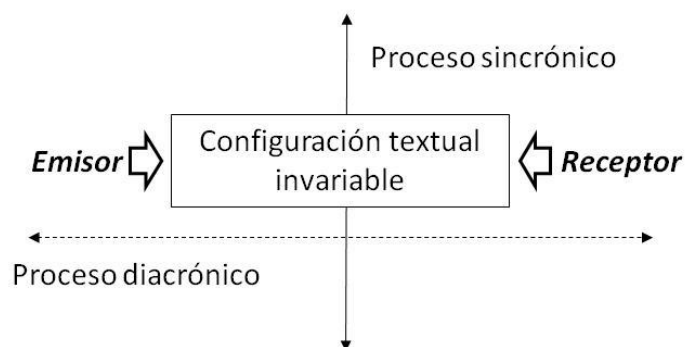
hacemos bajo la advertencia de un desconcierto operativo permanente. El ejercicio del interpretar un *texto dramático* se convierte en un complejo conjunto de interacciones que no quedan coartados en el sentido sólo que el sentido en sí parte no sólo de su capacidad inmanente, también del complemento que le sugiera la instancia interpretante.

Como puede observarse, a este posicionamiento acuden las razones de una concepción semiótica, sostenida por una permanente actitud deconstructivista que no acepta las formas preestablecidas sino que analiza los fundamentos para transformarlas; el intérprete tiene como tarea adaptar su comprensión sobre la idea dramática primigenia en relación a elementos de su propia cultura; implicando el sentido de una indicación ajusta el sentido de lo que se le enuncia a su experiencia y sentir lo que ayuda a comprender mejor la acción y al *personaje* que la representa.

Esta declaración de *mutualidad* en la convención representacional del *texto dramático* confronta al potencial del proceso intelectual en la realización de los discursos y las ulteriores posibilidades estéticas que le son implícitas. Los lectores no emplazan el sentido ontológico en los *personajes* por cierto, si antes no aprehenden las acciones que les hacen posibles. Se asume el desdoblamiento después de lector a actor cuando queda plenamente comprendida la primera sustancia ficcional. *En cuanto a nosotros mismos, somos el hombre invisible. No podemos vernos a nosotros mismos; sólo vemos a aquellos con quienes hemos resuelto identificarnos* (Bentley E., 1982: 45). El *texto dramático* queda expuesto en el plano de lo literario para la confrontación.

El *lector* como destinatario participa de lo dispuesto por el autor en medio de un proceso racionalmente construido para tal fin, deconstruyendo la configuración, analizándola, para su comprensión; Y cuando hablamos de construcción se implica una relación significativa derivada de una colaboración cultural, despreocupada de la estructura pues finalmente se atiende a su propio antecedente cultural. De tal modo, la representación dramática, como cualquier

otra configuración o forma de generación *semiótica*¹² (Del Toro, 2008: 108), está presente para estimular la participación interpretante. Como consecuencia de ello deviene la función ideosensorial que es el verdadero sentido del despertar semiótico:

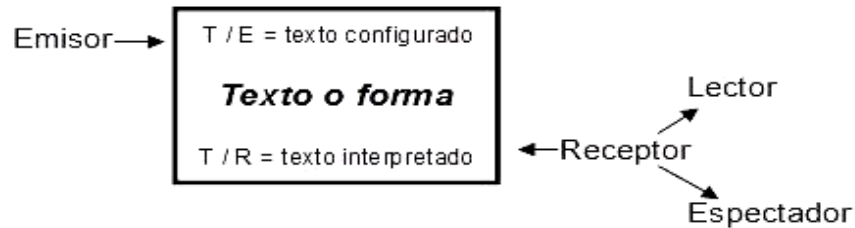


Gráfica 4: De la actividad textual.

Esta capacidad de interactuar sobre la ficción es posible en la contextualización interna. Por lo pronto, la acción es comprendida como el elemento sustancial y a partir de ella la construcción de *subunidades contextuales* figurándola (*personajes*). El *contexto* impondrá un conjunto de circunstancias sémicas que producirán la noción de suceso o evento; por eso en el drama hay varios y simultáneos contextos, generados por niveles y verificados en testimonios y referencias aportadas por los *personajes* como *instancias de la acción*. El resultado de tales contextualizaciones deriva en la formulación de *nebulosas* semióticas que van dirigiendo el *acontecimiento* y la figuración o iconicidad de las instancias. Las *nebulosas* son producto de una actividad cognitiva que llamaremos *enciclopédica* generando marcos de contexto sobre lo referido en el enunciado. El aspecto *multiaspectual* en el *drama* se explicará en la variación de funciones y modos del discurso fluctuando entre la *diégesis* y la *mimesis*.

¹² Por *semiosis* (gr. *σημείον*, o signo) entiéndase toda actividad generada a partir de la interacción cultural entre dos o más agentes.

Esta puesta en marcha de las interacciones es ineludible y comienza por el *dialogismo* entre las instancias *funtivas* que pasando por recrear lo que enuncia el *diálogo* se internan en la complementación tensiva; los *lapsos deícticos*, son el complemento ideal a este efecto, o sea, *acotaciones* y *didascalias*. (Bobes N., 1997: 105-106).



Gráfica 6: Representación aspectual.

En el mismo grado se ha llegado a la situación de dar una especialización como sistema textual tanto al texto dramático como al que ahora llamaremos texto escénico-espectacular o teatral, ya que como forma propia de representar, éste representa un sistema con sus propios principios de articulación que no necesariamente exigen, por ejemplo, una gramaticalidad y sintáctica de los elementos que le integran: proxémicas, objetuales, simbólicas, gestuales, corporales, etc. De hecho, vimos que la configuración teatral muchas veces puede prescindir del fundamento literario para generarse.

Del análisis del *texto dramático* se propone: a) no desdeñando la posibilidad *transductiva* ligada al aspecto escénico una negación a la condición obligada para su lectura; b) legitimando un sistema y configuración propia se verá el *texto dramático* como un proceso semiótico autónomo; c) concibiéndole su propia naturaleza representacional, se analizarán en él los elementos por los cuales logra su *perform* literario; d) para ello se abordará más allá del nivel de la interacción entre *funtivos autor y lector*, el *dialogismo* interno entre instancias de la acción representado en la complementariedad de discursos. La textualidad concreta que es lo que por ahora importa.

Concretamente, con “arte, como vehículo”, el actor –que ya se ha librado del personaje (literario)- se emancipa también de la obligación de utilizar el trabajo sobre sí mismo, para que sea otro (el espectador) el que viva la experiencia y se sirva de ella sobre todo para tener él mismo una experiencia intensa, fuerte, espiritual, que lo transporte a un plano distinto, para experimentar directamente la eficacia de la acción física en términos de transformación energéticas. (Marco de M, 2005; 38).

Es evidente que el camino establecido hasta este momento para analizar la naturaleza aspectual del teatro como sistema de representación ha sido la predominante. Cuando De Marinis refiere a un actor “librado del personaje” se pone de manifiesto una radical y consecuente reacción de la teatralidad que toma una misma posición reivindicadora. Así, se han creado movimientos teatrales motivados por el interés en devolver a la figura del actor.

1.5 Dos formas de representar la acción

La configuración teatral también es una convención que se funda en acciones; un agente actor es el *emisor* de aspecto cinético de tal configuración; el agente espectador como intérprete de la textualidad escénica (Bobes N., 1997: 231-232). Esta situación se resolvió en la primera polémica planteada por nuestro análisis; cierto que en su aspecto general las `artes´ se incluyen todas dentro del teatro-, pero deja de lado la inclusión plena de una forma de *texto* que no resulta del todo conciliable: el *dramático*. En la configuración de la teatralidad es más atendida la luminotecnia, la escenografía, el vestuario, los complementos del *atrezzo* no así la decisiva influencia de la idea primigenia advenida de la literatura. Para la teoría teatral contemporánea el actor toma un posicionamiento central. Sus

funciones orgánicas serán quienes activen la tensión y la atención entre las dimensiones del espacio. La relación entre el actor y el autor dramático:

(...) no es amor a la paradoja, sino sencillamente por buen sentido que habría que reconocer que entender un espectáculo no quiere decir únicamente ver o que sus autores (actores, directores, dramaturgos...) han puesto en él. Y que entenderlo profundamente no es descubrir lo que ha sido profundamente escondido allí. Es hacer descubrimientos a través de un recorrido cuidadosamente estudiado desde el actor. (Barba & Savarese, 1988: 234).

Otra polémica derivada de este hecho se refiere al desempeño del *histrión* asumiendo dones de escena. La obra dramática redonda en una forma de representación que requiere de un lenguaje propio como para hacer posible su realización. En la figura del actor recae gran parte de esa responsabilidad articuladora partiendo de su corporeidad, de su relación pragmático-proxémica con el entorno, confluyendo con los demás recursos extralingüísticos y acaso con la presencia del diálogo verbal. La dramaticidad se ve intimidad ante una teatralidad múltiple en medios gestuales, espaciales, sonoro-vocales, etcétera. *Desde el punto de vista formal, el teatro es figuración, todo en él son “visiones” y “figuraciones”. Las formas conforman conjuntos y los conjuntos se relacionan entre sí, oponiéndose, excluyéndose, mezclándose o fusionándose. (Trancón S., 2006: 389).*

Uno de sus rasgos configurantes más importantes está representado en la acción. El *drama* expone la articulación de acciones en su inmediatez tanto como los hechos de la vida misma en su transcurso irreversible la inmediatez (...) *que le otorga un efecto de realidad a la ficción. (Trancón S., 2006: 135).* El teatro, como sistema textual alterno está sustentado en la misma inmediatez con dimensionalidad escénica (espacio-temporal). Teatro y drama fundamentalmente reproducen la *diégesis* por medio de una cinesis humana representada en la

pragmática de ese enunciado, en la proxémica de su expresión y de una permanente interacción situacional.

Haciendo un paréntesis al respecto, la explicación sobre la *dramaturgia del actor* se ve regida por este aspecto en el campo de la escena. Son los actores quienes elaboran la “obra” usando como material de verbalización, por así decirlo, el lenguaje del cuerpo sobre la *escena*. Así, son los actores los agentes autores del espectáculo quienes construyen el hecho escénico partiendo a veces sí, a veces no, del prospecto literario. Tales son los ejemplos en la concepción de la teatralidad independiente al texto dramático como *La Candelaria* de Colombia o el *Open Theatre* en los Estados Unidos de Norteamérica. Algunas aproximaciones se inscriben en esta línea. Si bien menos frecuente, no dejan de estar presentes. Inspiradas en la filosofía, la estética, o la dramaturgia, tienden a crear una poética del teatro, analizando los géneros, y buscando distinguir el teatro de otras formas artísticas.

Para comprender a fondo problema aspectual de la dramática y su autonomía del sistema del teatro es preciso delimitar teóricamente su funcionamiento desde la explicación a la confluencia de sistemas de significación desde el enunciado. En la evolución del análisis transductivo en textos clásicos desde Esquilo hasta Ibsen, las obras llevadas a escena demuestran que el distanciamiento pese a todo es una realidad. El proceso reinterpretativo que se ha hecho sobre las obras una vez puestas en escena deja en claro que la transducción siempre está determinada por una influencia cultural ajena al *texto dramático*. Si bien se ven conservados rasgos generales de la idea original cada obra en escena no se ve reproducida en el canon performativo advertido por el autor (*Ubersfeld A., 1989: 114-115*).

La mirada que hemos tratado de dar a la inicial simbiosis entre el drama y el teatro permite derivar una complementariedad que no necesariamente determina uno y otro modo de representación. Ahora cabría ajustar la percepción de una codificación por la de una configuración que puede manifestarse desde sus propios recursos, unificada en un sistema con procesos autónomos y la cual

opcionalmente, dependiendo de las intenciones de quien le interprete, puede llevarse por transducción hacia un sistema distinto.

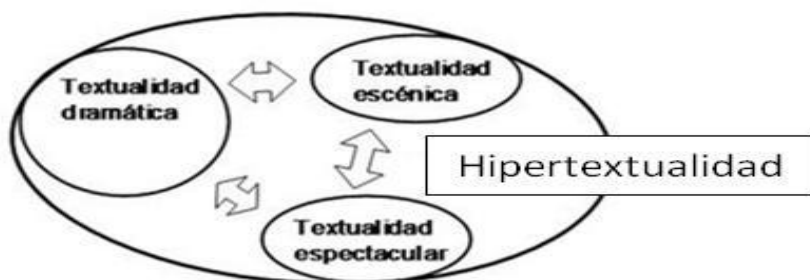
La noción señalada ronda entre realizar la interpretación sobre un sistema en sí, en este caso desde la literatura dramática, para luego plantearse llevarlo a una re-configuración escénica. Esta trasportación de elementos del significado ahora reconfigurados en otros sistemas es lo que ha ayudado a mejorar el entendimiento del procedimiento traslativo entre modos de *hacer* la representación y sin obligar un híbrido incluyente, plurimedial que acabe por confundir atribuciones y competencias (Bobes N., 1997: 118).

Bajo estos términos, la configuración de *texto dramático* concreta la fuente original de la idea estética y define los procesos del lenguaje que nos llevará a una actualización cinestésico, paralingüístico, escénica (Ubersfeld, 1989: 89). Sea cual sea la intención, la noción primigenia de la textualidad, únicamente se corresponderá con la creación de la intención o realización que en ese momento se haga¹³. La crítica literaria contemporánea reivindica la estabilidad de la idea original en la atenta y casi obsesiva observación de los elementos del lenguaje porque asegura que es a partir de ella que se genera todo tipo de extensión semiótica: *El formante verbal, como corresponde a su naturaleza de signo literario (dramático), es polisémico, con una amplitud que depende de la lectura que se le dé y su relación al marco general de referencias (...)* (Bobes N., 1997: 135). Sin embargo, la dramaturgia posee otro tipo de elementos meramente indiciales, encaminados a permitir la imaginación de situaciones. El *texto dramático* es una coordinación original de estos elementos que se extienden a condiciones hipertextuales y extralingüísticas.

La *diégesis* vista a través de la narrativa literaria puede dar lugar a la cinestesia en la imagen, es de esperarse que la ficción novelada acabe siendo una cinta cinematográfica, ¿por qué no concebir que desde la literatura dramática se

¹³*Ideosensorialidad* o hecho que se centra en la experiencia sensitiva de la visión óptica ampliada luego a la evocación de otro conjunto de sensaciones orgánicas en un lector. *Evidentemente, el efecto de sentido producido, es la instalación, ante el lector, de un significante "purificado"; apropiado para convocar un nuevo sentido. En A. Greimas (1997) Semiótica de las pasiones: pág. 67.*

reproduzca una situación? La obra dramática abre la posibilidad a una puesta escénica pero esa cualidad no puede considerarse una legitimidad a ultranza (Ubersfeld A., 1989: 174).



Gráfica 8: Proceso hipertextual.

Finalmente, los ajustes que se hagan al tipo de configuración y en su conformación original importan también. No hay que perder de vista que el drama ha sido escrito para verse escenificado; ocurre en la novela literaria la cual potencialmente acaban siendo una historia contada para la cinematografía. Tanto para el *drama* como para el *teatro* la característica compartida es la forma discursiva del diálogo y la *acción* aunque no por ello signifique que compartan una misma configuración. El modo de intercambio en sí ya es un texto que permite construir sentido (Ubersfeld A., 1989: 197), en donde *drama* se asume como acto de enunciación que luego busca generar discursos en la situación. La correspondencia configurativa entre los sistemas es adoptada según el tipo de discurso que se busque como configurante: (...) *que ya tiene un significado, que se interpreta y se propone como nuevo signo en la interpretación.* (Bobes N., 1997: 233).

Se puede observar que el *texto dramático* se va entendiendo en una expresión con capacidad diegética y no sólo mimética. Esto supone, *in sensu stricto* un medio con propiedades específicas entre las que la sustancia verbal y literaria sean ambas legítimas. Baste abrir la reflexión buscando en ello un modo de explicar la dimensionalidad y propiedades del *drama* partiendo de un sentido

casi transgresor en su crítica. El devenir de esta reflexión merece aplicarse en una negación en la reproducción preceptiva establecida, provocando dudas y cuestionamientos en torno a los supuestos comunes, ¿tiene un sentido único dicha obra dramática? ¿No puede concebirse un marco de nuevas ideas sobre *Otelo*? La participación solidaria y activa del *lector* en consonancia con el texto es sustancial para que el hecho transformador tome cauce. El drama se debe ante todo a la forma de expresión estético-artística en donde la recreación se funda en *acciones*; representa el medio por el cual introducimos en los sucesos; *un procedimiento mediante el cual el autor crea las colisiones contextuales necesarias, digámoslo así, en un perverso juego que, dirigiendo lo que acontece y ocurre, provocaría que unos y otros choquen en lugar de evitarles la colisión.* (Bentley E., 1982: 41).

CAPÍTULO 2:
**“LA CALLE DE LA GRAN OCASIÓN”: NUEVOS PARADIGMAS SOBRE EL
DRAMA**

La *configuración* del *drama* se sostiene sobre un patrón de realización *cinésico* que comprende una referencia al entorno y en relación a cierta actividad de movimiento. Su *diégesis* parece sostenida por los elementos presentes y no presentes en el enunciado. Regresando a la configuración, describimos que persiste en su interior un doble plano de *interacción* en donde, por un lado, queda resuleta la relación entre las instancias fúntivas del *autor*, del *texto* y del *lector* o intérprete; esta disposición es una intención que se ve recuperada en el *intérprete* porque será éste quien reproduzca con su colaboración inteligente el contenido del discurso.

Por otra parte, hállese el plano de la reproducción en donde se establecen cierto tipo diferente de instancias que se presentan como conjuntos de *unidades* y en ellas *subunidades* cuyas cargas interactúan para producir la *semiosis* necesaria con la cual alimentar la una evocación de la *acción*. Un punto clave en este planteamiento en el análisis del *drama* se ubica en la nueva situación otorgada al *lector* reivindicado su rol realizativo. En tales términos para Lotman el pensamiento es un acto de intercambio y supone lo que denomina una *actividad bilateral*.

El texto introducido desde el exterior, estimula, «conecta» la conciencia. Pero, para que esta «conexión» se produzca, el dispositivo que es conectado debe tener fijada en su memoria una experiencia semiótica, es decir, ese acto no puede ser «el primero». Al modelo «estado estático—puesta en marcha—acción» se contrapone el modelo del intercambio circular, mutuamente estimulante (Lotman Y., 1998: 8-9).

Por supuesto, restando con esto importancia al paroxismo que causa la fragmentación evidente en el diálogo del *drama* y que parece afectar su estudio, el desconcierto se ve ahora redirigido hacia una precariedad unitaria de la *configuración* con una revisión a las funciones del *diálogo* como su *leit motiv*; llama nuestra atención que la superficie se presenta divergente en forma y función discursiva puede generar una clara ficcionalidad; esa intencionalidad por alternar

formas estará por algo, lo interesante es desentrañar cómo es que se consolida en la homogeneidad de la idea que conserva, como bien ocurre en la *novela*. No por su fragmentación e irregularidad el *drama* deja de contener ideas, más bien, es un medio distinto por el cual el intérprete realiza el discurso. Aquí un inicial planteamiento pues el discurso en el *drama* necesita de la divergencia entre formas y funciones porque en él permea un oximorón que luego es regulado por el sistema. Las estructuras externas hacen posible esa estabilización de recursos representacionales, la puesta en funcionamiento de los aspectos que concurren en la superficie: las enunciaciones alternadas del *diálogo* y los obligados *vacíos* entre salto y salto, o los lapsos narrativo-descriptivos en *acotaciones* y *didascalias* alternando con el cuerpo del *diálogo*.

No hay condiciones para renovar las convenciones por las cuales se explica estéticamente el *drama*, o del cómo se caracteriza en comparación con otros géneros literarios. No se trata de poner en entredicho esa compleja y rica taxonomía relativa a los estilos y corrientes históricas. Estos tratamientos al estudio del *drama* amplían nuestra capacidad para verle y encontrarle posibilidades de realización. Pero estos rasgos estéticos son accesorios en tanto omiten el punto fundamental en la legitimación del *drama* como medio expresivo, textual, autónomo y genuino. La aplicación de un enfoque taxonómico en términos de subgéneros como la *tragedia*, la *comedia* o el *melodrama* en una obra dramática no ayuda mucho sin considerar que antes que un género el drama se construye por los elementos estructurales. Lo mismo ocurre con el estilo pues aunque romántico, neoclásico o barroco en cada etapa histórica sólo se acentúan *clicés*: El drama bajo el paradigma previsto por este estudio es algo más que estilo y género, es un fenómeno representacional que de una forma crítica se sintetiza en cierta forma de configuración y operatividad para su reproducción.

La tarea de la lectura es una virtud pero no como lo aduce la hermenéutica, esto es, como una facultad en tanto excelencia; la virtud lectora consiste en los términos de esta revisión en un acto de voluntad, es hacer consciente la necesidad de anticipar y al mismo tiempo de someterse en un juego estratégico con las estructuras. Así, entonces, no sólo la lectura consiste en desentrañar

significados, también se trata de aportar ideas satisfaciendo los anhelos e imaginaciones del lector. Este tipo de trabajo lector aporta nuevos sentidos al texto y lo hace perdurar en la evolución del tiempo (*diacronía*).

Basta con sacar del estante a Hamlet, leerlo o ponerlo en escena, poniendo en contacto con él a un lector o a un espectador, para que comience a funcionar como un generador de mensajes nuevos, tanto para el autor como para el auditorio y para sí mismo. (Lotman Y., 1998: 8).

Otro sustrato a considerar en este planteamiento pasa por la comprensión del fenómeno ideosensóreo, que definiremos en la capacidad cognitiva cognitiva contraria a la “experiencia”, esto es, donde la actividad interna, intelectual, racional e imaginativa, proporciona a los sentidos estímulos que provoquen percepciones vívidas y duraderas. Esta construcción de la ideosensoriedad es lo que puede legitimar en gran medida la función semiótica del *texto dramático*; la acción generada desde su configuración sería el resultado de una intensa *semiosis* (Bajtin M., 1999: 19).

Este planteamiento omite conferir el concepto de *artefacto* a lo que representa una objetualidad para el *texto*; por todos los medios cognitivos posibles el proceso interpretativo en un texto ajusta lo que le dicta la intención y lo confirma en las aportaciones que el lector va estipulando de ello. Autoría y lectura es el eje de estrategias por las cuales se hace la representación. En cambio, en el *artefacto* no se ve sino un elemento fundamentalmente inerte por tanto, incapaz de ofrecer esa vinculación dinámica. El *texto dramático* es un sistema que conjunta racionalmente ciertos procedimientos dando oportunidad al mismo tiempo que se vean redirigida la representación.

El *texto* construido para el drama configura una disposición amplia de recursos formales pero estratégicamente dispuestos para generar un efecto no sólo *mimético* sino *diegético*. Es así que es poseedor de su autonomía sistémica, su propio *perform* o potencial representacional. Está claro que desde que

observamos una superficie dialogada puede advertirse una *diégesis* limitada por la falta de continuidad y que el *texto dramático* en sí quedase obsoleto. Comparado con la actividad diegética en la narrativa resulta evidente esta limitación sin embargo, el *drama* no se ve realizado por la verbalización sino por las acciones para generar ficción. En la interrupción de la linealidad frásica en un discurso no obstante, siempre prosigue una activación contextual:

Podríamos interpretar a Peirce si dijéramos que, dado el macrosigno que es El rojo y el negro, de Stendhal (ejemplo que tomamos casi al azar), toda esta novela puede considerarse como la interpretación de la proposición "Napoleón murió el 5 de mayo de 1821". (Eco U., 1981: 69).

En el drama la *acción* es el recurso más importante en la generación de *semiosis* porque en su concepción es como se narrativiza el discurso. Ello plantea una indagación detallada de la dinámica interna tratando de dar respuesta del por qué desde allí se genera la *cinesis*. La lectura en tanto labor interpretadora del discurso en el *drama* es por tanto no verbal sino enteramente *semiótica*. Esto sólo es posible en medio de una dinámica *heterotópica*, esto es, en el establecimiento de una actividad antagónica a varios niveles. Las facultades cognitivas en la instancia del intérprete es la clave para comprender esta nueva concepción.

El marco estructural que establece el *texto* concreta las reproducciones semióticas, aunque confrontado a una serie de aportaciones *contextuales* que entonces van explicando este proceso de actualización a través de varios niveles. La reproducción dramática es resultado de una dialéctica en donde la complementación es al mismo tiempo una confrontación entre formas y funciones del *discurso*; una multiplicidad de formas operativas que a pesar de la *heterogeneidad* logran acercarnos sustancialmente a un discurso. La *homogeneidad* surge del plano discursivo. Viendo en el *texto dramático* una concatenación de intenciones representacionales formalmente no homogéneas

hay quienes prefieren asumir la divergencia apelando a esa dificultad por construir en ella la *diégesis*.

La riqueza vista en el discurso dramático subsiste en esa complementariedad entre el enunciado alternado o diálogo (polifonía) y *lapsos narrativo-descriptivos* vistos en *acotaciones*, *índices técnicos* y *didascalias* que es el conjunto de variantes discursivas que caracteriza a la superficie del *texto dramático*. Mientras el enunciado alternado tiene su repercusión en la actualización de la *acción*, las *acotaciones* lo tienen en la especificación del marco situacional. Aquí, el carácter invariante del lenguaje por sobre las función y formas del discurso es lo que salva de libres interpretaciones sus enunciados.

Toda vez advertidos los niveles por los que transitará el trabajo lector de la obra dramática; llegamos a la consolidación de los niveles más internos en su planteamiento hipotético. Para ello atenderemos la integración de un aparato de análisis basado en la concepción de los *contextos*, como variables en la función agentiva de la ficción. Los *contextos* serán concebidos primero como todo aquello que rodea al *acontecimiento* y por tanto, le da forma, sentido o definición. Así entonces, un hecho cotidiano posee contexto, al igual que un hecho histórico, trascendente. Ambos sucesos podrán definirse y luego significarse según los anhelos, deseos, necesidades de quienes lo viven.

Ahora bien, el *contexto* tiene un efecto concéntrico que se genera a partir del suceso como generador de *semiosis*; de cualquiera de sus aspectos baste con que lleve una intención determinada para empezar a significar algo. Un *contexto* no se centra en la articulación más o menos significativa de los hechos sino que estos hechos deben como *lexías* en una proposición llevar una clara intención para no quedar reducidos a una simple semántica de lo inmediato. El *contexto* es por tanto a la vez un medio endógeno por el cual reproducir potencialmente regenerar el discurso. Por otro lado, es exógeno porque va aportando al entorno elementos perdurables de cultura. El lingüista T. Van Dijk reflexiona acerca de los entornos construidos a partir de estas interacciones y expone un modelo cognoscitivo del pensamiento del discurso como *las superestructuras*

esquemáticas desempeñan una función importante tanto en la producción y la comprensión del discurso como en su almacenamiento y reproducción (Van Dijk, 1996: 55). En el acto de la interacción verbal para el drama se concreta el contexto, por ejemplo, una definición paulatina del carácter en los *personajes*.

Las conductas en el *drama* son producto de la contextualización en los *personajes*; se pueden conocer las cualidades antropomórficas sólo a través del enunciado; dramatizando su actividad es como el *personaje* llega a realizarse. El *personaje* no sólo es comprendido bajo una dimensión social o histórica; también lo es bajo una necesidad pragmática, obligado a hacer y adquirir su existencia; en esas particularidades, las ideas y los conceptos redundan en una actividad no sólo ideológica, política, estética, ética, etcétera. La pragmática es la muestra de que toda una nebulosa semiótica se despierta con cada enunciado.

Entonces, el proceso representacional propuesto en este tratado focaliza el *axis* en el papel fundamental del *diálogo directo* -o polifonía-. Aquí se determina qué es lo que hace a la alternancia enunciativa el aspecto sustancial para la representación de la acción. Prestando atención a la aplicación de las premisas para su entender funcional, hemos elegido algunos *textos dramáticos* bajo el criterio de una indudable calidad en su configuración¹⁴; con estos ejemplos describiremos qué mecanismos mueven la configuración dramática en la realización de sus discursos, no sólo atendiendo los niveles superficiales sintáctico y gramatical, sino trascendiendo tales niveles abordando otros aspecto aún más profundos como el carácterológico y situacional.

La generación del sentido discursivo en el *texto dramático* no es por tanto univalente, se unifica en la complementación, en la meta-discursividad, de todos los recursos que sobre su plano son operados; la dramática no está en el limbo de ningún límite porque no es pensada como una configuración plenamente alternada aunque tampoco narrativa. La *dramática* es una expresión que se construye en la heteronomía y sólo alcanza homogeneidad cuando sus cauces de significado son

¹⁴ Para este fin se han elegido textos de la autora dramática mexicana Luisa Josefina Hernández (1985). pertenecientes a su serie llamada *La calle de la gran ocasión*. Diálogos de nueva edición México: Editores Mexicanos.

plenamente evocados. Para explicar este funcionamiento meta-discursivo las piezas dramáticas elegidas y abordadas en los siguientes acápite, no por presentar un formato breve yacen sobrias en recursos. Estas piezas dramáticas cumplen un criterio funcional básico porque están fundadas en una sutil aunque clara evocación extra-lingüística; a tal punto que careciendo de la presencia de lapsos descriptivo-narrativos, no obstante, la alternancia dialogada hace posible la evocación de acción: usando referencias deícticas y progresando desde el verbo la situación.

Asimismo, en la brevedad formal los textos analizados nos permiten revisar la variedad de tratamientos que en el discurso se pueden descubrir; no hay en ello ni una mínima presuposición al género o al estilo, pues como se dijo más adelante, no partiremos de cánones previos para hallar en ellos una coincidencia; es más importante para nosotros, descubrir las variaciones de registro, la reproducción coloquial del lenguaje y las evocaciones pragmáticas en medio de vacíos y acotaciones. Además, en cada ejemplo se plantea determinar por qué el diálogo representa el *cuerpo central discursivo*, aglutinando en su construcción funciones que permiten realizar los procesos cinético-pragmáticos.

Queremos insistir en otorgar relevancia a la principal caracterización del drama, nos referimos al *diálogo directo* denominando dicho aspecto como el *cuerpo central discursivo* en tanto construcción del discurso por el cual la *acción* se va a realizar; como actualizante de los aspectos cinéticos inherentes al acontecimiento. Esta corporeidad central no tiene por qué ser asumida en su carácter superficial. El diálogo dramático imitando una interlocución paradigmática, actualiza en ello las acciones. Mantiene la *diégesis* bajo un estado de realización distinta y que comprende la aprehensión del suceso en permanente realización.

Luego, la manifestación discursiva determinada sobre aquello que vamos a llamar *cuerpo central discursivo* sostiene la capacidad de evocación cinésica con elementos verbales, adverbiales o preposicionales que en su forma y disposición buscan un claro sentido extralingüístico: conductuales, proxémicos, etcétera. La observación previa a estos puntos permitirá concretar el sentido que este capítulo

deberá tomar en la aceptación de la enunciación alternada. Reconociendo formalmente y a nivel sintáctico-gramatical estos elementos como los *deícticos* -en /éste/ o /aquél/-, o términos denotando apelación -/cierra/, /detente/, etcétera-, vamos a describir cómo es que el enunciado dramático se configura sobre los entornos situacionales; en procesos de interjección, recursos muy frecuentes en el diálogo directo, así como las locuciones verbales en tiempos indefinidos o en *presentes simples*. Aquí, lo inabarcable por el enunciado expositivo se traslada libremente a otros modos, desde el subjuntivo hasta el *indicativo*. Finalmente, un acto dialogado *nos hace conscientes de que alguien actúa y que lo hace sobre todo hablando* (García B., 2001: 12).

Una extensión *conativa* en el enunciado del diálogo permite comprender cómo es que los aspectos proxémicos, espaciales, cinéticos deben dibujarse en la comprensión lectora sin que haya necesidad a la ejecución extralingüística y paradigmática para ello; en esto juega un papel importante la recurrencia a las funciones del lenguaje como la *fática* o *apelativa*. No hay nada menos acertado que asegurar que una interlocución coloquial es fenómeno semejante al *diálogo dramático*. Esta anticipación nos permitirá explicar la especificidad operativa en la *polifonía dramática* y del por qué genera tópicos locucionales deliberados y no *ad libitum* como ocurre con una conversación coloquial entre un grupo de amigos.

En este momento, entonces, debemos enfocarnos en atraer la atención sobre los motivos que construyen la legitimidad performativa del discurso y así, sobre el *texto* reconocer que la realización de este sistema representacional se da en el marco de un proceso de meta-discursivo que se funda en una permanente contextualizado. La alternancia verbal en el *texto dramático* es parte de la estrategia discursiva.

La ausencia señalada de sustancia es una paradoja interesante en el planteamiento del sistema dramático porque indica una existencia no del “defecto” en la alternancia enunciativa sino de la *continuidad* semiótica. Recordemos que para la realización del *acontecimiento* la configuración dramática aplaza un alto nivel de implicación cognitiva lo que exige una producción contextual intensa. En

el discurso dramático, los *vacíos* ponen de manifiesto esta provocación en el llenado de sentido; más que perturbaciones a la continuidad dialogada son frecuentes oportunidades para la inserción de sentido.

Los *vacíos* llamados así porque se evidencian visualmente entre salto y salto en la linealidad enunciada más que representar una carencia de sentido forman por medio de inferencias un *continnum* conceptual y semántico del lenguaje. Este enfoque textual es un proceso interesante como recurso motivacional para el lector: los intersticios señalando la activación de sustancia ideosensoriedad arbitraria. La capacidad cognitivo-lectora del destinatario activo del texto llenaría esas ausencias exitosamente con la sustancia semiótica que considere adecuada a la situación que está recreando.

De tal forma, los *vacíos* forman parte del proceso semiótico en la actualización de la acción. Esta serie de *vacíos* más que entorpecer la comprensión del enunciado entre dos o más personajes, activa la inferencia lo que hace del papel de la interpretación un polo crucial para la operatividad del sistema dramático; los *vacíos* en combinación con los recursos literales de la narratología invitan a la inserción de hipótesis para así acrecentar la activación cognitiva en la resolución de la diégesis: prolepsis, analepsis, isocronías, etcétera.

Bajo ese tenor, las advertencias impuestas al *drama* en referencia a esa fragmentación lineal parecen poco consistentes. Los *vacíos* de enunciado trascienden para implementarse discursivamente con el diálogo por un lado y con las acotaciones y didascalias por el otro en un orden sintáctico con un trasfondo contextual. Los *vacíos* advierten la necesaria activación cognitiva en la realización semiótica de discurso; así el vacío es un síntoma que señala significado en donde no hay sustancia verbal o código¹⁵.

¹⁵ Véase tal exposición en Estanislao Ramón Trives, (1979). *Aspectos de la Semántica Textual*: pág. 68.

2.1 **Diálogo directo como centro de la configuración dramática**

La actualización de la *acción* dramática pone de manifiesto la potencialidad que se desprende del marco configurativo en este tipo de *texto*. Producto de una activación *semiósica* que es generada de una interrelación entre el enunciado alternado y otros intersticios en una realización paulatina; en el *diálogo* el *personaje* es una unidad de aspectualidad contextual. Es la instancia responsable en la representación de la *acción* porque la actúa más allá de su retórica. Pero al mismo tiempo, el diálogo representa la conducta del personaje y lo relaciona con el ambiente introyectándole sentido. Esta interacción explica el proceso inferencial que permite conferir al personaje un lugar y una realización.

El proceso textual dramático llama la atención porque pone de relieve una apariencia de lenguaje lineal fragmentado lo que pone de manifiesto su distribución a varias voces. La dificultad en la suspensión de la continuidad pone en evidencia un requerimiento inmediato de restitución permanente del significado. Algunas revisiones teóricas han observado que el *diálogo* toma el más importante papel de entre todos los recursos dispuestos para el *drama*. El *diálogo* no sólo detenta el predominio de la superficie, también, contiene la capacidad de evocar la acción. El *personaje* es una post-figuración que antes, como instancia, depende de un desarrollo actuante manifestado en el *diálogo*. Desde el comienzo se presenta el personaje en algunos rasgos, en: una *forma determinada de intercambio sémico que tiene rasgos de oposición frente a otras forma de intercambio que denominamos habitualmente conversación*. (Bobes N., 1992: 108). La relación material entre el enunciado alternado y las supuestas acciones que evoca sin embargo no es tan directa, no satisface una explicación inmediata al sistema en su conjunto y totalidad; el diálogo es tan sólo una parte.

Las acciones soportan la función *diegetica* porque cuentan lo que se hace por medio de su articulación; un *personaje* "a" enuncia algo y en ello reafirma una existencia; sus enunciados aclaran lo que hace, lo que ejecuta pero su *actuación* altera el suceso, en su sentido y dirección. Esta actuación simultáneamente soporta la existencia de algún otro *personaje*, porque interactúa con él. En este

juego de vínculos el *diálogo* es una confirmación ontológica en ambas instancias que comienza a generarse desde la mecanicidad del lenguaje.

La producción de efectos o *actuación* es uno de los asuntos fundamentales preestablecidos en el *texto*. Cada enunciado trae a la imaginación no sólo abstracciones, también rudimentos de lo que “se hace y aplica” y que conforme avanza la situación, se revele en identidad y conformación prosográfica; la alternancia expresa la representación de la *acción* bajo un programa que ha sido deliberadamente dispuesto y con recursos temáticos muy específicos; no hay que perder de vista que el *texto* supone la intensión de representar el hecho.

La apariencia de *speech act* o de simple *conversación* no aplica a los criterios de la interlocución dramática. En efecto, para el *drama* lo que parece una conversación se comprende dentro de un proceso enunciado de recreación ficcional que está previsto para construir el *perform*. Esta *simulato colloquio* realmente adquiere en el *drama* una importancia como sustancia configurativa del efecto *dramático*, un aspecto realizativo por el cual se sustenta el acontecimiento.

La activación de esa interlocución o *diálogo* primero hace surgir un *espectro entrópico* que lleno de semas despierta en la conciencia del intérprete-lector todo un conjunto de nociones; esa evocación es un desprendimiento incontrolado que luego exige su re-equilibrio (*homeostasis*). Esta alternancia del discurso central en diversas voces anticipa una ulterior *configuración* de cargas que ahora se resuelven en la para-lingüística. Las funciones del *discurso* expositivo-apelativo, se suceden intensamente acrecentando esa capacidad representacional. Luego vendrán los complementos con los cuales especificar la objetualidad o la temporalidad del hecho. Los elementos de la diegética se vinculan armónicamente con elementos de la *deixis* para modelar la situación.

Al mencionar *contexto* es porque esta contemplada una producción polisémica, cultural al interior de las articulaciones mencionadas entre el diálogo y otros elementos verbales. Lo importante aquí es poner de manifiesto que existen propiedades implícitas en el mismo discurso que ayudarán a generar en la conciencia del lector la situación buscada. De tal modo, lo enunciado en una

aparición de conversación es ante todo un recurso de generación de elementos *contextuales* y que se gesta entre las competencias cognitivas que le son afines al sujeto interpretante.

El *contexto* aquí es concebido sobre un estado dinámico que hace y envuelve al mismo tiempo la realización del sujeto en el imaginario del *lector-intérprete*: *Este estado cognoscitivo es específico para el contexto particular: el lector/oyente tendrá más tarde o para todo discurso otros conocimientos, creencias, deseos, actitudes, objetivos, etc., y, por lo tanto, su estado cognoscitivo será distinto (Van Dijk, 1996: 87)*. El *discurso* en el drama se explica a partir de *conceptos* interrelacionados en la cognición *lectora* y que van modificando en influencia del entorno, la construcción de sus actuaciones. Así, una escena dramática se pone de manifiesto en las circunstancias que le significan y no sólo en una serie de hechos mencionados *ad libitum*.

Establecida la actividad entre las instancias representacionales en un segundo grado agentivo o interno y que se ven comprometidos en la *configuración* del *drama* se cumple en dos niveles de interrelación: en lo más profundo las intenciones de representación o *subunidades* dentro del *suceso*, esto es, instancias en las que recae las atribuciones del hacer; por consiguiente, las *subunidades* en sus atribuciones transformadoras integrarán las *unidades* o conjuntos integradores del hecho luego reproducido en un orden superior; el *suceso* o *unidad* contendrá los procesos de *acción* así como el entorno en que el *carácter* de cada individuo toma definición; la *subunidad contextual* será entonces la instancia que desde el interior del discurso define cada trayecto en el *suceso* concretando al *personaje*.

Ahora bien, las *subunidades contextuales* requieren de una realización, porque si bien se les atribuye la *acción*, no por ello dejan de ser identificadas en sí mismas. Las cargas semánticas surgidas de estas instancias estarán dirigidas a alimentar tres aspectos: a) el aspecto *fisonómico* o en la explicación de la identidad prosopográfica del sujeto (edad, complexión, rasgos); b) aspecto *sociocultural* en la revelación de la filiación con el entorno colectivo como el político, el sexual, el psicológico, etcétera; aquí se proyecta la vinculación moral

con respecto a los demás *personajes*. Finalmente, se tiene, c) el aspecto *intersubjetivo* bajo cuya descripción se relaciona el aspecto socioacultural y el fisonómico estimulando los rasgos de conducta; aquí hay una acumulación de índices ambientales que explican las creencias, los anhelos y necesidades que cada personaje adopta. Luego entonces, si se califica en el conjunto de conceptos cierta instancia como en calificativos “pobre”, “intelectual” o “rencorosa” en ello se debe reproducir no sólo el aspecto fisonómico, al mismo tiempo se tiene que incluir al sociocultural e intersubjetivo construyendo el entorno.

Luego entonces, el diálogo es expresión de la contextura y de su realización surge la expresión del entramado, idea de una interacción entre *subunidades* que a partir de su activación aportan elementos que explican la *situación*. El enunciado alternado aporta en el drama las referencias necesarias en atribución al ambiente. En las *subunidades* o instancias las modificaciones que se realizan son a su vez estímulos directamente aplicables al contexto determinando la *unidad superior* o suceso. Precisamente, las *subunidades*, aún en su aspecto más incipiente, son los recursos por los cuales el intérprete figura el *acontecimiento* dando motivos a su imaginación a través de las nociones de carácter que luego llamamos *personajes*. Los niveles de contexto son orientaciones egocéntricas de nuestro espacio y del contexto tiempo por lo que en el análisis de los discursos y el drama lo es, es necesario incluir una explicación del cómo estos semánticamente se desprenden. *En suma, también se necesita un estudio interdisciplinario del contexto para explicar la variabilidad cultural y las maneras específicas en que los miembros de una cultura definen las situaciones comunicativas entre contextos (Van Dijk, 2001: 51).*

Ahora bien, los *personajes* no deben verse yacidos o subordinados al *contexto superior* o suceso; semánticamente hablando, cada instancia individual requiere de una autonomía de funciones: una que aporte desde sí misma los conceptos necesarios para construir la situación y otra por la que sea capaz de absorber sentido y así enriquecerse.

Uno de los aspectos más vinculados a esta contención por niveles de *contexto* está dado en lo sociocultural. Cada recorrido es una atribución cedida a una denominación específica pero buscando una identidad situacional. Allí se expresa el instante en el que se activa ideológicamente una *subunidad* desde cuya enunciación toma significados el ámbito. La mutualidad entre la *subunidad* y el entorno es lo que añade valor al *acontecimiento*; se va logrando encaminar una diégesis en la continuidad intelectual del *acontecimiento* (Bobes N., 1992: 36). Para figurar esta composición debemos conferir a cada subunidad y unidad de contexto la forma de *esferas*, en una disposición similar al cuerpo de un sólido cristalino; existe en la continuidad dramática una ordenación tridimensional compuesta por subunidades a su vez determinando las unidades. Esta configuración describe el desarrollo del *acontecimiento* en una interacción de unidades menores conformando la unidad mayor.

La mecánica lineal y luego su relación semántico estructural no es el fin último. El *contexto* referido supera una explicación de estados sintáctico-gramaticales y morfológicos para realizarse sobre un paradigma que anticipa propiedades semióticas en su producción; bajo este entendimiento se puede decir que un discurso cualquiera, incluido el dramatizado, representa una realización *ambiental*. (Van Dijk, 2011: 23).

Ahora bien, en el drama el *acontecimiento* se construye por movimientos semánticos constantes abstraídos de la comprensión de las partes que componen su discurso como accidentes necesarios para su efecto. La realización discursiva en el *texto dramático* es vista en el diálogo interactuando con lapsos deícticos, en una *entropía* que se regula así misma entre las estructuras. Las *unidades superiores* mantendrán procesos adherentes en el marco de sus propios límites lo mismo que cada subunidad; esta conformación es lo que aterriza en el *suceso* que en la adhesión articulada sistémicamente a otros *sucesos* es lo que reproduce esa interesante tensión que evita que el *suceso* caiga en la ambigüedad.

En cada *suceso*, además, hacia su interior, se alojará una intensa dialéctica entre las instancias o *subunidades contextuales*. Bajo condiciones que bien

podríamos calificar de decisivas las instancias de la *acción* se ven coercionadas por una actividad situacional precaria, lo que explica la relevancia de recursos estructurales internos como los *conflictos*, *los clímax*, el *entramado*, etcétera.

Pongamos por caso una coexistencia entre tres *subunidades* o instancias de *acción* que a la sazón denominaríamos como *subunidades contextuales* con siglas “a”, “b” y “c”. La *subunidad* “a” asume, en expresión de sus intervenciones enunciativas-, un rol de acción que se contrapone a la línea de su subunidad contraria, por ejemplo, opuesta a la *subunidad contextual* “c”. Se puede ver la posibilidad de una operatividad antitética que resulta representada por una *disyunción* (\vee), esto es, los valores producidos por la instancia “a” serán descartados por los valores o aportaciones generados por la instancia “c”; digamos entonces que la instancia “a” se opone a “c”: ($a \vee c$)

Ello deviene en la generación de una *tensión* pues cada instancia trata de absorber (sin lograrlo plenamente) el valor de su contraria. En una dramatización ninguna *subunidad* ejerce el dominio sobre la otra, porque de hacerlo desaparecería esa tensión y por tanto se perdería el punto de entropía necesaria. Por configuración, el discurso debe mantener una relativa equidad contextual.

La aportación de *tensión* en contraposición de líneas de *acción* repercute en beneficio de un acrecentamiento de la intensidad en la *unidad superior*; la construcción de ambas identidades opuestas, dada los límites y precariedades de la situación será fuertemente regulada por la delimitación de la unidad; en el *suceso* ambas instancias se ven coercionadas al mismo tiempo, por lo que el *suceso* descrito en esta disyunción se vería como: ($a \vee c$).

Hay aparte de la disyunción distintos tipos de relación operativa entre las instancias o *subunidades*; las relaciones son marcadas por tendencias en las líneas de conducta y acción, así por ejemplo, un enajenamiento entre dos o más instancias, lo que sería leído como /desencuentro/, colocaría a una instancia, llámese “a”, ya no como *disyuntiva* respecto a otra, que bien podría ser “b” o ($a \vee b$) sino como una *discordancia* o ($a \neg b$); igualmente, una relación en donde una a otra instancia radicalmente se omiten está dada en la operatividad ($a \neg b$) en

donde una instancia “a” niega a la instancia “b”; de tal manera una composición de unidad o suceso podría verse representada entre las tres instancias “a”, “b” y “c”: $[(a \neg b) \leftrightarrow (a \vee c)]$ es decir, mientras que la instancia “a” omite el valor de la instancia “b”, al mismo tiempo se opone a la instancia “c”. Hay así una *tensión* en ascendencia. Esta disposición en particular anticipa una subsecuente mantención de la intensidad muy característica en subgéneros dramáticos como el *melodrama*.

El valor dentro de la función actuante u operaciones entre *subunidades contextuales* no son inmutables; pueden verse modificadas según las percepciones del lector en función del rol *protagónico* en el personaje (iniciador de la acción). Así un protagonista puede verse enfrentado a una instancia *antagónica* por lo que la operatividad estaría dada en el suceso como $[(a \vee b) \rightarrow (b \vee a)]$.

Del mismo modo, una de las instancias puede coincidir con otra en términos de asumir el rol y así conformar una instancia actuante colectiva; de manera que, cuando cierta *subunidad* “a” coadyuva en la realización de acciones pero adyacente a otra *subunidad*, “b” por ejemplo, entonces se establece una operatividad por *concomitancia* o *concordancia*, esto es: (a / b) . Así, si se presenta por caso (a / b) en un rol protagonista pero antagónico respecto a c, entonces: $(a / b) \neg c$, esto quiere decir que dos primeras *subunidades*, “a” y “b”, son *concomitantes* en su rol de acción por lo que asumen una misma instancia de *acción* al tiempo que se muestran discordantes a la instancia “c”.

Hemos expuesto que una de las cualidades superiores en la *configuración* de la acción dramática radica en el elemento del *conflicto*. Siendo así, observamos que un *personaje* no puede representar una relación azarosa respecto a los demás porque ello no se sostendría debido a que se anularía cualquier intención tensional. Irónicamente, la contraposición dada entre instancias como *conditio sine qua non* a la configuración del *suceso* tampoco impone que un *personaje* se vea absorbiendo a la instancia contraria.

Estructuralmente, la *tensión* es una propiedad que coadyuva al logro de la unidad en el suceso; expresa los ajustes que definen a la *acción*. Cada instancia entre ajuste y ajuste emana contexto en una nueva dialéctica ahora vista entre su

propio Yo y un *alter ego*. El estado tensivo proyecta al entorno elementos adherentes que se traducen en más intensidad situacional. Así, una *subunidad contextual* –por ejemplo, “c”– la cual mantiene una reafirmación de su propia identidad, paradójicamente logra identidad expuesta en oposición con respecto a las demás instancias: “a” y “b”.

Emanada de la *tensión* pero negada a la absorción del contrario, cada una de las instancias propician una *entropía*. La función termodinámica *entropía* es central para la segunda *ley de la termodinámica*. La entropía puede interpretarse como una medida de distribución semántica aleatoria que el sistema produce en su realización. Así, un sistema altamente distribuido al azar tiene alta *entropía*. Un sistema en una condición improbable tendrá una tendencia natural a reorganizarse a una condición más probable (similar a una distribución al azar), reorganización que dará como resultado un aumento de la entropía. Las cargas semióticas alcanzarán un máximo cuando el sistema se acerque a la tensión equilibrante. Aquí entramos a otra interesante condición sustancial para poder establecer la configuración del *drama* en la *isocronía*, o la necesaria convergencia entre instancias que alimenten la situación.

Entre las *subunidades* o instancias citadas en el ejemplo anterior, “a”, “b” y “c”, podría significar un alivio *tensional* el que una de ellas, “c” por ejemplo, abandone en términos de espacio-tiempo la *acción*. Sin embargo, la estructura impone que ninguna instancia o subunidad esté ausente, manteniendo una sostenida presencia; infringir dicho abandono replica el momento estableciendo un ajuste a la *unidad* o *suceso*, es lo que condiciona en el drama un cambio entre *escenas*.

Sea de un modo u otro, lo que no está permitido es neutralizar los roles actuantes porque eso iría en favor de una resolución del estado tensivo; la articulación interna de las acciones se basa entonces en un constante ajuste de /encuentros/ y /desencuentros/ contenidos por la coerción estructural vista en una situación precaria.

De esta manera, si bien entre *subunidades contextuales*, hablese de “a” y “b” por ejemplo, queda establecida una relación de concomitancia del tipo $(a / b) \rightarrow (a / b)$, aquí no hay evidencia que nos hagan pensar un estado tensivo por lo que es previsible que tal trayecto deba modificarse para producir una *entropía* hacia un desequilibrio de correspondencia a disyunción, tal como $[(a \wedge b) \rightarrow (a / b) \rightarrow (a \vee b)]$. Este desequilibrio puede ser generado en presencia de una instancia contrapuesta alimentando el entuerto: $[(a \vee b) \rightarrow (a / b) \rightarrow c]$.

Lo anterior expone la *isocronía* referida o coexistencia obligada entre entre tres instancias “a”, “b” y “c”. Así, entre las primeras dos instancias persiste la *concomitancia* o concordancia habiendo ausencia del estado tensivo. Esto cambia en tanto, a ambas instancias iniciales se opone en rol de acción antitética la subunidad “c” que en contraposición desencadena el necesario estado *tensivo*:

$$(a / b) \text{ /desencuentro/ } c.$$

La superficie altrenada genera a las *subunidades contextuales* construyendo al mismo tiempo el *contexto* general. Al mismo tiempo, las aportaciones ayudan a delimitar la caracterización en cada instancia; al entrar en interacción con otras *subunidades* la instancias se conforman en actantes que requieren cargas semánticas. La *isocronía* causante de los estados tensivos crecerá hasta llegar a una precariedad casi insostenible que reconocemos en el *conflicto* núcleo estructural interno de la *unidad superior*. Un /desencuentro/ entre “c” y “b” y al mismo tiempo, una *concomitancia* entre “b” y “a” generan la causa profunda del *conflicto*.

Subsecuentemente, las razones de carácter que van definiendo a una instancia como “a” frente a otra como “b” o “c” es el paso que paulatinamente se va estableciendo y que impiden que se confundan entre sí. Cada instancia se va caracterizando por las aportaciones que sobre el diálogo se enuncian bien emanadas de sí misma o bien aportadas por el externo; cada *subunidad* o

instancia de la acción proyecta lo que es pero al mismo tiempo absorbe lo que el entorno ve en ella. Imaginado esta alternancia. Dos instancias, “a” y “b”, aunque *concomitantes* o concurrentes (a / b), sin embargo mantienen sus propios rasgos, por ejemplo, siendo “a” /Mujer/ y siendo “b” /Hombre/.

Si la lectura establece *concomitancia* o *coordinación* no por ello deba interpretarse una fusión del significado entre ambos; en la *no oposición* entre una instancia /mujer/ y otra /hombre/ no implica que Julieta tenga que ser Romeo a la vez. Entre *Romeo* y *Julieta* hay una diferencia de caracterización que sólo se resuelve en la *acción*. Si hay una relación *concomitante*, sin embargo, eso quiere decir que ambos coinciden en el /amor/ que hay entre ambos. No hay por tanto una dialéctica en el ajuste entre géneros sexuales en donde uno es /masculino/ y el otro /femenino/. Mientras que convergen en un mismo rol protagonista el entorno entonces busca en otra instancia imponer oposición: el entorno en Teobaldo, en Mercutio aportan esos elementos antagónicos necesarios generando /dominio/ o /sometimiento/. Pero cuando ocurre que una instancia como “c” asiste en franca contraposición la situación se habla ya no de conflicto, que lo hay, sino de *intensidad* acrecentando la emanación de entropía. Cuando aparece en situación de la tragedia shakespereana el primo de *Julieta*, *Teobaldo*, las dos instancias concomitantes, sometidas por la *isocronía* a la situación, se tensionan aún bajo la *concomitancia* siendo obligadas a entrar en oposición. Las circunstancias configuran una *nebulosa* de contenido.

La *isocronía* o condición de obligada convivencia entre instancias se amplían los referentes hasta hacerlos parte de una pragmática implícita, saturando de significados el contexto. La *isocronía* es un recurso estructural interno necesario dentro de la configuración de las *unidades* o *sucesos*:

La subordinación del carácter a la acción no es, pues, una constricción de la misma naturaleza que las dos precedentes; confirma la equivalencia entre las dos expresiones: “representación de acción” y “disposición de los hechos”. Si se debe

acentuar la disposición, entonces la imitación o la representación debe serlo de acción más que de hombres. (Ricoeur P., 2006: 91).

Esta lectura sintetizada en el diseño de una proyección algorítmica explica el sentido que le hemos atribuido a las *estructuras* previendo la *diégesis* del programa representacional que queremos dar el *drama*. Expone, de una manera gráfica, el comportamiento de la *tensión* y su formación en el *conflicto*. La descripción del diálogo en el *personaje* no es determinante en este punto; cada *carácter*, en su *prosopografía* se dibuja en el imaginario colectivo a partir del diálogo. Lo que determina la noción de personaje en el *suceso* son los conceptos aportados como referencias en el enunciado así como calificativos al entorno; por ello se pondera mucho la existencia de una oposición permanente en el drama; las instancias en juego representan funciones incoativas modificando el ambiente. así, pongamos por caso, ciertos rasgos en lo siguiente:

Subunidad “a”: /músico/, /reservado/

Subunidad “b”: /predicador/, /generoso/

Subunidad “c”: /prepotente/, /extrovertido/

Aquí se expresa que sea cual sea la situación, la *isocronía* en la unidad se actualiza bajo las diferencias entre las *subunidades contextuales*; así “a”, tanto como la *subunidad* “b” o “c” deben en la negación a absorberse al menos establecer una oposición porque además en ello se ve por medio su propia identidad y pertenencia al *suceso*.

Puede producirse un momento en donde una *subunidad contextual*, “a” por ejemplo, ubicada por función en la misma posición con “b” solamente quede establecido un vínculo por /encuentro/; en lo mínimo, entre una instancia de la *acción* y otra siempre habría un atisbo de oposición; de manera que cuando se planteó en el caso de Romeo y Julieta algo parecido a una concomitancia (a / b)

en ambas instancias, sin embargo, existe una no explícita oposición, lo que permite entre ambas *subunidades* una diferenciación por atribución cualitativa. Ambos *personajes* son afines porque coinciden en la misma dirección de la *acción* mas no porque resulten “parecidos” en identidad.

Este proceso *contextual* generado en el interior de la unidad se infiere por los *diálogos* o *cuerpo central discursivo*, pero ahora percibimos en el ejemplo siguiente dos momentos de salto que provocan un *vacío* tal que se hace merecedor a una inserción de significado. Esa necesidad de aclarar puntualmente el *vacío* recae en posibles *lapsos narrativo-descriptivos*, por ejemplo, en una *acotación* o en una *didascalia*. Por ahora, observaremos que *estás* ausentes, precisamente porque primero queremos señalar esa necesidad de inserción.

Bajo un discurso de *diálogo* se genera un *programa diegético* (PD) derivado por un lado, de las funciones de rol entre cada personaje, mientras que por un lado, surge de los distintos ajustes operativos en su interacción con otros personajes. Así, siguiendo lo enunciado alternado en el diálogo, se establece una serie de hechos que expuestos sobre un algoritmo revisten el mencionado programa, veamos el siguiente ejemplo:

Diálogo	PD
a.- <u>Tu impertinencia fue intolerable...</u>	$(a \neg b)$
b.- <u>No me importa lo que digas...</u>	$(b \neg a)$
c.- <u>¡Venga! Lo he preparado todo...</u>	$c \neg [(a \neg b) \leftrightarrow (b \neg a)]$
b.- <u>No iré a ninguna parte.</u>	$b \neg (a, c)$
c.- <u>¿Cómo? Pero... ya estaba planeado.</u>	$b \neg (c, a)$
b.- <u>He dicho que no voy a ninguna parte.</u>	$b \neg (a, c)$
a.- <u>¡No vamos a desaprovechar la oportunidad!</u> c.- <u>¿Están bien ustedes dos?</u>	$b \neg (a/c)$

Podemos ver de manera explícita que el programa se exponen ciertos términos que ahora sólo restan inferir en cargas con las cuales explicar no sólo la

relación operativa entre las *subunidades* amplían informaciones caracterológicas y prosopográficas; recordemos que siempre (...) *en una forma de discurso (dramático), una actividad sémica se encuadra entre los procesos de interacción.* (Bobes N., 1992: 77), por lo que si en adjetivos explícitos no están presentes los rasgos de carácter requeridos entonces habría que plantearlos por la *situación* mediante aportaciones abductivas. Así se observa que los rasgos, por brevedad sintética en el enunciado, apenas logran moldear la identidad de la instancia y que lo demás es una aportación importante del lector:

- a.- *Tu impertinencia fue intolerable...*
b.- *No me importa lo que digas...*
c.- *¡Venga! Lo he preparado todo...*
b.- *No iré a ninguna parte.*
c.- *¿Cómo? Pero... ya estaba planeado.*
b.- *He dicho que no voy a ninguna parte.*
a.- *¡No vamos a desaprovechar la oportunidad!*
c.- *¿Están bien ustedes dos?*
a.- *Si no quiere acompañarnos poco importa, ¡Vámonos!*
c.- *Pensé que saldríamos juntos, los tres...*
b.- *No me riñas. No veo por qué debo ir...*
a.- *Ella no tiene por qué enterarse de nuestro desacuerdo.*
b.- *Deben irse. Te está esperando. No me agrada tu tono.*
a.- *¡Me impacienta tu actitud!*

Subunidad contextual "a": /decidido/

Subunidad contextual "b": /impertinente/ (explícito en el enunciado)

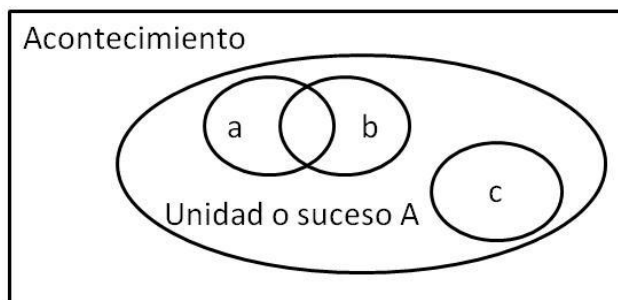
Subunidad contextual "c": /ingenuo/, /ignoto/

Los conceptos están siendo conectados por medio de adhesiones abductivas; en ellas se observan especificaciones sobre género sexual y señales de filiación social y moral. La instancia "a" es /masculina/ y /fuerte/. Esto no sólo

aclara que la figurativización de tal instancia, adelanta una realización de la prosopografía. La *subunidad contextual* “a” parece diferente a la *subunidad contextual* “b”, porque su comportamiento es /impertinente/, en atribución /femenina/. Lo mismo ocurrirá entre ambas y la *subunidad* “c” que por /ingenuo/ deba entenderse que es menor en edad, /masculino/. Aquí hay una relación muy intensa porque no hay en el incipiente PD una convergencia dichosa entre las tres instancias, antes bien es completamente divergente. La instancia declarada en “c” persigue una posición contrapuesta con respecto a las otras dos *subunidades*, tal que un suceso se realiza en la *coordinación* (\wedge) entre las instancias “a” y “b” pero simultáneamente entre éstas y “c” luego cambiante a una disyuntiva entre las mismas en algo que parece un “cambio de fortuna”:

$$\text{Suceso} : [(a \wedge b)] \wedge c \therefore [(a/b) \vee c]$$

Ahora bien, una extralingüística generada sobre la situación descrita para el ejemplo anterior quedará expuesta para el siguiente diagrama. En donde las acciones se bifurcarían en un acercamiento entre dos *personajes* “a”, “b” en contra del alejamiento, casi rechazo del tercero “c”. Del *diálogo* cada *subunidad contextual* detona además la *tensión* desde diferentes indicios; las aportaciones *sémicas* del carácter son apenas una parte. Acentuando la divergencia proxémica es como se alimenta esta tensión también, pues no siendo en el orden de la situación una relación concomitante general, entonces se percibe que mientras hay /solidaridad/ y por tanto, extralingüísticamente /cercanía/ entre dos de los tres *personajes*, en el tercero persiste un /rechazo/. El valor contextual logra mostrar que en la *acción* lo fundamental en el proceso de una percepción opuesta perenne.



Una *subunidad* está integrada en su prosopografía por medio del PD; por necesidad representacional los rasgos de conducta son elementos que se añaden paulatinamente a esta construcción. En nuestro ejemplo, la *subunidad contextual* "b" como instancia *concomitante* con "a", no obstante, se puede percibir distinta por poseer como rasgo de carácter ser /hostil/ a diferencia de "a" que se caracteriza como /empática/. Por lo pronto, en ambas instancias se puede generar una relación de /hostilidad/ en tendencia con su dominio respecto a "b"; el concepto aportado al entorno traza una operación como la que sigue con "a" en coordinación con "b" pero ambos en divergencia con respecto a "c": $(a \wedge b) \neg (\dots)$.

Si "c" se asume en un rol *deuteragonista* en relación a cualquiera de las otras *subunidades* no necesariamente deba leerse una *concomitancia* o *coordinación*; ocurre a veces que un personaje actúa por /ingenuidad/ o por /ignorancia/, al no ser plenamente /consciente/ de la situación. Aquí se pone al margen de la reacción operativa a dicha instancia; mientras que *concomitantes* las instancias "a" y "b" no se oponen a la *subunidad* "c" más bien, quedando al margen por lo que puede coadyuvar en los propósitos de una de las dos *subunidades* divergentes; ello siempre por omisión de causa, esto es: $[(a \wedge b) \rightarrow (a \neg b)] c$. En términos esta descripción y en relación a los roles en las tres instancias partícipes del estado tensivo queda planteado una reproducción comparativa que quedará dispuesta en el conjunto del *suceso*:

"a"		"b"		"c"	Ignorante
	Empático		Hostil		Ingenuo

Los calificativos mostrados son incorporados como atribuciones por cada instancia; a partir de ello cada uno se ve favorecido en su concreción caracterológica; al mismo tiempo, las coincidencias u oposiciones entre tales cualidades de carácter establecerán la aportación necesaria que dé al contexto motivos para alimentar la tensión necesaria (contradicción) y al mismo tiempo para proseguir en el perfilamiento prosopopéyico en cada *personaje*. Este punto es lo que suponemos como *entropía* o estado de desconcierto del cual se van produciendo los procesos semánticos subsecuentes.

Considerando que el *drama* se realiza en una interacción a todos niveles la posibilidad de una *entropía* es apropiada en la generación de los significados que allí se generan sólo que al mismo tiempo queda limitada por los marcos referenciales del propio *suceso*. En principio vemos que una serie de cualidades adherentes a cada instancia se presentan como:

Instancia "c"	/empático/ /optimista/	Instancia "a"	/hostil/	Instancia "b"
[(a ∧ c)			v	b]

Una vez avanzados hasta este punto, asumir que las condiciones básicas para la operatividad de las instancias o *subunidades contextuales* pasa por una articulación explícita o abducida de acciones, para con esto explicar las modificaciones al nivel de los *contextos superiores*, estableciendo que:

1. La unidad superior persiste por una *entropía* surgida en la actividad entre instancias de la acción; contiene la carga cultural unificando los criterios de reproducción situacional y por tanto, regula los estados de tensión;

2. Aplicadas las operaciones entre oposiciones y vinculaciones, concomitancias o divergencias permanentes habría que atender por inclusión, lo fundamental del conflicto en la configuración dramática.
3. Una corroboración sobre las interacciones entre subunidades confirma que es la acción el modo en que dichas relaciones deben imaginarse, nunca por medio de la contemplación de las ideas.
4. La unidad contextual o suceso regula la interpretación, en un orden sintáctico, de entre nociones advenidas de las múltiples cargas semánticas provocadas por las subunidades contextuales así como de entre otras inferidas sobre la persistencia de vacíos.
5. El *axis* en todo suceso es el punto de conflicto y no el tema; ello explica por qué es vital atender una gramática sobre las acciones y no quedarse sólo en la exacerbación semántica.

El aspecto cinético subyace en el valor del discurso porque los *personajes* se construyen en la acumulación de conceptos que los denotan; ellos, los personajes existen porque hay una serie de cargas semánticas que los van conformando en el movimiento. De manera que las cargas tampoco derivan de términos verbales y preposicionales surgidos del diálogo. El proceso debe ser combinatorio sumando la interpretación de los *vacíos*, añadiendo suposiciones y activando otras nociones hipotéticas. La *tensión* es un pretexto que satura los sucesos que ahora deben visualizarse en la obligada coexistencia de las instancias. Se logra así el estado tensivo, a través de acciones colectivas en *isocronía*; catalizando la emanación de cargas significativas: *atribuyendo la "plenitud" al texto o a la escena y, en consecuencia "sumerge" a esta en aquél o aquél en ésta (García B., 1991: 27).*

La realización de la *acción* en el pasaje anterior pasa por esa especie de distensión situacional actualizada por un concepto aplicado por inferencia: el personaje "c" bien podría sostener una "canasta con viandas". Este juego entre *tensión* y *distensión* queda fundado como el *axis* de la acción, que para el drama refuerza el *conflicto*. Una sola portación objetual en cualquiera de los personajes

como una "canasta" detona una serie de significados que repercuten enormemente en el entorno; nada presente en el suceso representado es accesorio o intrascendente.

Todo lo que porte y aporte un *personaje* se extiende para dar cohesión a la *acción*. En ese sentido las instancias son *exógenas*: irradian sentido al proceso dramático. Es por ello que la *isocronía* se detenta como una *conditio sine qua non* en la configuración dramática. La instancia del actuante o personaje comienza siendo una aportación aleatoria de términos semánticos; la acción y su transcurso se reproducen hasta verse confirmada en su existencia.

El *diálogo* es un discurso aparentemente interlocutivo -a varias voces- que confirma la progresión del *acontecimiento*. Esta apariencia resuelve la existencia del *personaje* a través de un suceso. En dicho proceso, la *isocronía* es el recurso inter-contextualizante que en medio de la *entropía* no sólo significa la situación sino también la acción.

En este ejemplo, la actividad hipotética construida en medio de un dinámico proceso contextual se resuelve como una evolución que permite representar líneas episódicas construyendo una perspectiva imaginaria pero de una naturaleza cognitiva (*Van Dijk, 2011: 129*). Lo sustancial en la *exposición diegética* del suceso dramático es la preocupación por explicar la realidad como un recreación, una *mimesis*, pero sin olvidar que no es más que un diseño de mundo posible. *La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. (Aristóteles, Poética: Cap. IV).*

En efecto, la *mimesis* adquiere en la representación dramática una comprensión especial porque se funda en la verbalización pero acaba en la *acción*; aquí se actualiza desde la forma determinada en cada *suceso*. La capacidad para evocar elementos extralingüísticos es su razón más importante porque se trata de convertir esa actividad en una manifestación *ideosensórea*. En

el drama se ve la realización del poema que imita a personas que actúan y obran¹⁶ y en apoyo de estos reclamos ellos se refieren a los vocablos "comedia" y "drama". (Aristóteles, *Poética: Cap. III-III*). En ideas de J. Veltrusky en donde el texto dramático parece "predeterminar" al teatro porque es una obra literaria autónoma, que, como cualquier otra se realiza, suficientemente, en una lectura silenciosa: "all plays, not only "closed plays", are read in the same way as poems and novels". (García B., 2004: 54).

Se puede comprender a partir de la evolución del texto dramático que el sistema de representación es ajeno a otros medios de expresión y así verse explicado desde su propia disposición ficcional. Bobes N. lo describe desde la *lexía* que supone una unidad de *movimiento* y *orientación* bajo un aspecto que desde la superficie literaria se realiza como un acto *mimético* pero que por la acción relata una historia (*deíctico*) (Bobes N., 1997: 89). Dicha legitimación parte de la ubicación de fundamentos que hacen del *lenguaje natural* un aspecto privativo de un fenómeno literario. A través del *diálogo* es posible mirar al *texto dramático* como una proyección de un hecho en sí que no se detiene en una pura expresión verbal. La relación entre el diálogo y la situación extralingüística es fuerte y recíproca. *Es más, sea cual sea el tema, la situación interfiere de diversas maneras en el diálogo, afecta la forma en que se desarrolla, produce cambios o inversiones y a veces lo interrumpe por completo.* (Veltrusky J., 1990; 17).

La importancia nodal de dicha configuración radica en la representación de la acción por medio de un aspecto verbal; hay una necesidad de discernir entre lo que significa entonces *dramatizar* frente al hecho de recrear la *acción*. Lo que parece ser resuelto en el conjunto de interlocuciones se exhibe como un sistema complejo en la complementariedad de elementos configurativos diversos, de orden pragmático y deíctico fundado en una polifonía en expresión de un conjunto de elementos multiaspectuales.

El *cuerpo central discursivo* o diálogo es la parte tangible en la persistencia representacional deíctico-mimética. Su grado de realización activa un

¹⁶ Para hablar del origen, se menciona la reivindicación, en el caso de la tragedia, hecha por los dorios, quienes, para decir "hacer", emplean *drân*, mientras que los *atenienses* usaban *Práttein*. *Poética*. IV. 35.

desencadenamiento de ideas en un alto nivel de *entropía* capaces de ayudar en la evocación de los esperados procesos *cinéticos*. El *cuerpo central discursivo* genera el espectro *semiótico* de donde se actualiza todo el *acontecimiento*. (García B., 1991: 22).

Hay condiciones que además de estipularse anteriormente se concretan en la construcción de la historia en sí; por ejemplo, la isocronía que en el argot dramático mencionamos como el `aquí y el ahora´ supone el principal factor sintáctico para su configuración. Este acercamiento entre las instancias se mira en la producción de un entorno cuyos aspectos al mismo tiempo dan forma a los rasgos del carácter en el *personaje*. Informaciones necesarias para integrar antes que una *fisonomía* una *situación* en donde se realicen tanto el mismo el *acontecimiento* como la figura en cada una de sus instancias:

La presencia del Yo en el discurso es el indicio más inmediato del estilo directo, que es un hecho lingüístico de forma, pero además es un hecho semiótico literario (...) que en el conjunto de una obra puede adquirir diversos sentidos en relación con las actitudes del narrador (...) (Bobes N., 1992: 127).

Esta individuación del Yo revelado conforme van ocurriendo los hechos es una revelación paulatina conformando la *antropomorfia*; en tal sentido, sus aportaciones conductuales son parte de esta autoafirmación. La noción discursiva polifónica o *cuerpo central discursivo* no expresa lo que el lenguaje configura en el habla como meras iteraciones sino como un sistema construido para generar entornos, figuraciones y conductas del *personaje*. Es a partir de esta distinción entre objeto y fondo que se puede analizarlo en sus partes constitutivas y así reconocer las propiedades espaciales ligadas a las del espacio circundante. *Es este proceso de abstracción lo que convierte, poco a poco, los objetos concretos en un sistema de lugares.* (Cifuentes H., 1989: 66).

Las *subunidades contextuales* toman concreción como identidades al ser identificadas con un nombre a lo largo del *acontecimiento* o por aclaraciones hechas sobre ciertos lapsos especializados que llamaremos *didascalias*, que dan registro en su avance a lo largo del suceso. Estas señales integran una realización que además se reafirma, decíamos, de la inmanencia, de la subjetividad de la misma instancia.

No se trata de ver en la identificación del *personaje* encarnaciones del enunciado, también en ello debe verse el mejor de los prospectos para visualizar la *acción*. Cuando nos referimos a la humanización de la acción estamos inquiriendo en una actualización en el aspecto antropomórfico de la acción. La adquisición antropomórfica de las referencias evocadas en el enunciado es parte de la realización del contexto particular que se reconocen en el *personaje*. Existe en todo caso, antes que un *personaje*, una especie de proceso envolvente, *que se realiza, como todos los procesos de comunicación literaria, a distancia, y un proceso interno, que se realiza en forma directa, en un presente convencional y en un mundo ficcional* (Bobes N., 1997: 93). El diálogo tiene en el drama esa funcionalidad -progresión diegética- resuelta a su vez en su capacidad de *mimética* de la sustancia verbal. El *diálogo* o polifonía, en tanto el *cuerpo central discursivo* detenta esta capacidad y transcurre como regulador en la estructuración implícita.

Las exigencias fundamentales del discurso dialogado son, aparte de la presencia de dos (o más) interlocutores que deben actuar alternativamente como emisor y receptor, de tipo formal (alternancia de enunciados de los interlocutores) y de tipo semántico (unidad de conjunto conseguida a partir de la múltiple verbalización, codificación y contextualización). (Bobes N., 1997: 191).

Este *logocentrismo* puede aplicarse al ejemplo siguiente tomado de uno de los trabajos incipientes de la dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández. Estos diálogos, parte de una serie titulada *La calle de la gran ocasión* son

ejercicios dramáticos breves en donde se pueden constatar por su claridad formal, cómo es que se construyen mediante el diálogo las *subunidades contextuales* y así lograr una identidad o *antinomía* en la realización paulatina de sus acciones. Es importante anotar que la integridad del diálogo o *cuerpo central discursivo* está ponderada en todo momento. Tal vez podrían discutirse algunas excepciones respecto a ese papel central del diálogo en el drama.

*Diálogo I: Viejos 1 y 2.*¹⁷

- 1.- *Pues sí, amigo mío, ya ve usted como pasan las cosas en esta vida.*
- 2.- *En la muerte, dirá usted.*
- 1.- *Es lo mismo. Estamos vivos y cinco minutos después, podemos ya no estarlo.*
- 2.- *Más a mi favor.*
- 1.- *Bueno, vamos a cambiar de tema.*
- 2.- *Es como el amor. Amamos o no. Nadie puede decir con naturalidad que no ama; para decirlo es necesario pensar en el amor.*
- 1.- *Como usted quiera, amigo mío. ¡Qué terrible es la muerte repentina! Ayer a estas horas, aquí estaba hablando con nosotros. Casi no se entiende.*
- 2.- *No señor, no se entiende. Como le decía...*
- 1.- *Así ocurrió con mi hermano mayor, se acostó a dormir y no despertó nunca.*
- 2.- *¡Qué curioso! También así murió mi hermano mayor. La muerte y el sueño son la misma cosa, ni duda cabe.*
- 1.- *Está usted equivocado, la vida y el sueño son idénticos, pero la muerte y el sueño... es mucho decir.*
- 2.- *Soy católico y el cura lo dijo en el sermón. Despertaremos de la muerte para encontrarnos con la resurrección.*
- 1.- *Pues yo soy buen lector y hay una obra de teatro en verso que se llama "La Vida es Sueño".*
- 2.- *Mire usted...*
- 1.- *No estoy dispuesto a discutir. No tiene caso. Lo sorprendente de la muerte de Don Ernesto es que había motivos para suponer que gozaba de mejor salud que nunca.*

¹⁷ Luisa Josefina Hernández (1981): *La calle de la gran ocasión. Segunda Serie, Tramoya*. Septiembre-diciembre 1981, -no. 21 y 22. Págs. 74-75.

2.- No lo parecía. ¿Cuáles motivos?

1.- No está uno para hablar mal de los desaparecidos: “De los muertos nada que no sea bueno hay que decir...” o algo por el estilo. Pero Don Ernesto había dejado de tomar hace tres meses.

2.- ¿Y eso le parece una buena razón para mejorar la salud?

1.- Pues sí, ... sí.

2.- Al fin me da usted la razón en alguna cosa. Aquí entre nos: ¿cómo puede funcionar bien el organismo si ha estado impregnado de alcohol durante veinte años y de pronto se lo suspenden?

1.- Es una idea que a pocos se les ha ocurrido.

2.- Es tan cierto... mi hermano, el que murió durante el sueño, es la prueba viva.

1.- La prueba muerta.

2.- No es broma.

1.- De ninguna manera. ¿Qué iba usted a decir?

2.- Eso. También hacia tres meses que era abstemio. Ideas de los doctores, de su mujer y hasta de sus hijos, quienes así demostraron su ingratitud. El pobre tuvo que enfrentarse a la multitud y sucumbió; le faltó la voluntad y dejó de tomar.

1.- Seguramente empezó a perder peso.

2.- Adelgazó, se puso pálido, no podía dormir y no le interesaba hablar con nadie.

1.- Ahora me doy cuenta de que a mi hermano le pasó lo mismo. No me había fijado. Él también dejó de tomar.

2.- Lo cual demuestra mi teoría: dejar de tomar es tan grave, que hasta se pierden los temas de conversación. Mi pobre hermano tenía el cerebro vacío.

1.- Ahora me acuerdo, el mío también. Dejar de tomar es muy peligroso.

2.- Hay que resistirse a las influencias familiares, no hay que dejarse conmover.

1.- De ninguna manera. Hagámonos fuertes y vamos a pedir otro ron, yo invito.

2.- Gracias amigo mío. La amistad nos ha hecho ver la vida de la misma manera.

En el *acontecimiento* del diálogo queda patente la ausencia de *lapsos deícticos*, esto es, no existen *acotaciones*, *didascalias* e índices técnicos. Todo el *texto* se desarrolla en un discurso alternado en dos voces, esto es, entre dos *personajes* representando una interlocución: *Viejo 1* y *Viejo 2*. Es desde el sentido de la situación en donde se asume la función que revela el discurso. Entonces, predomina el *diálogo* en su carácter directo como la única configuración. Las dos instancias o *subunidades contextuales* están identificadas respectivamente, como

Viejo 1 la sigla “a” y el Viejo 2 identificado en la sigla “b”; el suceso o *unidad contextual* o *unidad A*.

En el enunciado el *suceso* se cumple en la delimitación de dos momentos. Un primer momento despliega un coloquio respecto al tema de “la muerte”. Ambos viejos discuten el sentido que tiene la vida condicionada hacia su final. De manera que la muerte es el fin de la vida; morir significa llegar al fin de la existencia con sus referencias contextuales respectivas: /enfermedad/, /abandono/, /infelicidad/, /desamor/. Hay en torno a este coloquio un /*desencuentro*/ pues no existe entre ambos personajes un consenso respecto al tema. El primer momento va *in crescendo* alimentando en la producción de *tensión* interlocucional. Ahora también se pone en entredicho el sentido del /amor/.

Tras una ágil ascensión deviene el segundo momento en donde persiste un alivio. Aquí quedan expuestos los términos que van dando significado a la “muerte” tratada por ambos personajes en medio de un tono irónico: “la muerte y el sueño son la misma cosa”. Hay entre ambos *personajes* una modificación en cuanto al rol asumido porque acepta un /*encuentro*/ lo que representa una operación por *concomitancia* o *convergencia*. Con lo cual, hay una modificación en el suceso que cambia de A a A'. En ese cambio se registra una disyunción que luego cambia a coordinación, tal vez en una especie de /*reconciliación*/; el motivo central es la /*muerte*/:

$$A \leftrightarrow A' : [(a \vee b) \leftrightarrow (a \wedge b)]$$

El ajuste o punto de inflexión en la línea del acontecimiento está dada dentro de un mismo suceso y esto porque momento tiempo y espacio no se ve modificado. Así, la unidad pasa de A a un A'. La operatividad entre las subunidades en cambio expone una *disyuntiva* o $(a \vee b)$ que luego modifica a *concomitancia* o $(a \wedge b)$. Ello justifica la justificación $A \leftrightarrow A'$.

Además, la forma en que se ha dado la intensidad de la tensión advierte una disposición de los hechos con un tratamiento anticatártico, aceptado en el hecho de que ambos personajes acaban nuevamente en una situación convergente al final. En la proposición previa subyace la ubicación del *conflicto* que se resuelve en el /encuentro/ ulterior. Este trayecto queda confirmado en el siguiente pasaje interlocucional:

- 2.- (...) *dejar de tomar es tan grave, que hasta se pierden los temas de conversación. Mi pobre hermano tenía el cerebro vacío.*
- 1.- *Ahora me acuerdo, el mío también. Dejar de tomar es muy peligroso.*

La cita anterior marcada por el recurso de *anagnórisis* o de una revelación sobre el motivo que provoca el momentáneo distanciamiento entre los *personajes*. Ambas instancias primero divergen en el sentido del motivo central para luego concilia el /desencuentro/ y convertirlo nuevamente en un /encuentro/. De esta manera, el *suceso* se desarrolla en torno a una emanación tensiva entre los conceptos explícitos /amor/, /muerte/, /vida/, /sueño/ y sus implícitos en /desamor/, /vida/, /muerte/. /vigilia/. Sobre este planteamiento se infiere una oposición enciclopédica estratégica sobre el /desamor/ y /salud/. El primer momento en el suceso está determinado por la oposición antes mencionada en tanto que los restantes conceptos quedan adyacentes al sentido de tal oposición: Una exposición inicial sobre la disyuntiva inicial se explica en lo siguiente:

/desencuentro/	/muerte/ /amor/
/vida/ /desamor/	(a ∨ b)

Posteriormente, el *Viejo 2* enuncia “Aquí entre nos: ¿cómo puede funcionar bien el organismo si ha estado impregnado de alcohol durante veinte años y de pronto se lo suspenden”. Este pasaje conduce a una modificación de la situación expuesta lo que tensiona el *oxímoron*; las aportaciones hechas por ambos personajes ahora quedan temáticamente derivadas del diferendo: $(a \vee b) \leftrightarrow (a \wedge b)$. En tal orden de cosas, el /desencuentro/ se modifica hacia el /encuentro/:

/encuentro/	/abstención/ /salud/
/no salud/ /ingratitude/	$(a \wedge b)$

Ahora veamos el instante producido en la enunciación del diálogo, en donde el momento se convierte en una simple exposición del motivo central del coloquio hacia una disyunción vista en la confrontación y cómo es que ese momento se reproduce como el catalizador semántico añadiendo conceptos adyacentes aumentando el estado tensivo:

1.- *No estoy dispuesto a discutir. No tiene caso. Lo sorprendente de la muerte de Don Ernesto es que había motivos para suponer que gozaba de mejor salud que nunca.*

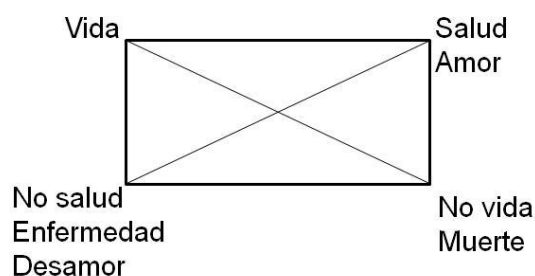
2.- *No lo parecía. ¿Cuáles motivos?*

1.- *No está uno para hablar mal de los desaparecidos: “De los muertos nada que no sea bueno hay que decir...” o algo por el estilo. Pero Don Ernesto había dejado de tomar hace tres meses.*

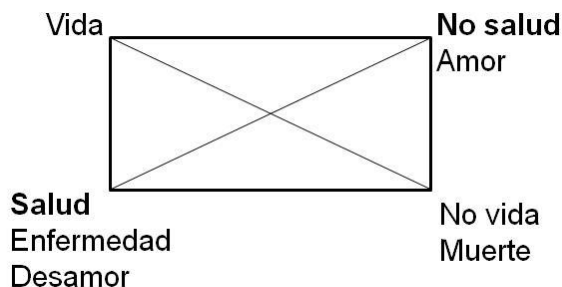
Antes de todo es preciso señalar que en el uso de la lengua, en México, lugar de origen de la autora, “dejar de tomar” refiere que el personaje referido Don

Ernesto había abandonado el “consumo de alcohol”. Entonces vemos que hay una paradoja en el motivo central del diálogo pues mientras que Don Ernesto bebía alcohol gozaba de salud. Una vez generados las relaciones necesarias la atención ahora está en los elementos semánticos producidos para formar un sistema de opuestos.

Manteniendo los grados de similitud para establecer un marco referencial común existen sus diferencias: si bien la /vida/ y la /muerte/ son aspectos de la realidad diametralmente opuestos la inversión deliberada hecha por los personajes activan un entendimiento que resulta paradójico. La *situación* en sí misma se ve contrapuesta de un momento primero en donde se defiende la relación de /no salud/ con /muerte/ para luego cambiar y vincular el concepto /no salud/ con /vida/. De manera que un marco entre opuestos construido a partir de estas evocaciones sémicas dejaría en claro que:



En el marco se puede observar que el coloquio ha derivado varias relaciones semánticas. En lo correlativo se establece la /vida/ como concepto vinculado a la /salud/ mientras que el /amor/, lo mismo que en un supuesto de /enfermedad/ queda vinculado a /muerte/; de esta manera la paradoja queda corroborada en el diálogo en donde los personajes debaten lo irónico de gozar salud y morir por lo que hay una inversión hacia la disposición de los anteriores opuestos:



La breve pieza dramática ejerce hacia su final una estabilidad en base al encuentro entre ambos viejos; mediante un eje en donde si bien no explícito, predominan los extremos /salud/-/no salud/ como sema relevante que queda concretado en antítesis con la /muerte/. El conflicto desaparece y con ello la tensión. Los dos personajes concuerdan en que es mejor seguir bebiendo que dejar de hacerlo pues eso conduce a la muerte.

Sobre la discursividad de los *personajes* el hecho de que *Don Ernesto*, personaje en referencia, haya abandonado los hábitos saludables como el dejar de beber para con esto finalmente hallar la /muerte/ introyecta un aire de fuerte ironía a la situación. La autora nos induce un delicado sentido de humor sobre la profundidad moral del desenlace. Sin más solemnidad el final provoca cierta hilaridad. Fue el /desamor/ como un concepto clave revela el sentido general del entuerto:

“También hacia tres meses que era abstemio. Ideas de los doctores, de su mujer y hasta de sus hijos, quienes así demostraron su ingratitud. El pobre tuvo que enfrentarse a la multitud y sucumbió; le faltó la voluntad y dejó de tomar.”

La noción ambiental redondea la situación representada con una ubicación del espacio que da coherencia y sentido al discurso hasta ahora señalado. En donde el *personaje* de *Viejo 1* exclama: “Hagámonos fuertes y vamos a pedir otro ron, yo invito”, esto refiere una literal apelación al seguir consumiendo alcohol -

“ron”-, extralingüística resuelta en la interjección “yo invito” y que se convierte en un índice relevante activando la noción física del lugar: un bar o una cantina.

Además, en el diálogo los *vacíos* animan el proceso inferencial alterno al oximorón; allí la función del interpretante estará para complementar la noción situacional mediante esa inserción pertinente de significado. Un *texto dramático* está plagado de espacios en blanco o intersticios que hay que rellenar; la autora configura muy bien ese requerimiento tomando en consideración la necesaria colaboración del lector, porque:

(...) un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación) (Eco U., 1981: 76).

La aplicación de hipótesis reproduce el ejercicio del llenado semántico que interconecta la sustancia léxico-lineal del enunciado. Aunque esa aplicación inferencial debe ser cuidadosa, pues no se puede modificar el sentido de los parlamentos en favor del deseo inferido; unirse en la continuidad del significado es una tarea regulada por las *lexías* del texto; así, ante lo que dice el *Viejo 1*:

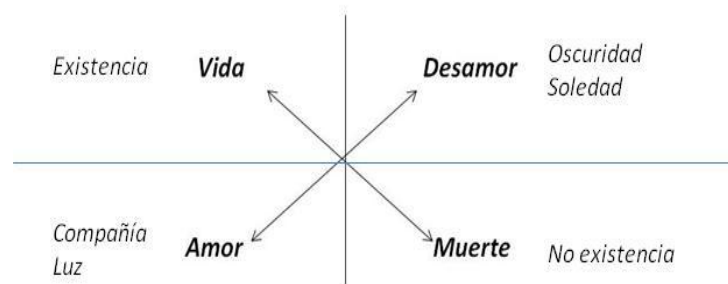
1.- No estoy dispuesto a discutir. No tiene caso. Lo sorprendente de la muerte de Don Ernesto es que había motivos para suponer que gozaba de mejor salud que nunca. *(Imagínese gesto o seña de interpelación)*

La manera en que el proceso diegético se ve revelado en la secuencia con *vacíos* dispuestos de manera estratégica, estimulando un sentido literal y controlado cuando es requerido y otras, emplazando procesos solidarios estimulando la colaboración interpretacional. Hay un intercambio dinámico, de

introyección sémica que parece arbitraria pero que al mismo tiempo está regulada por *formantes* en el texto. Y es que:

El debate clásico apunta a descubrir en un texto bien lo que el autor intentaba decir, bien lo que el texto decía independientemente de las intenciones del autor. Sólo tras aceptar la segunda posibilidad cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación subyacente original, o lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas (Eco U., 2002: 76).

La reproducción expone que existe un amigo Don Ernesto el cual, toda vez que ha muerto, se convierte en el principal de las referencias temáticas y el motivo por el cual explica la disyuntiva entre dejar de beber alcohol y morir o permanecer bebiendo y continuar viviendo. Esta evocación en relación a la narrativa situacional advierte que el *tópico* en todo el acto. Don Ernesto “recientemente muerto”, mantenía un fuerte vínculo de amistad con ambos *personajes*:



Gráfica 2.2: Diálogo I en oposición deseable.

La *tensión* asciende en intensidad en el momento en que *Viejo 1* declara que “Lo sorprendente de la muerte de Don Ernesto es que había motivos para suponer que gozaba de mejor salud que nunca”. Siguiendo la configuración mítica en el eje mítico *vida / muerte* se observa que los motivos que sustentan ambos

conceptos se invierten confundándose en la disposición estructural que convencionalmente aprueba el caso de que la existencia de vida justifica la muerte y viceversa. Esta inversión acrecienta el oximorón en relación con el orden de los referentes evocados. Parte de los conceptos evocados en esta paradoja están dados en:

- /oscuridad/, /no existencia/, /desamor/ que pertenecen ahora a la “Vida”
- /luz/ /existencia/, /amor/ que ahora son parte de la referencia de “Muerte”

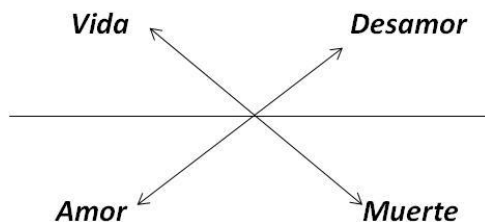
La *tensión* por inversión semántica es un rompimiento con el paradigma mítico-real en relación a vida-muerte. El personaje de *Viejo 1* sentencia “Hagámonos fuertes y vamos a pedir otro ron, yo invito.” Considerando que la relación vida-muerte se ha invertido en consuelo de ambos personajes:

Vejez ↔ Fin de la vida → Muerte (próxima)

En la superficie sólo se mantiene la relación simbólico-irónica que el detonante de la conflagración contextual sostiene para la tensión. El desenlace irónicamente relacionando con la “salud” está referido a la “Muerte” y así cierra el marco la discordancia. Luego entonces, modificando la comprensión anterior sobre el desarrollo al estado de esa inversión que hemos llamado “irónica” ocurrirá que el marco entre opuestos establecido sobre la oposición irónica ya descrita queda establecido como sigue:

2.- (...): *dejar de tomar es tan grave, que hasta se pierden los temas de conversación. Mi pobre hermano tenía el cerebro vacío.*

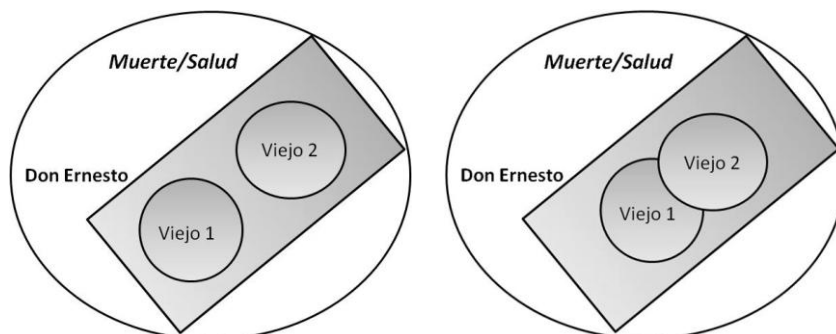
1.- *Ahora me acuerdo, el mío también. Dejar de tomar es muy peligroso.*



Gráfica 2.3: Estado irónico.

En el diálogo o como llamaremos desde ahora, el *cuerpo central discursivo* se pone de manifiesto que la oposición constituye la fuente de la isocronía entre las instancias de la acción. Las *subunidades contextuales* no se hallan interactuando determinadas por informaciones, en este caso, acerca de la “muerte de Don Ernesto”; las instancias explayan en contextos diferentes los motivos que el tema va planteando, por ejemplo, aquí el eje muerte / vida pero en situación paradójica porque /muerte/ y /salud/ son correlativos.

El conjunto de los *topoi marcan* la regulación de las informaciones abducidas al tiempo que regula a los conceptos regulando la emanación de la *operatividad homotópica*; así queda salvado el proceso regulatorio en la intervención interpretante; el *diálogo* ambigüa y desambigua el desconcierto siendo la colaboración cognitiva del lector quien cumpla con el *continuum* del tema a partir de la enciclopedia lectora: “fin de vida que anticipa una salud en muerte”. Esa mutualidad en la actualización de la actividad y en la figurativización en ambas *subunidades contextuales* se ve amplificada en la modificación A, A' . De hecho, la sola diferenciación individual de un *personaje* requiere su confrontación con el otro.



Un siguiente caso, bajo la misma categoría de la regulación de los topoi lo impone la implicación del lenguaje en sí; aquí el *estilo* tiene que ver más que con una serie de rasgos estéticos. Es un efecto que el emisor plantea al texto condicionando en una porción importante la percepción del receptor del discurso en un planteamiento de términos, giros o estructuras complejas. El proceso estilístico impone principios capaces de controlar los motivos que llevan al personaje a usar expresiones particulares o universales en la producción y recepción de significados.

Bajo la configuración *dramática*, el *estilo* tiene que ver con una serie de constantes estructurales que permiten no sólo dilucidar los recursos formales como giros de tropo, la extensión o brevedad en la frase, etcétera. Para el drama las variantes de estilo pasan por la subsecuente abosorción de diégesis en el diálogo con la descripción de escenas, o en el uso de voz pasiva o activa. Asimismo en la extensión de los parlamentos o más aún, como hemos visto en la autora, en la utilización de registros dialectales y figuras de pensamiento. El ejercicio dramático basado en la interlocución modera el uso de tropos por lo que es en la poesía el uso de las traslaciones lo que bien predomina en su manejo estilístico.

En el fondo, el estilo es evidenciado en una dramaturgia que desea ser autogestiva o bien, que se resigna a ser codependiente a la escena. Sea como fuese la presencia de *lapsos narrativo-descriptivos* o su ausencia sistemática impelen no sólo a pensar en una inacabada situacionalidad sino a una cuestión

estilística en la configuración del subgénero; ello es parte de la claridad de superficie y supone una sutil implicación del efecto estético en el *cuerpo central*.

Tal premisa la analizaremos en el siguiente *texto dramático*, *Diálogo V* de la misma serie *La calle de la gran ocasión* para observar cómo es que se comporta el uso *estilístico* en el diálogo en presencia o no de lapsos deícticos. Es importante analizar la realización de la *diégesis* en este proceso ya que si el diálogo se evidencia en la superficie los lapsos referidos pueden quedar aparentados tras ella superficie como ocurre con el monólogo o el soliloquio.

*Diálogo V: Ramona. Julián*¹⁸

Ramona.- ¡Qué bueno que viniste! Siéntate. Me estaba muriendo de ganas de hablar contigo... bueno, había hecho un esfuerzo por sintetizar lo que quiero decirte y también reunir un poco de valor. Tengo una amiga muy inteligente y me dijo que necesito valor. No, no me interrumpas... Ay, mira, lo que yo quiero es no volverte a ver. Nunca mientras viva. Porque me has engañado y eso es humillante. Primero me dijiste que eras soltero, luego viudo y después divorciado. Cuando íbamos en que eras viudo me convenciste de que me acostara contigo y hasta ahora que estoy embarazada confiesas que eres casado. ¡Y vienes a verme como si nada hubiera ocurrido! Eso se llama cinismo. Pero yo tengo otra noticia que darte antes de que te vayas para toda la vida. A ver qué dices: ¡voy a tener gemelos! El doctor quiso escuchar el corazón del niño y encontró dos corazones de dos niños. Y sabías perfectamente bien que soy católica; una mujer católica no puede hacer lo que yo he hecho, de manera que me he pasado días confesándome con diferentes sacerdotes para ver si hay alguno a quien se le ocurra una solución satisfactoria desde el punto de vista religioso, porque social y moralmente ya estoy desprestigiada. Dirás que la culpa es mía y que si soy tan católica no debería de haberme ido contigo a Taxco... Dos días y ya. ¿Qué es un pecado de dos días frente a la eternidad? Se lo pregunté al padre y me contestó que ese era precisamente uno de los inconvenientes del pecado: puede ser una acción instantánea y nos condena para siempre; matar una persona lleva apenas unos segundos... Quizá tiene razón, pero yo no estoy convencida porque cuando una está por cumplir 40 años y no se ha casado se siente como un nido de telarañas. ¡Lo que no se me ocurrió pensar es que un hombre se sesenta años, como tú, está lleno de telarañas y si se trata de pecar y de

¹⁸ Luisa Josefina Hernández (1981): *La calle de la gran ocasión*; Segunda Serie; Tramoya, septiembre-diciembre 1981, -no. 21 y 22-, págs. 80-81.

eso estoy segura, lo mismo da con un viejo que con un joven, religiosamente hablando, pero no en la práctica...! Allí si me fallaron mis precauciones, eso demuestra que no soy calculadora. Y voy a tener gemelos. Todo doble. Mi familia hubiera soportado que yo tuviera un hijo, ¡Pero dos! ¿Me entiendes? ¡Dos es un escándalo doble! ¡quién sabe qué estoy diciendo! Estoy nerviosa... es como uno no es ninguno, pero dos son dos. ¿No era así? Mi amiga dijo eso a propósito... ¿de qué? De un novio que había tenido y luego... ¡ay no! Eran dos novios que había tenido, claro. Bueno no importa, yo sólo te he tenido a ti... ¿porqué no me interrumpes? Me oyes como si fuera lluvia. Trata de entender lo que estoy diciéndote. Voy a tener gemelos. Eso quiere decir que cuando esté en el sanatorio van a traerme no un perrito sino dos perritos. ¡Ay, ya me confundiste, Julián, el silencio confunde! Pero no, no es confusión, es que el hecho de tener varios niños al mismo tiempo me recuerda a las gatas, no, a las perras. Bueno, a las dos. Dos ya son varios Julián. Si sigues mirándome así, voy a darte una sacudida. ¿Cómo puedes ser tan insensible al dolor ajeno? ¡A ver, dí algo, estoy esperando!

Julián.- ¿Qué? ¿Cómo dice?

Ramona ¡Cómo! ¿No tienes el aparato puesto? Si sabes que desde hace 20 años eres sordo, ¿cómo te atreves a no ponerte el aparato? ¡Contéstame!

Julián.- Soy un poco duro de oído.

Ramona.- ¡Póntelo inmediatamente!

Julián ¿Qué?

Ramona ¡Qué te pongas el aparato! Y no estés manoseándome.

Julián.- No lo traje, a veces se me olvida. Ha de ser el subconsciente, porque me molesta mucho el ruido. Si tienes algo urgente que decir dímelo a gritos.

Ramona.- Ah. Pues... ¡que voy a tener gemelos!

Julián.- ¡Gemelos! ¡Qué maravilla! Siempre he tenido hijos simples y ahora voy a tener dobles.

Ramona.- ¡Ni que fueran literas! ¡Quiero que nos casemos por la iglesia!

Julián.- No soy creyente y por eso nunca lo he hecho.

Ramona.- Afortunadamente. Si no crees en el matrimonio religioso, nada te cuesta hacerme ese favor.

Julián.- Bueno. ¿Qué me decías?

Ramona.- Que necesito diez mil pesos mensuales para mantenerme, porque con dos niños no voy a poder trabajar.

Julián.- ¿Cuánto?

Ramona.- ¡Diez mil! Diez, como los dedos de las manos.

Julián.- Ah, cinco mil. Está bien, apenas me alcanza.

Ramona.- Pero necesito... Bueno, si no te alcanza, no vale la pena gritar. No me toques que me pones nerviosa. Bueno, no importa tanto. Después de todo

es el mismo pecado y con el agravante de que la eternidad es tan larga y tú tan viejo, que más vale pájaro en mano que cien volando...

En esta pieza a diferencia de la anterior entre los dos Viejos, existe un predominio de la apelación. En el monólogo que da inicio a la pieza, el personaje de *Ramona*, opera como instancia catalizadora de la situación en una especie de narración de los hechos antecedentes. La instancia representada en *Ramona* interactúa con estímulos contextuales emitiendo una serie de referentes que explicitan el hecho que le afecta. Este actuar bajo la influencia de dichos estímulos venidos del externo renueva constantemente ese proceso conativo, tratando de llamar la atención sobre la presencia de otro a la vez que dirigido a producir sustancia extralingüística.

Me estaba muriendo de ganas de hablar contigo... bueno, había hecho un esfuerzo por sintetizar lo que quiero decirte y también reunir un poco de valor. Tengo una amiga muy inteligente y me dijo que necesito valor. No, no me interrumpas...

Los referentes conativos persisten en una deixis que refiere a un interlocutor aunque en principio no queda clara tal situación. La constante apelación y la interrupción subjetiva del enunciado así como los bruscos cambios de motivo sostienen desde el inicio un estado *tensivo* de gran intensidad. Aquí se percibe un estilo distinto al diálogo anterior, pues mientras aquel era sosegado y coloquial aquí hay una afectación más frenética y cinésica. El proceso soliloquial bajo la influencia conativa manifiesta la abierta intención por revelar el entorno en el que se está realizando el *suceso*.

En esta pieza es claro que la enunciación conlleva un dinamismo distinto marcado por las frases cortas y cambiantes. El efecto conativo se pone de manifiesto en elementos alocucionales que no se centran en recibir las reacciones del otro sino a provocarlas constantemente. *Ramona* estimula en alto grado el entorno ampliando la percepción en el lector de una situación en acto *in situ*. El

soliloquio inicial evoca esa intención por constantes *deícticos* inmersos en sus apelaciones.

Ramona.- ¡Ay, ya me confundiste, Julián, el silencio confunde! Pero no, no es confusión, es que el hecho de tener varios niños al mismo tiempo me recuerda a las gatas, no, a las perras.

Ahora bien, aquí aparece una literal referencia a un interlocutor, *Julián*, lo que hace suponer que el monólogo pronto concluirá convirtiéndose en un diálogo. Entre tanto, el discurso sigue oscilando entre el desarrollo situacional y el soliloquial subjetivo. Este comportamiento discursivo en el *cuerpo central discursivo* nos hace plantear que:

(...) suele haber una frecuencia mayor que en otras formas de discurso de enunciados perlocutorios: exhortaciones, peticiones, etc, y también, formas imperativas, exclamativas, interrupciones. Finalmente se ponen fórmulas de cierre, que tienen también, como las introductorias, un valor caracterizador del hablante. (Bobes N., 1997: 239)

La expresión de la apelación y de expresiones alocutorias seguidas por elementos deícticos provoca una ascensión de implicación semántica. Tal vez la instancia dada en Ramona como *subunidad contextual* sea hasta ahora ambigua, pero el cometido inicial del personaje es revelarnos el entorno por el cual se mueve aportando una amplia exposición del *cronotopo*:

Ramona.- ¡Qué bueno que viniste! Siéntate. Me estaba muriendo de ganas de hablar contigo..."

La extensa exposición monologada que el desarrollo enunciativo inicia conserva la permanente provocación al entorno, motivado por las constantes

reacciones que luego, en sus mismos parlamentos Ramona parece ahora recibir (perlocución) del entorno provocado. Hacia la mitad de su intervención hay asumida verbalmente una serie de expresiones que nos hacen preveer que cierto tipo de aportaciones provienen del posible interlocutor. Hay en los enunciados de *Ramona* ciertos índices que han abierto esa posibilidad. *Ramona* induce un planteamiento situacional que además vive subjetivamente haciendo de su conducta un desarrollo psicológico. Aquí las pasiones como la /angustia/ empiezan a condicionar su contexto.

¡Y vienes a verme como si nada hubiera ocurrido! Eso se llama cinismo. Pero yo tengo otra noticia que darte antes de que te vayas para toda la vida. A ver qué dices:

Entonces, aparece en la escena virtual el personaje de *Julián* que hasta entonces entonces había sido una instancia referida. No había tenido *Julián* reacciones interlocucionales, sin embargo, aparece en la *isocronía* junto a *Ramona*. Es el hecho mencionado evocado en las enunciaciones del soliloquio lo que corrobora tal existencia. Sin embargo, esa presencia sigue dependiendo de la deixis en los parlamentos de *Ramona* quien ha avanzando la acción. Llegará el momento en que *Julián* empiece a manifestarse. Entretanto el *soliloquio* de *Ramona* se ve suspendido para dar paso a momentáneas subjetivaciones. Hablará el personaje a través de una exteriorización de sus pensamientos haciendo una descripción vehementemente de sus estados emocionales.

Ramona.- ¡Qué bueno que viniste! (...). Me estaba muriendo de ganas de hablar contigo... (...) ¡Y vienes a verme como si nada hubiera ocurrido! (...) Pero yo tengo otra noticia que darte antes de que te vayas para toda la vida (...): ¡voy a tener gemelos! (...) ¡Lo que no se me ocurrió pensar es que un hombre se sesenta años, como tú, está lleno de telarañas! Y si se trata de pecar y de eso estoy segura, ¡lo mismo da con un viejo que con un joven, religiosamente hablando, pero no en la práctica...! (...) Mi familia hubiera soportado que yo tuviera un hijo, ¡Pero dos! ¿Me entiendes? ¡Dos es un escándalo doble! ¡quién sabe qué estoy diciendo! (...)

Antes de seguir adelante, es preciso decir respecto a la configuración del discurso en el *monólogo* ésta es una locución a una sola voz en manifestación de una línea de pensamiento; sin embargo, existe en sus referentes la focalización de un interactuante cosa que no ocurre con el *soliloquio*. La diferencia entre un *monólogo* y el soliloquio así como de otras formas inuvocales se sostiene en el *deíctico*, en referencia al entorno objetual; se piensa el sujeto que enuncia en interacción con el entorno, así sea un posible “otro”. En *Ramona* este rasgo en el uso del lenguaje se cumple en sus intervenciones en *soliloquio* y *monólogo* (en referencia a un posible interlocutor) expresa un juego intenso entre la objetivización y la subjetivización de la experiencia; no existe, por tanto, una preocupación en verbalizar lo que enuncia *Ramona*, sino provocar lo que hay en el entorno bajo la voluntad permanente por obtener una reacción:

Ramona.- (...) El doctor quiso escuchar el corazón del niño y encontró dos corazones de dos niños. Y sabías perfectamente bien que soy católica; una mujer católica no puede hacer lo que yo he hecho, de manera que me he pasado días confesándome con diferentes sacerdotes para ver si hay alguno a quien se le ocurra una solución satisfactoria desde el punto de vista religioso, porque social y moralmente ya estoy desprestigiada. (...) Dirás que la culpa es mía y que si soy tan católica no debería de haberme ido contigo a Taxco... Dos días y ya. ¿Qué es un pecado de dos días frente a la eternidad? Se lo pregunté al padre y me contestó que ese era precisamente uno de los inconvenientes del pecado: puede ser una acción instantánea y nos condena para siempre; matar una persona lleva apenas unos segundos... Quizá tiene razón, pero yo no estoy convencida porque cuando una está por cumplir 40 años y no se ha casado se siente como un nido de telarañas. (...)

El personaje refiere en frases como “El doctor quiso escuchar el corazón del niño y encontró dos corazones de dos niños” es un proceso subjetivante en donde el enunciado no busca describir al “otro” la experiencia, más bien, se subjetiviza fundada en el planteamiento de estados internos. Esta situación en el discurso se modifica en *Ramona* para asumir luego una exposición que en modo indicativo nos comparte una *analepsis* por recuerdos y memorias respecto a otras experiencias concomitantes al *suceso*. La situación representada queda apoyada en informaciones que como antecedentes apuntalan su comprensión.

La alternancia entre *objetividad* y la *subjetividad* activa un espectro semiótico porque absorbe los conceptos que provienen del entorno como de sí misma: “Y sabías perfectamente bien que soy católica...” Vemos que en esta pregunta se asume toda una referenciación que motiva no sólo la *tensión* del aspecto interno de la instancia (su consciencia), sino también externa en su relación con la instancia poco a poco identificada como *Julián. Ramona* como insyancia ha quedado suficientemente exteriorizada en su *intrito* soliloquial, bajo una clara intención *exógena*:

Ramona.- (...) una mujer católica no puede hacer lo que yo he hecho, de manera que me he pasado días confesándome con diferentes sacerdotes para ver si hay alguno a quien se le ocurra una solución satisfactoria desde el punto de vista religioso, porque social y moralmente ya estoy desprestigiada. (...) Dirás que la culpa es mía y que si soy tan católica no debería de haberme ido contigo a Taxco... Dos días y ya. ¿Qué es un pecado de dos días frente a la eternidad? Se lo pregunté al padre y me contestó que ese era precisamente uno de los inconvenientes del pecado: puede ser una acción instantánea y nos condena para siempre; matar una persona lleva apenas unos segundos...

Es interesante anotar el manejo del verbo en la toma de situacionalidad desde lo más superficial porque se regodea en elementos adverbiales, preposicionales y objetuales. En esta disposición la construcción de las oraciones permiten aumentar una percepción situacional y de movimiento. En el uso de los tiempos verbales, por ejemplo, persiste una referencia temporal al presente; el tiempo presente yace como la seña incoativa de manera permanente. Es un punto desde donde la extensionalidad cinética siempre emite su influencia: “me dijiste que eras...” o “me convenciste...”.

El uso verbal enriquece la *diégesis* en donde el tiempo indicativo en presente alterna con otras formas como en “El doctor quiso escuchar el corazón...” (*prolepsis*). El prolongado juego verbal inicial acelera la situacionalidad al mismo tiempo que plantea el *acontecimiento*. Luego, la irrupción que hace *Julián* interviniendo por fin con sus enunciados modifican la forma de la voz única para transformar el proceso al *diálogo*:

Julián.- ¿Qué? ¿Cómo dices?

Ramona.- ¡Cómo! ¿No tienes el aparato puesto? [Analepsis] Si sabes que desde hace 20 años eres sordo, ¿cómo te atreves a no ponerte el aparato? ¡Contéstame!

Julián.- Soy un poco duro de oído. [Descripción]

Ramona.- ¡Póntelo inmediatamente! [Conativo]

Julián.- ¿Qué?

Se aprecia que aunque el predominio está dado en distintas funciones del discurso, la apelativa y la fática, es claro que éstas están suspendidas por esa narrativización de la *acción*. Ahora bien, hipo-textualmente los elementos de orden preposicional inmersos entre las enunciaciones alternan con términos calificativos y sustantivos por lo que en esta combinación se extiende el efecto situacional que finalmente tensa al *acontecimiento*. *Ramona* desarrolla en la siguiente operatividad *analéptica* este principio enunciativo sosteniendo las atribuciones dadas al *suceso* favoreciendo, por ejemplo, la revelación ontológica en el otro *personaje*.

Ramona.- (...) Dirás que la culpa es mía y que si soy tan católica no debería de haberme ido contigo a Taxco... Dos días y ya. (...) Allí si me fallaron mis precauciones, eso demuestra que no soy calculadora. Y voy a tener gemelos. Todo doble. Mi familia hubiera soportado que yo tuviera un hijo, ¡Pero dos!

El enunciado contextualiza los referentes contextuales del otro lo que permite anticipar la identidad del contrario antes de que diga nada (Julián): “Me estaba muriendo de ganas de hablar contigo... bueno, había hecho un esfuerzo por sintetizar lo que quiero decirte y también reunir un poco de valor”. *Ramona* anticipa el término “aparato” para revelarnos literalmente un detalle de información que acrecienta la *tensión*: una sordera en Julián. De forma subrepticia se establece el estado de */incomunicación/* haciendo del motivo temático en el soliloquio una total */ironía/*. El estado de significación establece que mientras

Ramona apela a la escucha de *Julián* descubrimos que éste ha permanecido ajeno a *Ramona*, simple y literalmente porque: “no le ha escuchado”.

Sobre la intención discursiva el no portar el “aparato para la sordera” en *Julián* podría parecer un acto deliberado o involuntario. Lo que se nos revela en los enunciados es la confirmación de un acto deliberado: “¡Cómo! ¿No tienes el aparato puesto?” La inferencia está activada en la interpretación de la interjección “¡Contéstame!” que resulta la expresión de una ironía que finalmente ubica el *conflicto* del acontecimiento.

En este punto nuevamente resulta fundamental el funcionamiento de los *vacíos* o saltos de enunciación que aunque carentes de sustancia léxica son momentos en la lectura para configurar la existencia de acción. Allí se han provisto las intenciones no explícitas de significado cinético. En la pieza dramática los *vacíos* han facilitado la evocación de funciones extra-lingüísticas que no habían podido acudir en las enunciaciones del discurso; se evocan estados hipotéticos dando a la linealidad influjos de ritmo, incluso.

La función de los *vacíos* se dirige hacia la disposición de aportaciones inferenciales que complementen el sentido no dicho por el enunciado; de manera que están éstas para anticipar la necesaria colaboración interpretante. En esta pieza los *vacíos* no son ausencia de esa sustancia léxica, más bien, ayudan a configurar atribuciones sémicas necesarias para concebir la situación. El *vacío* impone la inserción de sentido garantizando la continuidad en donde no existe enunciado.

Ramona ¡Qué te pongas el aparato! Y no estés manoseándome. (Vacío)

Julián.- No lo traje, a veces se me olvida. (Vacío) Ha de ser el subconsciente, porque me molesta mucho el ruido. Si tienes algo urgente que decir dímelo a gritos. (Vacío)

Ramona.- Ah. Pues... ¡Que voy a tener gemelos! (Vacío)

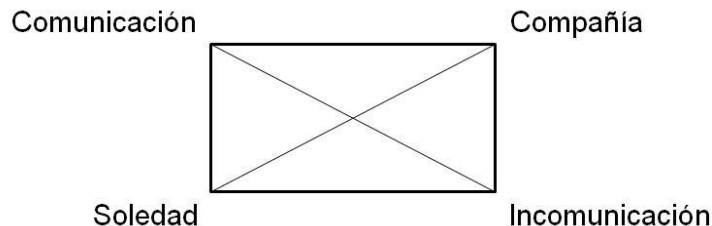
Julián.- ¡Gemelos! ¡Qué maravilla! Siempre he tenido hijos simples y ahora voy a tener dobles. (Vacío)

Hay que imaginar un llenado de sustancia semántica en los *vacíos* del fragmento anterior. Las aportaciones, producto del trabajo abductivo, son ceñidas por el marco de una discusión entre Ramona y Julián a raíz de temas como /reproche/, /desamor/, /embarazo/, etcétera. Así, al determinar el sentido de la posible acción, tendríamos, por ejemplo:

Julián.- ¿Qué? ¿Cómo dices?	Julián parece indiferente
Ramona ¡Cómo! ¿No tienes el aparato puesto? Si sabes que desde hace 20 años eres sordo, ¿cómo te atreves a no ponerte el aparato? ¡Contéstame!	Observando que Julián no lleva aparato Poniéndose de pie.
Julián.- Soy un poco duro de oído.	Julián aparentado estar afligido.
Ramona.- ¡Póntelo inmediatamente!	Permanece sentado.
Julián.- ¿Qué?	Nuevamente, Julián omiso.

En esta comparación entre la literalidad del diálogo y las aportaciones abducidas a partir de los *vacíos* cabría plantearse dos posibilidades de resolución: una, en donde *Julián* toma por decisión propia, deliberada, no usar el aparato para su sordera, obstaculizando la comunicación con *Ramona*; o bien, cayendo en la situación irónica de un /descuido/, que conlleva accidentalmente a *Julián* haber olvidado portar su aparato.

Decidir por cuál de ambas opciones decantarse formula una interesante tensión que quedará resuelta en las informaciones hechas más adelante. Por ejemplo, al parecer existen indicios de suponer una omisión voluntaria porque en el antes y en el después es claro que la poca cordura de *Ramona* le resulta intolerable. Podemos definir en tal posibilidad que el proceso en el marco semántico de la *situación*, se opone:



Nada en el drama referido se relata de forma exclusivamente expositivo-monologal, soliloquial; se produce una serie de intenciones apelativas porque a diferencia del coloquio en el Diálogo I, aquí se compromete más la acción. *Ramona* no logra romper con su aislamiento y abre su relación con aquél débil auditivo (*Julián*). De manera que existe una negación a la comunicación que, sin embargo, se ve realizada en una interacción no afortunada generando ese necesario estado tensivo. La *tensión* en la /mujer/ está buscando prevalecer su propia ideosincracia entre tanto, en el /hombre/ reafirma una no necesidad de estar acompañado; la pieza dramática establece esta otra paradoja en donde faltando a toda norma moral, se someten las personas a una circunstancia de permanente /soledad/.

En el entorno al cual pocas veces hasta ahora nos hemos referido, las duraciones no están sujetas a una cierta percepción *cronométrica*; la duración o prolongación de la *acción* es un aspecto estético que sirve no tan sólo para ubicar los hechos que componen al *acontecimiento*; el día, la noche, el atardecer, el amanecer no responden necesariamente a paradigmas de horario; muchas veces los momentos temporales quedan indeterminados tal y como ocurre en el momento del *diálogo* entre *Ramona* y *Julián*. El tiempo como transcurso se puede percibir sólo en la evolución de sus *acciones* y sólo así también queda determinando el *suceso*.

En medio de la *isocronía* la actividad discursiva genera la necesaria riqueza semiótica que envuelve al *drama* y no sólo reproduce un sistema ficcional, también añade complejidad a las múltiples posibilidades representacionales y procesos de interpretación. El trasfondo de esta concepción parte de enfocar las unidades

internas y luego integrar la unidad externa envolvente. En el discurso quedan “aisladas” en sus soledades ambas *subunidades*, pero la estructura impone que en esta ironía ambas queden atadas a una identificación mutua, el índice constante que ayuda a que una *subunidad contextual* halle establecerse como *personaje* gracias a la dependencia del otro. En este *Diálogo V* el discurso se va integrando por el conjunto de los múltiples niveles contextuales que luego de articularse, van generando un entorno superior: el *suceso*. Por tanto, el *Diálogo V* queda definido en la nebulosa siguiente:

<i>Ramona (r)</i> <i>Julián (j)</i>	<i>/no comunica/</i> <i>/soledad/</i>
<i>/compañía/</i> <i>/comunica/</i>	$(r \rightarrow j) \leftrightarrow (j \neg r)$

Los elementos que desde la sustancia superficial sintáctico-gramatical, sintagmática se ha perdido activar sobre el discurso deviene en este análisis en una activación subsecuente de ciertos procesos contextualizantes tendientes a elaborar operaciones de significación extralingüística que justifiquen eficazmente los vínculos de oposición entre las producciones semánticas producidas por las *subunidades* o instancias. La base para esta realización está dada en una interpretación versátil sobre los elementos lineales del *cuerpo central discursivo* o *diálogo* (directo). No basta por tanto, tomar en cuenta aspectos de modo y funcionalidad discursiva; vemos que entre ellos se distancian los patrones de continuidad; hay que considerar los paradigmas de representación adyacentes anteponiendo la configuración de la *acción* y no sólo desde la pura verbalización. En este punto atender las funciones más allá de la mera exposición como la

apelativa, la conativa y la fática es parte de la configuración hipo-textual del *drama*.

2.2 *Diégesis versus mimesis de la acción*

La dificultad de representar la *acción* en la configuración *dramática* desde una aparente limitación lineal es uno de los más evidentes problemas en este planteamiento. Mucho se ha vertido respecto a la naturaleza de una representación estética cumpliendo con la *imitatio*. Reproducir implica un acercamiento con el proceso de mitificación, crear nuevamente la realidad; pero en el drama, como en la poesía y aún el teatro, también implica una reproducción, una *ritualización*. Es dable en todo esto la reiteración como cualidad *dramática* y que implica una forma de generar por la reproducción de acciones *mundos posibles*; no obstante, ¿qué recrea realmente la ficción dramática?

(...) *el tiempo mítico no se produce naturalmente, sino en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es verdaderamente él mismo: en el momento de los rituales o de los actos importantes (alimentación, generación, ceremonia, ..., etcétera). El resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación: en el "devenir". (Eliade M., 2001: 26).*

El *drama* debe verse como un acto importante, no una reproducción *ficcional* sino como una reproducción de la vida humana en su aspecto más esencial; en tal sentido, el *drama* comparte del lado de la *épica*, de la *narrativa* este intenso propósito *mimético*. La *ficción* es una creación el devenir humano en los aspectos más sustanciales de su naturaleza. *Dramática* y *narrativa* más que expresiones literarias son configuraciones dirigidas al efecto de la ficción, asumen en la verbalización como acto representado, no sólo instituyendo de realidad allí

contenida, sino generando recursos centrados en la creación de *mundos posibles* o reproducciones de la realidad paradigmática bajo constantes se ven alteradas por agregados de significado ocasional.

La *diégesis* trasciende en la *dramática* a través no de la verbalización del hecho, la superficie hemos visto en mucho tiene relación así sea o no discontinua. La narrativización en el drama es un proceso subsecuente que pasando por esa verbalización multiaspectual, se reproduce a través de la *acción* y su superficie atiende sólo lo que en el enunciado en ella representa, luego entonces el drama parece facilitar las condiciones para evocar el imaginario y allí actualizar el sustento de la *acción*.

Para un autor dramático (...) imitar una Acción significa hallar equivalencias objetivas de una experiencia subjetiva, una acción es una definición, en términos de acontecimientos e incidentes, de algo indefinido que ronda en el interior del dramaturgo. (Bentley E., 1982: 26).

Dos son los aspectos que determinan esa sustancia de la que habla Bentley: la *acción* misma y su contención controlada dentro del *suceso*. Como ya anotamos en capítulos anteriores, ambos aspectos subyacen a la sustancia verbal lo mismo en el *drama* que en la narrativa sólo que en el *drama* provocan una actividad menos intelectual, más bien comprometida con el pragmatismo; se despoja de la ambigua abstractiva y trata de concretarse en las percepciones de una traza dimensional. El proceso literario en el *drama* no se reduce a una transferencia literal de significados sino que representa una provocación intelectual pero al desahogo de necesidades extralingüísticas¹⁹. La *ficción* es ampliada aquí hacia una experiencia netamente *ideosensorial*; allí entra en consideración una ecuación simbiótica entre el tiempo y al espacio en tanto los dos fundamentos de la dimensionalidad (*percepción física*).

¹⁹ Mimesis was itself initially, Jauss points out, a new mode of perception that only in retrospect acquired the appearance of a "timeless truth". Ver en Jauss, Hans-Robert; *Literary History as a Challenge to Literary Theory*; Toward an Aesthetic of Reception. Minneapolis: U. of Minnesota P, 1982. 3-45.

El *texto dramático* connota una intención representacional suplantando la razón última de la enunciación por la de la *acción* significativa; no se exponen percepciones palpables porque hay una imposibilidad para suplantar el paradigma espacial; no detenta la objetualidad tangible pero alude el movimiento, la proximidad; el *texto dramático* es un sistema cuya puesta en marcha detona los principios cognitivos de una *ideosensoriedad* en la intelectualización a partir de las sustancias sintáctico, gramaticales y hacia un espectro imaginativo-perceptivo. Por ser un sistema conteniendo la intención, ejerce control en la configuración, ergo, en las evocaciones de sentido. Meyerhold solía decir que: *los episodios permiten al teatro acabar con la lentitud del ritmo impuesto por la unidad de acción y de tiempo del neo-clasicismo.* (Ubersfeld A., 1989: 149). El proceso de la determinación compleja en la *diégesis* de la *acción* es lo podríamos resolver en la integración del *cronotopo* dramático, proceso contenedor en la producción significativa que al mismo tiempo permita visualizar los *contextos* en interacción. En efecto, reflejo de un intento por suplantar la dimensionalidad real, el *cronotopo* se desprende de múltiples factores altamente dinámicos, mutables y simbióticos; los *sucesos* se modelan en el desarrollo de la *acción* y esto es así porque el suceso se haya contenido en los límites del *cronotopo*.

Por otra parte, el fenómeno *ideosensorial* no puede ni mucho menos experimentarse en la bipolarización situacional del *suceso*; antes bien, es un estado de percepción que requiere de la unificación del momento. Parte de una comprensión *egocentrista* para luego concebirse en la necesidad del: (...) *“recorrer”, “retener”, “reconocer” todos los componentes y todas las etapas de la experiencia relatada.* En una palabra: *“su comprensión es el acto individual de ver-cosas-juntas y nada más.* (Ricoeur P., 2009: 266).

Hacia el interior de las estructuras del *texto dramático* la duración y la localización del *suceso* es determinante pero no puede ser ubicada bajo una distribución euclidiana. El *acontecimiento* representado es una abstracción que a ultranza está salvada en el simbolismo de puntos y distancias exponiendo las direcciones que en el espacio el movimiento traza; pero aquí preocupa la ocasional referencia, deliberada indicación a la indeterminación pues el orden es

una cualidad para este concepto cósmico; lamentablemente no es el *tiempo* y el *espacio* dimensiones ambas que se vivan indistintas bajo esta óptica.

Una trama bien construida, por consiguiente, no puede ora empezar o terminar en el punto que se desee; el comienzo y el fin en esto deben ser de las formas justamente descritas. Así, para ser bella una criatura viviente (35) y cada todo compuesto de partes debe no sólo presentar cierto ordenamiento en el arreglo de sus partes, sino también poseer cierta definida magnitud. (Aristóteles, Poética: Cap. VII).

La temporalidad yace situada bajo el transcurso del propio espacio para que haya movimiento; de hecho la *acción* subyace despreocupada en su extensión; la *acción* en sí establece su propia medida. Luego entonces, quien lee un texto bajo esta concepción clásica necesita percibir los trayectos *sobre* la precisa traza de medida, en días, en horas, en minutos o segundos. Aunque luego se descubre que el transcurso, el movimiento, significado en la literatura siempre busca adaptarse de un modo casi libre al aspecto más onírico del simbolismo representacional; entonces no existe espacio euclidiano posible que le explique.

La concepción perceptiva en Aristóteles establece que los *sucesos* debían contarse en el orden, entendiendo por orden un paradigma lógico en donde un hecho precede a otro, seguramente, previendo que de ambos otro prosigue; aunque nunca se ha precisado la naturaleza de la “jornada” como unidad tiempo-espacio, el transcurso de la *acción* parece sometida a esa noción naturalista, de dimensión y medida. Pareciera que se ha establecido un propósito delimitante para la unidad como los extremos de un lienzo en blanco para una pintura.

Posterior a la época referdica, la preceptiva clásica aceptada para la generalidad de las explicaciones poéticas y literarias hasta la Edad Media, se regodeó en fomentar on orden sobre los tres debatidas unidades de la *acción*: exposición o presentación, entramado (*peripecia*) y desenlace.

En la consciencia de la interpretación actual, se contemplan los momentos de la acción como meros hechos que bien pueden guardar uno u otro orden pues no determinan el proceso de la *ficción* aprehendida; la secuencia articulada de manera lógica empezando por el “inicio” no garantiza que la representación sea eficaz. Es un seguimiento que se procura en la estructuración del *acontecimiento* empezando por donde debe hacerlo, *a posteriori*, concluyendo por cuanto a modificado desde que si comienzo. Muy pronto se deja de lado este principio justificando la libertad estética en la subversión de los normas dadas a la *trama*. Así, respecto a las estructuras clásicas ordinales vistas en el inicio, la peripecia y el desenlace, se presentan ahora suspicaces tipos de organización poco respetuosos con los criterios euclidianos.

El tiempo y el espacio dejaron de ser parte del miedo a la indefinición lo que produjo una transformación en el tratamiento de la *ficción*. La *diégesis* es un precepto más flexible pues entre sus recursos poéticos existe una inmediata adecuación al mundo elaborado por la fantasía del autor y no a la naturaleza discursiva del paradigma. La creación de nuevos preceptos poéticos abren además la posibilidad de nuevos géneros como la *pieza* o la *obra didáctica* enriqueciendo la manera de concebir el *drama*. No hablamos del *drama* “romántico” o del *drama* “contemporáneo” pues la antinomia en la dramaturgia ya data del siglo XVI con Shakespeare. En efecto, al revisar la tragedia inglesa de la época podría detectarse fácilmente una disposición desenfadada del tiempo y del espacio. No existe para autores como Shakespeare o Kyd un “día cósmico”, en su lugar hay indicios abstractos denotando “transcurso”; hay una tendencia a concebir el *suceso* como un proceso ontológico en sí mismo, el cual sin medida ni grado permite comprender la existencia de una instancia ejecutando la *acción*. Incluso:

Un drama “histórico” proyecta su tiempo en un espacio objetivo y puede representarse con facilidad de un modo realista, en los exteriores urbanos o en el interior de una casa; un drama “intimista” anula el tiempo y se proyecta hacia espacios mentales, que pueden ser representados en forma abstracta, con

elementos geométricos o incluso con objetos reales que alcanzan una dimensión simbólica (...) (Bobes N., 2009: 466).

La razón de disponer un plano tangible, perceptible en términos de ubicaciones y duraciones es fundamental para configurar la *acción dramática*. Todo inicia en postular la *existencia* en el más amplio sentido de la ficción; esta existencia parte del *proceso semiótico*, supone la abstracción de un hecho y al mismo tiempo su validación como *suceso*. La importancia de comprender el *suceso* radica no en la disposición objetual de formas tangibles o por momentos medibles como figuras euclidianas identificadas en una comprensión geométrica. La realidad representada en el *drama* se apoya de una metaforización continua disponiendo aleatoriamente del universo específico para la *ficción*. Así, el momento es un significado concentrado en la especulación *cronotópica* de manera que una *escena* es una parte de disposición estratégica resuelta como *nebulosa contextual*: sea cual fuere el principio de forma del Mundo sensible, *no abarca sino las cosas actuales, en cuanto se cree puedan caer bajo los sentidos; y por ello, no las sustancias inmateriales que, en cuanto tales, quedan excluidas (...)*²⁰.

Construir al *personaje* implica un proceso de evocación sémica y construcción perceptiva paulatina; no es un personaje una preconcepción pues en el comienzo no ha actuado como instancia. Se aplica su caracterización en la activación de un *contexto* que al mismo tiempo se revela conforme la *acción* avanza; el *personaje* logra existir de la misma forma en que el conjunto de referencias cronotópicas dirigen su *ego*. La compleja red de vínculos que establece con otras instancias circundantes se van articulando; existen por tanto índices y señales que a la postre coadyuvan en tanto interpretantes, a percibir esa existencia. Las *subunidades contextuales* son ubicaciones de la figuración antropomórfica que en el movimiento revelan su discursivización; de esta manera, (...) *podemos observar en el texto de teatro nos remite no al tiempo real de la representación (del que el texto no dice gran cosa) sino al tiempo imaginario y*

²⁰ Emmanuel Kant; *De los principios de la forma del mundo sensible*. Sección tercera: § 13.

sincopado (puntuado por referencias cronológicas abstractas). (Ubersfeld A., 1989: 153). Es por ello que la revelación *cronotópica* no puede quedar subsumida a una forma euclidiana en continuidad y forma específica.

La facultad limitada de una espacialidad y una temporalidad no atina en describir esa combinación para su narrativa. No coincidiendo con esa disyuntiva debatiremos la percepción de una manera más apropiada a la *entropía* antes planteada; la entelequia referida en el *cronotopo* se erige tal y como Bajtin lo expuso, bajo una percepción fenomenológica o una *metaforización* del espectro representacional; con lo cual, las *acciones* no deben ser vistas como un *apriorismo* sino parte del trayecto conceptual realizativo; la realidad objetual se transforma en parte de un *qualitas* ideosensóreo en el sentido que supone una intelectualización en lugar de la noción fragmentaria de la relación física (*Cifuentes H., 1989: 50*).

La percepción literaria concibe los objetos y las instancias de la *acción* como recreaciones de un prospecto listas para significar, lo demás es parte de una *diégesis* que se construye y verifica de una manera inherente a la *acción*.

(...) ya hemos mencionado anteriormente, las relaciones topológicas son las primeras en orden de aparición; el paso del espacio topológico al proyectivo se debe a que las relaciones de proximidad, separación, orden, cierre y continuidad (...), pero son incapaces de cualquier cambio de forma de dichas figuras, y por tanto no permiten conservar rasgos, como distancias, líneas rectas, ángulos (...) (*Cifuentes H., 1989: 51*).

Volviendo al *drama* contemporáneo caracterizado por esa intención transgresora que deconstruye estructuras, se nos presenta una disposición en las unidades alterada por el sentido del *acontecimiento* y no así por una sucesión ordenada; por caso de lo anterior, la obra *Severa Vigilancia* de Jean Genet presenta a los personajes en un confinamiento obligado, situación de confinamiento muy extrema pues se reduce a una diminuta celda de prisión. Esta

restricción es muy necesaria si se atiende la configuración de la obra, porque en la precariedad extrema ello hace aumentar la intensidad de las reacciones conductuales en los *personajes*, en un efecto tensional llevado al límite. Se activa la identidad de cada *subunidad contextual* vista en el carácter de cada personaje de forma casi instantánea por lo que si bien se sigue el proceso señalado en la realización del carácter a lo largo de la *acción*. La situación está claramente dominada por la intensidad; ese concepto de situación es determinante porque organiza los elementos del texto y a su vez determina la forma de la obra dramática. *La situación es la unidad mínima de la obra dramática que da coherencia a los elementos textuales y es a su vez, la parte más sintética de un texto capaz de formar una obra (Del Toro, 2008: 84).*

Comparativamente, próximo a las características configurativas de la obra de Genet está representada en *La Fundación* del español Buero Vallejo; aquí se modifica la exhibición de las modificaciones a la *acción* aparentando preservar una noción lógica, pero en realidad exponiendo el mismo confinamiento con un *cronotopo* que si bien toma aspectos perceptibles va degradándose hasta cobrar sentido en otra realidad: un hospital que modifica a la celda de una prisión. Sólo un referente persiste en toda la obra y es la cama. Ese elemento como un hilo pendiendo del cielo, es lo que sostiene la tensión; existe una despreocupación, sin embargo, por medir el tiempo, por concretar el espacio. Podríamos seguir con argumentos comparativos, pero vale la pena centrar el estudio ex explicar qué es lo que hace realmente posible al *suceso* en su esencia más ontológica.

El desarrollo del diálogo se presenta como una expresión de esa ceñida y estricta limitación *cronotópica*. Por extensión, la situación es sustancializada en esa tendencia hacia lo contextual. Es la tensión la que explica la *performancia* o el desempeño representacional en el texto. Y son los sujetos interactuantes quienes implementan con sus actuaciones todo el sistema representacional; sus acciones construyen el acontecimiento.



Gráfica 2.3: Unidad del cronotopo y sus gradaciones.

La *duraciones* son junto con la *ubicación* una de las dicotomías fundamentales en la estructuración del *suceso* no quedan separadas dimensionalmente ambas. El proceso de la duración inmerso en la existencia adquiere de una ontología en la serie de índices de localización. La *cronología* no tiene cabida en el establecimiento de un *cronotopo*; si existe una ostentación objetual o icónica del tiempo sólo es simbólico; la *cronología* por tanto, no es posible porque el *tiempo* no es una unidad autónoma. En ficción, el *tiempo* sólo se verifica en la constante sucesión de hechos, por tanto, va siempre de la mano con las percepciones espaciales:

(...) el espacio de la percepción (entendido también como conceptualización), que es con el que opera el espacio lingüístico, es un espacio relacional y funcional, donde ocupa un lugar fundamental junto con el juego de coordenadas y dimensiones, la perspectiva usada por el sujeto, al igual que la posible interacción –conceptual o cultural– establecida entre los distintos objetos al localizar o entre esos objetos y el enunciador. (Cifuentes H., 1989: 59).

En el acontecimiento mimetizado en el tiempo cronológico no pudiendo ser reproducible muta a una expresión simbólica; en tal sentido, el drama tiene sólo el referente del verbo para reproducir las trayectorias; puede suspenderlas, hacerlas indeterminadas si fuese necesario. Sólo hay elongación si hay movimiento. Y para

ello, la disposición del tiempo se determina en el sentido del acontecimiento representado. El acto moderno ha podido irrumpir con disposiciones cronotópicas que no necesariamente tienen que seguir el orden cronológico y ordinal; hay piezas dramáticas alternativamente catárticas y anticatárticas que logran un estado tensivo en la exhibición previa del *desenlace*. Los sucesos y su disposición que no van de la mano del caos de la vida. Berthold Brecht demostró que la *diégesis* no está excluida de la *mímesis* en este sentido, precisamente, porque entre sus diferencias se rompe con las ataduras de las dimensiones unificadoras del aristotelismo; el discurso dramático se vuelve más un efecto de *ideas*, no *emocional, instrutivo, no de placer*. (Bentley E., 1982: 137). Más aún:

Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria. (Ricoeur P., 2009: 129).

Analicemos la pieza dramática perteneciente a la serie de *La Calle de la Gran Ocasión*. Manteniendo los mismos aspectos ya vistos en las anteriores piezas, esta pieza nos servirá para observar los aspectos estructurales ya descritos, sobre todo en su relación más interna, como los *sucesos* y el *cronotopo*; en esta ocasión presentamos en *Diálogo II*, entre Daniel y Rosita:

Diálogo II. Daniel y Rosita²¹.

Rosita.- ¿Con que muy entusiasmado con Uri Geller?

Daniel.- Como no. Yo nunca había visto cosa igual. Le mete fuerza a los relojes parados y se echan a andar-

Rosita.- Dice la propaganda que los compone, no que los echa a andar.

²¹ Luisa Josefina Hernández; La calle de la gran ocasión; Segunda Serie; Tramoya, septiembre-diciembre 1981 -no. 21 y 22-, p. 76-77.

Daniel.- Eso no me consta. Pero retuerce las llaves. Un amigo mío se declaró incrédulo y luego no pudo subir a su coche ni entrar a su casa porque sus llaves estaban como tirabuzones.

Rosita.- ¿Y eso le asombra mucho?

Daniel.- Pues sí. Le asombra a todo el mundo. ¿No ve que ese hombre viaja por el mundo exhibiéndose como una maravilla?

Rosita.- Y cobrando.

Daniel.- Sí, ¿por qué no?

Rosita.- Porque no. Él tiene solamente un poder y los poderes son dones de Dios. Uno no puede cobrar lo que recibe gratis.

Daniel.- ¿Cómo? Pero Rosita, si así es todo. ¿No se da cuenta ha hecho absolutamente todo lo que hay sobre la Tierra y sin embargo, hay que pagarlo? Parece usted comunista.

Rosita.- Usted sabe bien que yo no podría ser comunista. Ellos son herejes.

Daniel.- Hay de todo. Es que estamos metalizados. No es por nada y no lo tome a mal, pero yo vengo cada semana a hacerme una limpia desde que trabajo en el gobierno y usted me la hace porque tiene poderes. ¿Le gustaría que no le pagara?

Rosita.- Es muy distinto, Daniel. Eso quería que me dijera. Usted gana la paz y la salud, por eso me paga. Si va usted a ver a Uri Geller, no gana nada y sin embargo le paga.

Daniel.- Bueno, compro un boleto para verlo, como a cualquier otro artista.

Rosita.- Igual que paga usted por ver un... ¿Cómo se llama? ¡Striptease!

Daniel.- No, no es igual. Es muy distinto lo que se siente al ver un cuerpo de mujer. Lo de Uri Geller es admiración por sus... dones

Rosita.- Como si fuera malabarista.

Daniel.- Eso sí. Él se parece mucho a un malabarista: hace prodigios. O a un mago.

Rosita.- Los cirqueros se pasan años practicando para aprender su oficio. Esto no es un oficio.

Daniel.- Bueno, Rosita. No se ponga así. Si no es tan grave. Digamos que es una especie de fenómeno.

Rosita.- Como la mujer gorda del circo.

Daniel.- La gorda da lástima. El señor Geller produce una gran admiración.

Rosita.- Pero, ¿por qué?

Daniel.- Porque altera la materia inanimada con su pura fuerza mental.

Rosita.- No es cosa del otro mundo. ¿Cómo podría dedicarme a hacer limpias si no fuera porque también tengo la fuerza para espantar el mal?

Daniel.- El mal no es materia.

Rosita.- No, no es. Es peor. Es un principio activo contra el cual debemos luchar.

Daniel.- Pues sí, de eso estoy convencido: por eso me hago limpias. Pero Uri Geller agarra una cuchara de metal y se la envuelve en el dedo como si fuera de trapo.

Rosita.- ¿Y eso le impresiona a usted?

Daniel.- Sí Rosita, me impresiona.

Rosita.- Me alegro. Mire usted. ¿Ya vio?

Daniel.- ¿Qué es eso?

Rosita.- Acabo de enredarme en un dedo una cuchara. Igual que Uri Geller. Si nunca lo había hecho es porque no vale la pena. Muy estúpida me parecería mi vida si ganara el dinero retorciendo llaves y cucharas y sacudiendo relojes.

Daniel.- ¿De manera que usted puede hacer todo eso y si no lo hace es porque no quiere?

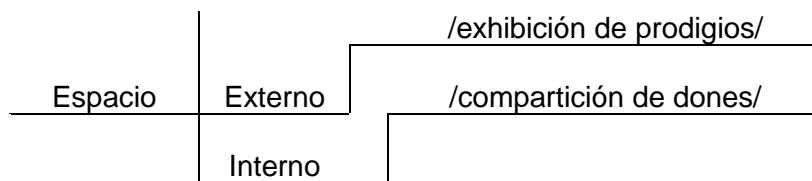
Rosita.- ¿Usted que cree Daniel?

Daniel.- Sepa usted que no vuelvo a hacerme una limpia ni en sueños. Esas cosas se admiran en el teatro, pero no en la vida privada. ¿Qué tal si al hacerme una limpia se le va la mano? No. Puede usted disponer de su tiempo y mucho gusto de haberla conocido.

Referido anteriormente (falta cita) objetos e instancias de la *acción* toman existencia cuando se adhieren a la realidad que están representando; así justifican que en su realización forman parte de la *diégesis*. En esta pieza se nos ofrece una evocación que se percibe como /íntima/, en el que el orden dado al entorno se contiene en una sensación indeterminada por su convivencia con referencias externas: dos *personajes* conversan muy próximos sobre un hecho extraordinario.

Literalmente el lugar de la acción al igual que las instancias o personajes no existen hasta que son referenciados; van desambigüándose paulatinamente por indicios verbalizados; por ejemplo, cuando *Daniel* dice: “Sepa usted que no vuelvo a hacerme una limpia ni en sueños. Esas cosas se admiran en el teatro, pero no en la vida privada”. Aquí hay una nítida evocación de ese momento dual que parte de un entorno interno un espacio intimista que parece por momentos redirigirse hacia otro más amplio, externo y /público/: “exhibiéndose”, “por todo el mundo”. De tal manera, el espacio *interno* se opone al espacio *externo* desde la *acción* por lo que el *cronotopo* se expande y contrae según los requerimientos de la

focalización en el tema. Así entonces, un desprendimiento enciclopédico buscando generar una nebulosa para el *cronotopo* anterior, se establece como:



La *tensión* en esta pieza dramática aparece como ejercida en otro entorno. Más allá de las acciones del presente sólo existen alusiones a la elongación situacional, por ejemplo, en “Yo nunca había visto nada igual” que denuncia una *analepsis* en relación al evento extraordinario que ocurrió anteriormente. Lo que se refiere permanentemente es el momento presente es extendido en los momentos *analépticos* ya referidos agilizando la *diégesis*. El *acontecimiento* de la pieza queda subsumido a la apariencia de un instante onírico.

Daniel.- Eso sí. Él se parece mucho a un malabarista: hace prodigios. O a un mago.

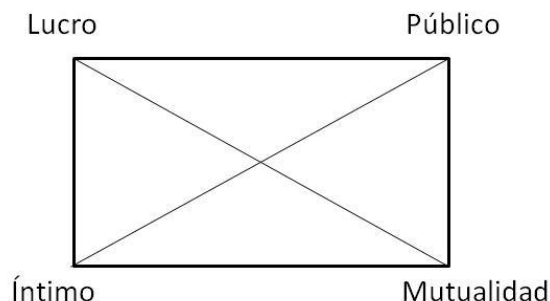
Rosita.- Los cirqueros se pasan años practicando para aprender su oficio. Esto no es un oficio.

Daniel.- Bueno, Rosita. No se ponga así. Si no es tan grave. Digamos que es una especie de fenómeno.

Rosita.- Como la mujer gorda del circo.

Resalta el efecto que toma el espacio y que es referidos por ambos personajes a lo largo de su interlocución: “un sitio para un acto de magia”. La ubicación única, sin *cronotopos* alternos, como aquel momento referido en “el mundo” le da a la pieza un intimismo ocultándola de lo que es público, como la confesión de en qué lugar se desempeña laboralmente Daniel: “trabajo en el gobierno”. Este vaivén entre el intimismo y el exteriorismo en el *cronotopo* afecta la relación entre ambas instancias o *subunidades contextuales* al punto de confrontarlas; la aproximación contrasta con las referencias *analépticas* vinculando

varias historias con el momento presente. La situación presente en el acto se construye de las evocaciones a otras situaciones entre las que se haya siempre, el sujeto del deseo: *Uri Geller*.



Como está manifestado en el discurso, sea por compartir los dones o bien por mostrar prodigios, la *tensión* está dispuesta en torno al *axis* temático del */lucro/*. Hay que considerar que la *lucratividad*, a pesar de los ajustes a su enfoque está delimitada por el propósito que le anima: la realización de actividades que buscan generar una ganancia particular; aquí está en discusión el hecho de que una persona con ciertos dones tenga privilegiada la obtención del provecho propio. Entonces, *Rosita* asume una postura desfavorable frente a este propósito y en donde */ganancia/* y */lucro/* son las finalidades últimas para */compartir dones/*. *Daniel* en cambio, sostiene el derecho de cualquier individuo a vivir de lo que los demás puedan aportarle a cambio de esa */exhibición de prodigios/*. Así entonces, nos vemos antepuestos a la siguiente operatividad entre instancias con la mediación del referente *Uri Geller*:

$$A : [a \neg (/ \text{Uri Geller} / b)]$$

El *objeto* en pugna atendido por el */lucro/* es en esta configuración la cuestión nodal detonante de la *tensión*; la conveniencia en el emprendimiento de los prodigios que no implica necesariamente que deba aprovecharse para

comerciar con ellos; para *Rosita* esa intención se asume sobre la deslealtad de ahí su reacción moralmente adversa; *Rosita* representa una instancia asumida en el rol antitético respecto no a *Daniel* (b) sino a la referencia de *Uri Geller* a quien llega a calificar como un */mezquino/*. Entretanto la posición asumida en la instancia de *Rosita* (a) se puede calificar más bien de mutualista, asociada al bien común; su convicción es no lucrativa. Así, la tensión se explyra no en las acciones sino que se traslada a los tópicos e ideas; en ambos posicionamientos, el *Daniel* y *Rosita*, se genera una variedad de *semas* que en sí se oponen hasta el punto de la *entropía*.

2.3 Fabulación, trama y relato

En una sofisticada aplicación intelectual el hombre es capaz de crear asuntos extraordinarios, no sólo con el propósito de explicar a su entender y apariencia la compleja realidad, también lo hace como una reafirmación de sí mismo. Para corroborar estos fines, el creador se exige la concepción de otras realidades por las cuales aliviar sus angustias e inconformidades. La labor creadora, sea bajo el aspecto que sea, es un permanente acto de pseudología como *conditio sine qua non* para llevar a cabo un trabajo artístico. En literatura es la *fabulación* esa fuente original de la *creación* que implica un tipo de exposición manipulada, primero en el interno cognitivo luego en las destrezas y por medio de una proyección. En la creación o mejor dicho re-creación del mundo, la realidad adquiere nuevos significados. En el *drama* estos significados se adhieren por medio de la *acción*.

En la *ficción* el *acontecimiento* se distancia del hecho real del cual partió trascendiendo bajo el tratamiento *fabulístico*, esto es, un hecho real puede ser materia de ficción siempre que se vea afectado por un tratamiento extraordinario, como parte del aspecto elegido para ser sublimado por la intención original de una intención autoral. Por este hecho, la *fabulación* se erige como la sustancia

formal de la *mímesis* y de la *diégesis* en cuanto que reconstruye el hecho bajo una intención poética.

Es dable añadir además que la *fabulación* parte de un propósito motivado y ostentable; la sustancia que inspira subyace en cada instante de la vida. No obstante, a diferencia del caos universal, la construcción de la *fabulación* persiste en una voluntad ordenadora. En esta labor persiste un profundo interés antitético y transgresor; la *fabulación* literaria replica la intención innovadora como *virtud* en donde se generan otras realidades, prodigio cognitivo; es una exposición de asuntos elegios por su capacidad inspiradora y que han sido tomados para configurar significados. En esta inclinación a la fantasía el factor emocional en los creadores alimenta su poética y por ello es vital comprenderla. De hecho:

La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, a ideas (Eco U., 1993: 145-146).

En el *drama*, la narrativización por medio de acciones desde la *fabulación* establece el sentido de los sucesos que luego dispuestos van ocasionando que ocurra parte del proceso *diegético*; pero la *fabulatio* dramática no es un factor previo que se pueda anticiparse; la *fabulación* por estar condicionada en el conjunto de estrategias realizativas, siempre se ve, al igual que los *personajes*, como otra instancia, revelada *a posteriori*. Ciertamente es útil para exhibir el hecho que representa. Ello aclara la advertencia de Bentley en el sentido de no ver que *La vida es drama*; el acontecimiento dramático representa en todo momento y en ese sentido es un artificio generado para tal fin; si en algo se parece a la realidad propia en otros aspectos es muy diferente. Por ejemplo, el *acontecimiento* expuesto sintetiza el sentido magnificando detalles de la realidad

paradigmática y omitiendo otros pues no cubren las expectativas de la configuración que forma.

(...) la trama se identifica con las estructuras discursivas. Sin embargo, también cabe interpretarla como una primera síntesis que el lector trata de hacer sobre la base de las estructuras discursivas, una serie de macroproposiciones más analíticas que dejan todavía indeterminadas las sucesiones temporales definitivas, las conexiones lógicas profundas (Eco U., 1993: 146).

La *estructura* permite enfocar la disposición del *suceso* en apoyo a la generación de inmanencia semántica. Las unidades de *suceso* activadas se van enlazando formando la dinámica del *acontecimiento* constituyendo la *trama*; este avance es la *diégesis* en una continuidad que además explica por qué los asuntos fueron dispuestos allí y no en otra parte. En el siguiente ejemplo, se podrá ver expuesta la anterior explicación:

Unidad A: Personaje 1 conoce a Personaje 2 caminando por la calle.

Unidad B: Personaje 2 se interesa por la amistad cultivada por el Personaje 1.

Unidad C: Personaje 1 es enviado a prisión.

Unidad D: Personaje 2 acomete una huída.

En la secuencia anterior se muestra un sentido particular cumplido a través de la ordenación de los hechos. El *acontecimiento* queda diselado de ea forma lo que convencionalmente permitirá al intérprete efectuar su trabajo lector. Luego, la disposición de los *sucesos* van entretejiendo los factores por donde se podrá percibir la *tensión*; esto es, por el asunto de la *Unidad C* el *acontecimiento* demanda un alivio a la *tensión* generada en unidades anteriores, aunque en vez de aliviarlo mantiene latente el *desenlace*; esta es una disposición de distensional. Pudiendo no ser la única manera de concebir tal sucesión, sin embargo, se

advierde que el sentido antes descrito puede funcionar de manera distinta. En un posible ajuste o cambio se estaría formando un efecto distinto en donde por ejemplo, se revierte ese efecto distencional por un aumento de la tensión, un estado climático:

Unidad D: Personaje 2 acomete una huída al extranjero.

Unidad A: Personaje 1 conoce a Personaje 2 caminando por la calle.

Unidad C: Personaje 1 es enviado a prisión.

Unidad B: Personaje 2 se interesa por la amistad cultivada por el Personaje 1.

Se puede ver, en comparación a la disposición anterior, que no existe una alteración en los asuntos del *acontecimiento*. Se mantiene su sentido general inalterable, lo que se modificó es el efecto sobre la motivación interpretante. Los asuntos que le estructuran, han alterado en la articulación ordinal la percepción estética que le sostiene. Los momentos sensiblemente alterados en el orden de exposición no demuestran un problema de *cronotopía*, sino sólo el efecto de su *diégesis*; en la disposición expuesta puede constatarse una alteración que ahora se realiza en el hecho bajo del saber y previo al *desenlace*; lo que se espera ahora es que la *tensión* sea explicada; el aplazamiento en la lectura es mucho más consciente rompiéndose el factor del *descubrimiento* (*anagnorisis*); se anticipa racionalmente el *desenlace* en detrimento de una expiación emocional.

Cada unidad y cada una de las instancias contextuales que le integran adquieren una relevancia particular. Su disposición va modificando el valor semántico y no así el gramático del *acontecimiento* percibiéndose un sentido trascendental detrás de ello. La *fabulación* persiste entonces en un fascinante juego de estrategias determinando la explicación del *acontecimiento* a niveles profundos al mismo tiempo que proporcionando el necesario aspecto heterogéneo que merece todo *acontecimiento*.

Si es cierto que todo signo icónico (ostentable) es motivado y no arbitrario, el signo escénico es doblemente motivado, si así podemos calificarlo, en la medida en que es a la vez mimesis de algo (icono de un elemento espacializado) y elemento de una realidad autónoma concreta. (Ubersfeld A., 1989: 116)

Ahora bien, en cuanto a la *fabulación* la concepción de deseos y aspiraciones como lo determina el psicoanálisis para la literatura, condiciona el entramado explicando desde el deseo la contención emotiva fuente de la existencia poética; la estrecha relación entre un elaborado subjetivismo como *leit motiv* de la voluntad y las capacidades de voluntad no se sostiene por sí mismo porque requiere de la contraparte del control justificando la unidad en la representación. En toda expresión textual se ensayan mundos que pueden perfeccionarse a través de interiorizaciones que luego estallan en procesos semióticos y se regeneran constantemente bajo su propia regulación. La *fabulación* no sólo representa esa propiedad, también activa en el intérprete la posibilidad de maquinar sus inferencias e hipótesis. Esta esencia coherente en una obra dramática reivindica la función mimética. La forma en la *fabulación* depende de la iniciativa cooperante y libre: (...) *dicho de otro modo: la fábula se construye en el nivel de abstracción que se considera más fructífero desde el punto de vista interpretativo (Eco U., 1993: 147)*. Una *fabulación* se entenderá como la composición anterior a la des-composición interpretante, esa especie de *inspiración colectiva*. La *fabulación* así, remite a la realización del relato como el producto racional dispuesto para representar.

La *fabulatío-onis* es entonces una relación por la cual se manifiesta el *acontecimiento*; es su soporte *diegético*. Al mismo tiempo sostiene el regulador del proceso mimético reproducido por los sistemas hipo-configurados del discurso. Un proceso textual se ve así complejizado a varios niveles en donde hay lugar para la entropía a la vez que lo hay para el plano autorregulable. La relación de los sucesos dentro del *acontecimiento* es la génesis formal del *texto* capaz de asegurar la mejor ejecución interpretativa. Al convertirse el *texto* en un acto textual, la *fabulación* estabilizará el sistema semiótico controlando los trasuntos y

los asuntos que se tratan en obra. Esta realización para ser comprendida y aprehendida debe sostenerse en la abstracción permanente. La disgregación dicotómica entre *fabulación-trama* permite entender porque la realización es una dialéctica sumada a otras dialécticas antes mencionadas, una contradicción entre los recursos diegéticos y su necesaria ordenación. La realización aunque es convergente en el plano textual es divergente en sus funciones; la *fabulación* es el factor en donde se sostiene el plano macroproposicional en tanto que el *entramado* es el factor por donde progresa el *acontecimiento*. El *texto dramático* acota el sentido semántico allí producido como una *inspiración colectiva*, una proyección estructural del *acontecimiento*.

Luego entonces, las historias dramatizadas mantienen una disposición predeterminada como parte de la hipoconfiguración discursiva. La contextura que regula el discurso será el aspecto estratégico desarrollado en la expresión discursiva del *drama*. El entramado o contextura será, finalmente, la base mediadora entre la función temática en el discurso y su continuidad estructural:

(...) media entre los acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo. A este respecto se puede decir equivalentemente que extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o incidentes (los pragmata de Aristóteles); o que transforma esos acontecimientos o incidentes en una historia (Ricoeur P., 2009: 131).

Para poder comprender las razones de una determinada disposición fabulística es determinante para comprender por un lado, la cualidad integradora del discurso y al mismo tiempo para captar esa capacidad distributiva de los elementos y asuntos representados. Bajo este doble entendido, la exposición de una obra como el *Diálogo IV* de *La calle de la gran ocasión* dispuesta por las instancias *Loca* y *Delia*, prevé el /encuentro/ no fortuito, no espontáneo, entre dos *personajes*; aunque parece casual en apariencia, el /encuentro/ entre ambas instancias ya fue prevista, es un encuentro deliberado por lo que en tal caso, la

subunidad contextual en *Loca* tiene programado abordar a *Delia* y provocar así la interacción luego fuera de sentido (absurda).

La *subunidad contextual* denominada *Delia*, por su parte, toma de esta programación un aspecto desconcertante; la mujer se describe como una profesora que está allí porque aguarda la llegada del autobús; ella se dirige a su trabajo. Ambas entonces están sometidas por la *isocronía* aguardando la llegada del autobús. El *cronotopo* que constriñe la situación está determinado en algo así como la “parada” de ese autobús. El *cronotopo* establecido para la situación se comprende en ese instante aunque explícitamente indeterminado en términos de temporalidad. Se puede advertir entonces, desde un inicio, cómo es que se va justificando la existencia de ambas instancias a través de lo que van enunciando; hay una construcción que se van exponiendo de manera mutua. El contacto entre ambos *personajes* se va reproduciendo en un universo que contiene las cualidades de cada mujer y algunas características del entorno. La visión de mundo asumida desde la creación de la obra se comprende en una *inspiración colectiva* pues queda pendiente de la afirmación del hecho:

(...) *al confiar a la memoria el destino de las cosas pasadas, y a la espera el de las futuras, se puede incluir memoria y espera en un presente ensanchado y dialectizado que no es ninguno de los términos rechazados anteriormente: ni el pasado, ni el futuro, ni el presente puntual, ni siquiera el paso del presente.* (Ricoeur P, 1995: 50).

Con todo, el *texto dramático* tiene un planteamiento poco habitual, con asuntos que tratan de ser extraordinarios: el rol de *Loca* que en su inicial discurso parte de un hecho común en re-significación de su personal lógica intelectual: *creo que deberías pintarte las uñas*. A partir de este comienzo en la realización del *acontecimiento* se despierta una sucesión dispuesta en la siguiente secuencia:

Unidad A1: Loca y Delia se encuentran

Unidad A2: Loca asegura que Delia es su madre y al mismo tiempo que ella es “Andresito”

Unidad A3: Nadie ubica en dónde vive.

Asunto segundo (se retoma): Loca asegura que Delia es su mamá.

Unidad A4: Ambas se re-conocen y salen.

La *fabulación* entonces se explaya en los sucesos: A1, A2, A3, A2, A4. El primer sustento del contexto generado en el *acontecimiento*, la realidad de la vida entre ambos personajes es una certeza que sin embargo no se corrobora en ninguna parte; el *cronotopo*, recordemos, sigue quedando suspendido por la indeterminación temporal. Así, centrados en la exigencia hipotética, en la repetición del segundo asunto, se ve la restitución en un entuerto irracional generado por *Loca*: “Loca asegura que Delia es su mamá”. El *acontecimiento* está entonces *fabulado* bajo una intención anticlimática, en la repetición del segundo asunto; ese es su eje hipo-configurativo por tanto digno de resaltar en la sucesión A1, A2, A3...; para la *fabulación* en la pieza es importante establecer que *Loca* ejerce, obstinadamente, este vínculo maternal con *Delia*. En el desarrollo del modelo lógico se debe especificarse entonces que:

En la relación Loca/ Delia: { A1, A2, A3, A2, A4 }

El relato en esta obra dramática centra sus esfuerzos en concretar un entorno muy reducido, aunque una cosa es importante resaltar, y es que por definición el cuerpo del relato puede aparecer bajo una superficie a diferentes tipos. Hasta el mismo relato o relación formal de los sucesos o *acontecimientos* deriva en *fabulación*. La *inspiración colectiva* se encarga de advertirnos que no subsiste una simple intención sino en la base de que algo allí se entiende por poco habitual. La *fabulación* dirige los asuntos y los concentra en evocaciones de una *acción* absurda. Veamos el Diálogo en su totalidad; existen anotaciones que son

nuestras, esto es, subrayados sólo para resaltar los momentos que ya hemos señalado en nuestra explicación:

Diálogo VI: Loca y Delia²².

Loca.- Perdona, pero yo creo que deberías pintarte las uñas.

Delia.- ¿Cómo decía usted?

Loca.- Las uñas, se te verían mejor si te las pintaras.

Delia.- Sí... puede ser.

Loca.- ¿A dónde vas?

Delia.- A trabajar. Soy maestra.

Loca.- ¡Tan bonito enseñar! Claro, yo ya sabía que eras maestra.

Delia.- ¿Se me nota?

Loca.- No, sabía porque soy tu hija.

Delia.- ... (Situación conflictiva)

Loca.- ¿Cómo te llamas?

Delia.- Si soy tu mamá, ha de saber muy bien cómo me llamo.

Loca.- Sí, pero quiero que me lo digas. ¿A dónde nos bajamos?

Delia.- Me bajo en la terminal, luego tengo que tomar un pesero y si se me hace tarde un taxi. ¿Cómo dijiste que te llamabas?

Loca.- A ver si no nos cansamos mucho. Mejor tomamos un taxi. ¿Cómo dijiste que te llamabas? (ninguna dice su nombre)

Delia.- No dije nada. ¿Cómo te llamas tú?

Loca.- Andrés. Puedes decirme Andresito.

Delia.- ¡Ah! ¿Y a dónde vas?

Loca.- A enseñar contigo. Me gusta mucho salir.

Delia.- Ah... y de dónde... ¿por dónde queda tu casa?

Loca.- Tú y yo vivimos por la calle del Hoyo.

Delia.- ¡Qué calle será esa!

Loca.- En una colonia donde las calles se escriben de un modo y se dicen de otro.

Delia.- Será Polanco, o Anzures. Hoyo, Hoyo. ¿Qué calle será esa?

Loca.- No importa porque ya no vivo allí. Anoche estuve de visita en un hospital, pero me salí... para verte.

²² Luisa Josefina Hernández (1981); La calle de la gran ocasión; Segunda Serie; Tramoya, septiembre-diciembre, -no. 21 y 22-, p. 82-83.

Delia.- ¿Nadie se dio cuenta?

Loca.- Sí. Pero les dio miedo detenerme. Cuando quiero hacer algo y me lleva la contraria me pongo muy fuerte. Tienen miedo de que les pegue.

Delia.- Mira nada más. Hoyo... ¡Ohio! Esa es, ¿verdad?

Loca.- Puede ser. No me interesa porque ya no vivo en el hospital. No tiene chiste haberlo adivinado.

Delia.- Eso veo. ¿Cómo se llama el hospital?

Loca.- No te lo puedo decir porque cuando me acuerdo me da mucho coraje y pego muy fuerte. Claro, se enoja conmigo y no me trata bien. No. No puedo decirlo.

Delia.- No... no te molestes.

Loca.- Siempre te he querido mucho. Como eres mi mamá, puedo darte un beso. ¿Me dejas?

Delia.- Pues... sí.

Loca.- Ahora yo te voy a pedir uno.

Delia.- Mejor ya no nos damos besos. Tengo catarro.

Loca.- No le hace, a mí no se me pega. Ahora dime: "Tengo catarro, Andresito".

Delia.- Tengo catarro, Andresito. No me abrases tan fuerte, nos vamos a caer.

Loca.- Tú me levantas porque soy tu hija. ¿O no?

Delia.- Claro que te levantaría.

Loca.- Lo sabía desde que te vi. Mi mamá es buena conmigo y me da gusto en todo. ¿Verdad que me quieres mucho?

Delia.- Sí, Andresito. Oye, ya me voy a bajar.

Loca.- ¿Ya llegamos?

Delia.- Sí. Tenemos que despedirnos.

Loca.- No nos despedimos porque voy contigo. Me gusta mucho acompañarte. Ten cuidado al bajar. Los metros van muy rápidos.

Delia.- Vas a aburrirte de mi clase.

Loca.- No importa, después me llevarás al cine. ¡Estoy tan contenta!

Delia.- ¿Por qué?

Loca.- Tenemos todos los días del año para pasear juntas: los cines, las calles, los parques. Esa tiene que ser la felicidad. No hay que recordar en dónde vivimos, ni quiénes somos, ni a dónde vamos. Ni quiénes fueron nuestros padres. Esto es la felicidad.

Delia.- Puede ser, vamos.

Singularmente, el relato se amplía en su sentido discursivo no en la comprensión sino en los efectos representados para el *acontecimiento*. Hallamos un doble proceso por resolver: por un extremo, la articulación del sistema que sostiene la disposición de las *unidades* y por el otro, el sentido representacional que esas *unidades* van a adquirir contexto en el entorno de la *acción*. En tal sentido, también pueden integrarse los niveles sincrónicos pero incluyendo movimientos de retroceso (*prolepsis*), saltos hacia adelante (*analepsis*), u otros. Si por *isotopía* comprendemos estos niveles veremos que su integración es un factor fundamental: cada nivel o *isotopía* desde el inferior hasta el superior deben impedir oscilar los sentidos. El desarrollo del *argumento* aparece en la imbricación de líneas de *acción*; así se manifiesta el desconcierto u *oximoró*. Este desconcierto exige de las estructuras *a posteriori*, una regulación. La *tensión* suficiente para manejar el interés esta atenuada en la disposición de los *sucesos* en el juego incesante de potenciales soluciones.

La función que guarda la *fabulación* en el diálogo entre *Loca* y *Delia* no se limita a “representar” la anécdota; dispone de elementos representacionales de tal manera que la historia adquiere una mayor fuerza y tensión en el conjunto de su unidad. Se puede ver claramente que más que un *acontecimiento* tratado de forma paradigmática el acto origina la especial vinculación con lo cotidiano. *Loca* se revela en medio de esa cotidianidad, sin embargo, como una visionaria resumiendo en su enunciado final lo ocurrido:

“Tenemos todos los días del año para pasear juntas: los cines, las calles, los parques. Esa tiene que ser la felicidad. No hay que recordar en dónde vivimos (A1), ni quiénes somos (A2), ni a dónde vamos (A4). Ni quiénes fueron nuestros padres (A3). Esto es la felicidad.”

Así se describe la disposición de sucesos entre *Loca-Delia* bajo un *ordenamiento*: { A1, A2, A3, (A2), A4 } ∴ /felicidad/

La articulación del prospecto *fabulístico* encuentra su sentido en la noción de la actividad que desde la homogeneización interpretante debe regular la /felicidad/ en esta pieza. Esos constructos de disposición originados en los procesos de la cognición lectora estimulan la percepción de una interesante alternancia de ritmo ascendente en A1 y luego descendente en A3 (anticlímax). Las conjeturas de lo que pasa en el medio son producto de la *mimesis* interpretativa.

Una disuasión interesante sobre el funcionamiento de la sustancia textual la presenta G. Genette en su disertación sobre *diégesis* y *mímesis*. Formula una correspondencia directa entre el entramado y su transfiguración en modelo funcional y dinámico homogeneizando los elementos discursivos. Esta razón es la que sostiene íntimamente la relación *fabulación-argumento*, sólo que la *fabulación* emplaza un significado en el sistema, cuyo contenido deberá ser inestable; el *argumento* por el contrario, estabiliza y contiene el orden.

(...) ningún relato puede “mostrar” ni “imitar” la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, “viva”, y dar con ello más o menos la ilusión de *mímesis* que es la sola *mimesis* narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar (Genette G., 1989: 220).

Así aunque la *fabulación* suponga un aspecto importante dentro de la configuración no deja de comportarse como un constructo significativo pero permitiendo implicar subjetivismo: a) advirtiendo sentir en los hechos y no sólo en la comprensión de las locuciones; b) en un diseño de *acontecimiento* en síntesis con las acciones significativas; c) reproduciendo referentes y en ausencia de otros facilitando la intromisión interpretante por lo que su reproducción es el resultado de una mutua implicación (Genette G., 1989: 228-229). En esto que significa un importante cambio de pensamiento estético respecto a la literatura supuso en la *mímesis* la realidad intelectualizada, materia susceptible a la *recreación*; la

mímesis es la sustancia capaz de transfigurarse en otras realidades sin perderse en sí misma. Así, la *mímesis* proporciona el sentido (*imitatio-onis*) y su intergración un idealismo en latente espera. El sujeto se mimetiza con el arte y replantea la vida, sistemáticamente, discriminando los motivos que toma de ella luego reproduciendo sus propios *paradigmas*. Particularmente *mímesis* es un término aprehendido del griego μίμησις y que refiere la práctica de una labor creadora; no conlleva la finalidad en sí, es más bien el conjunto de medios por los que un aspecto subjetivo replantea la realidad. En el *drama*, en la epopeya o en el poema trágico, *mímesis* es de una manera, una muestra de una reproducción idealizada.

En cambio, *imitatio* es una situación que se diferencia entre sí de tres maneras de *mímesis* porque aquí, se reproduce por un medio diferente las cualidades en sí; puede reproducirse una cosa por un objeto distinto mas no por sus cualidades diferentes; pero ¿qué, cuánto y cómo puede imitarse de manera distinta si por imitación siempre se comprende la cualidad de un *semejante* por su *semejante*? La *mímesis* no se reduce a la copia pues no es la cosa desplazada por otra semejante lo que representa. La situación o realidad re-creada, en un *texto dramático*, por ejemplo, posee su propio estatus de realidad sin posibilidades de ser atribuida a cualquier aspecto de una realidad paradigmática. La visión ontológica sobre los rasgos de la naturaleza vista en el arte deviene de la construcción de una realidad alterna o *mimesis*; luego entonces, no es la copia o la imitación, sino la re-creación, el volver a originar lo que caracteriza al arte.

En este sentido, la *fabulación* es materia creativa y a la vez creadora que ha cobrado un sentido original en el imaginario. En ella, la *mímesis* actualiza sus valores convirtiendo al *acontecimiento* en una vivaz experiencia capaz de hacer comprender que la concepción del universo se integra por varios mundos y no por uno solo, re-generación con un cierto paralelismo existencial. ¿Qué fin persigue el arte y la literatura creando mundos alternos, posibles? ¿No basta con la incommensurable infinitud de la naturaleza para explicarlo todo? Por desgracia tan infinitas las posibilidades que nos brinda esa idea como infinitas las preguntas de la cognición y la emotividad para explicarlas. El paradigma real y la realidad *mimetizada* se unen en este punto cósmico de la no conformidad.

El punto particular del mimetismo en la expresión dramática es un prospecto humano; en su fisonomía, conducta y vinculación social toma del hombre y la mujer sus caracterizaciones (*fictio*). Los modelos creados para su representación no pueden ser figuras si no hay además una amplia extensión de esa operatividad humana. Siendo entonces el concepto de lo humano su directriz el *texto dramático* se sostiene sobre un antropomorfismo neto. Para una obra dramática hay acciones y de su organización en una secuencia específica, deriva la apariencia específica que en el fondo representará la *unidad contextual*. La *fabulación* suma los aspectos semánticos que debajo de la expresión subyacen a la magnificación formal del constructo antropomórfico. En los mismos términos en que tenemos un sistema *fabulístico* en Electra:

Tras la muerte de Agamenón, Egisto, se une con Clitemnestra y usurpa el trono. Diez años han pasado desde el crimen horrendo. Pero diez años ha sido suficiente tiempo para que Electra, hija de Clitemnestra y de Agamenón, extinga sus odios. Electra se encuentra por fin a su hermano Orestes en la tumba paterna y le incita a la venganza. Éste mata al usurpador Egisto y a su propia madre.

El contenido de toda representación, la génesis de la idea representada se halla resuelta en la exposición del contexto. Así, con el mismo término con que denominamos el ordenamiento de los sucesos (*trama*) atendemos la discriminación entre entramado y sus asuntos. Estaríamos frente al hecho de que el autor, al tratar el asunto, ya dispone los episodios particulares y la intriga. Pero esa mecanización se supera en cuanto existe la posibilidad de reproducir el texto, porque lo que creíamos que era la *fabulación* realmente ha quedado reducido a estructuras; la disposición del acontecimiento hace diferir los trasuntos originales convirtiendo el hecho de interpretar en una consecuencia de la aplicación volitiva en el lector. ¿Cómo ha sido posible organizar los sucesos para que digan algo? Para responder a esto debe tomarse en consideración que la actualización del acontecimiento se debe cumplir con los niveles ya señalados desde las *subunidades contextuales*, hasta las unidades de suceso que vayan resolviendo el entuerto discursivo.

Conjeturas que serán activadas por tomas de consciencia, reconocimiento o premoniciones, manifestación de acciones erróneas y malosentendidos, etcétera, acrecentando el grado de interés puesto en el *acontecimiento*; Una demarcación basada en esta progresión organizada de los sucesos está bajo la regulación de la contextura y eso hace que un texto se organice en actos o cuadros. Cada *suceso* se vincula a otro en una clara interdependencia por pertenencia y atribución. El éxito en la construcción primero del texto y luego y más decididamente, en su interpretación se centra en la reproducción del sistema de manera coherente.

2.4 Aspectos componenciales en una pragmática enunciada

La implicación de los factores extralingüísticos convergentes en la realización del *cuerpo central discursivo* es una de las principales predeterminaciones del *drama*. Enfoca toda su capacidad significativa en la realización de un estado cinético. En él no puede haber alternancia bien narrativa, luego descriptiva, sino la evocación situacional permanente. La interacción entre estados contextuales al interior del discurso integran la unidad funcional del proceso textual. Una interpretación del núcleo textual, subraya por J. Veltrusky (1990: 17) caracteriza al drama en sus procesos discursivos dialogales, en el aspecto plural de la superficie, aunque esa pluralidad no equivalga a una interacción como bien podrían ser otras como la conversación o la entrevista. La pluralidad de voces se reproduce en el drama como un movimiento verificado en un marco único, específico, a través de cual se genera una semiosis en forma perceptible de acto.

El drama se manifiesta en la actividad de contextos que quedan unos subyacentes en otros; aquí hay una confrontación e interacción de contextos expresados en la alternancia enunciativa. En *Paradoja del Comediante* del autor Denis Diderot, se plantea un *coloquio* a dos voces, en apariencia una charla entre dos personajes. Sin embargo, en su más profunda comprensión puede advertirse

que en la morfología sintagmática predominan los efectos retóricos en lugar de evocaciones extra-lingüísticas. Veamos:

Segundo.- El envilecimiento de los actores modernos es, a mi entender, una desdichada herencia que les han dejado los comediantes antiguos.

Primero.- Así lo creo.

Segundo.- Si el teatro naciese hoy, que tenemos una idea más junta de las cosas, quizás... Pero no me escucháis. ¿En qué estáis pensando?

Primero.- Sigo mi primera idea y pienso en la influencia del teatro sobre el buen gusto y las costumbres, si los actores fuesen gente de bien y su profesión fuese respetada. ¿Dónde está el poeta que se atreviese a proponer a hombres bien nacidos el repetir públicamente discursos vulgares o groseros; a mujeres, poco más o menos tan honestas como las nuestras, el recitar descaradamente ante una muchedumbre de auditores palabras que les causarían rubor oír en el secreto de sus hogares? Pronto nuestros autores dramáticos alcanzarían una pureza, una delicadeza, una elegancia, de las que se hallan todavía más lejos de lo que ellos suponen. Influencia que, a no dudar, se reflejaría en nuestro espíritu nacional.

Se pone de manifiesto que existe un planteamiento a dos voces en la apariencia de una inter-locución. Pero subsiste, observado el comportamiento de las funciones sintácticas de la linealidad, una carencia deixis, ello reduce la capacidad situacional del enunciado; por otra parte también limita la función ilocucional y perlocucional, esto es, no hay una clara intención en provocar al entorno; los enunciados no comprometen más intención que no sea la exposición de ciertos temas bajo indicios de unificación, en donde la actividad o movimiento están ausentes. El uso verbal subjuntivo nos lleva a comprender en las instancias un estado reflexivo, como cuando se expresa: *Sigo mi primera idea y pienso en la influencia del teatro sobre el buen gusto y las costumbres, si los actores fuesen gente de bien y su profesión fuese respetada.* En tal sentido, se deja de lado la contextualización del entorno para concentrarse en construir un pensamiento.

Si bien se pueden atender otros aspectos léxicos obligando un cumplimiento con los cánones de la enunciación situacional hace falta tomar en cuenta muchos otros recursos para tal determinación; en la *Paradoja del Comediante*, es claro, esto no es posible porque la intención del texto no radica en

la dramatización del hecho sino en una retórica argumentativa distribuida en dos voces. Esta literal omisión al sentido *exógeno* en ausencia de deícticos, adverbios, preposiciones se acrecenta con una ilocucionalidad y perlocucionalidad carentes de sentido. Con lo cual, no existe preocupación alguna en mantener tensión. Este contraste estratégico muy bien percibido en un discurso dramático entre equilibrio-desequilibrio-reequilibrio da paso en *La Paradoja* a la persistencia de una retórica verbal permanente.

Segundo.- Se podría objetar quizás que esas comedias, antiguas o modernas, que vuestros comediantes honrados excluirían de su repertorio, son precisamente las que representamos en sociedad.

Primero.- ¿Y qué importa que nuestros conciudadanos se rebajen a la condición de los más viles histriones? ¿Dejaría de ser por eso menos útil, más de desear, que nuestros comediantes se elevasen a la condición de los más honrados ciudadanos?

Segundo.- La metamorfosis no es fácil.

Los enunciados referidos por las instancias, en la omisión del léxico contextualizante, se enfocan en la retórica de las referencias. No existe por ello la concepción del *cronotopos*. El tiempo y el espacio son omitidos. Es por ello que el factor diegético no persiste en la *acción*, lo traslada al enunciado. En relación con el proceso dramático, los elementos con función apelativa y deixis necesarias que apoyen una extra-lingüística no son posibles aún en presencia de los consabidos *vacíos*. La generación de pensamiento en sí es el eje en su retórica sin intención ontológica por descubrir a los sujetos en la *acción*.

Primero.- Sigo mi primera idea y pienso en la influencia del teatro sobre el buen gusto y las costumbres, si los actores fuesen gente de bien y su profesión fuese respetada. (...)

Segundo.- Se podría objetar quizás que esas comedias, antiguas o modernas, que vuestros comediantes honrados excluirían de su repertorio, son precisamente las que representamos en sociedad.

Los fragmentos elegidos aleatoriamente a lo largo del diálogo, responden al menos en *La Paradoja*, a un nulo comportamiento *heterotípico* forzando más bien la homologación de tópicos para su discurso; el extenso coloquio aborda los argumentos que pueden sostener una serie de preceptos relativos al trabajo del actor en el teatro:

Segundo.- Se podría objetar quizás que esas comedias, antiguas o modernas, que vuestros comediantes honrados excluirían de su repertorio, son precisamente las que representamos en sociedad.

Primero.- ¿Y qué importa que nuestros conciudadanos se rebajen a la condición de los más viles histriones? ¿Dejaría de ser por eso menos útil, más de desear, que nuestros comediantes se elevasen a la condición de los más honrados ciudadanos?

Segundo.- La metamorfosis no es fácil.

Una tímida predeterminación a la confrontación mantiene el desarrollo del discurso en una elongación tensional pero sólo por momentos ya que se resuelve en la coincidencia de los tópicos. Una revisión más a fondo en la disposición de vacíos pudiese permitir el cumplimiento de elementos que cumplan con la condición contextual en las subunidades pero tampoco hay un sentido exógeno en las lexías que califican permitiendo concebir la *prosopopeya*. Ambas instancias se asumen los asuntos comunes sin referencia a su Yo.

Y si no existen señales de una actividad extra-lingüística es lo propio deducir que el coloquio se construye soslayando la influencia de acción alguna. Un enunciado cuya referencia está totalmente alejada del *self*, decimos que despersonaliza la instancia. La objetividad en la información portada por este tipo de enunciaciones es vital. En una entrevista, por ejemplo, la apelación funciona en una sola dirección en tanto que lo que busca es asegurarse la réplica controlando la respuesta a través de la cuestión.

En el *drama*, por el contrario, urge permanentemente la *apelación* sin cuidar la incoación multidireccional. El proceso conflictivo se origina de la contraposición de posiciones y no sólo de la oposición inter-locucional. Así, esta intensidad

estimula la capacidad de *diégesis* basada en lo que ocurre, en la *acción*, y es por el *hacer* y no por el *saber* que se tiene en claro la situación representada.

Así se establece que el complejo extender del enunciado desde el texto dramático es parte de una expresión de actividad. Un abandono en esta intención alejaría al discurso de la *entropía* y lo empujaría a un ostracismo semántico. Este sereno mantenimiento de la *entropía ergo homeóstasis* (reequilibrio), evita el logro de un *perform* contextual, y las instancias pierden predominio sólo asumiendo una actuación parcial sin preocupación por adquirir un *self* que les defina. Con lo cual, en opinión de Bobes, el trasfondo en la resolución a esta paradójico problema radica en una buena coordinación desde la articulación tanto de los turnos enunciativos así como el desarrollo cabal de esa interacción activa y expresada en la misma enunciación (Bobes N., 1989: 190).

Cuando se razona la profundización intra-textual en una obra dramática se deben atender cuales son las causas que le brindan asertividad en el manejo del modo *exógeno* (indicativo) pero alternado racionalmente con el subjuntivo; se justifica la *acción* sobre el predominio de una referencia aseriva al presente porque para construir los aspectos ideosensóreos de la *acción* la dirección referencial debe ir de la subjetivización a la experimentación de la vivencia (Bobes, 1989: 192). Al privilegiar el uso subjetivo verbal, pero contrarrestarlo con la objetividad del entorno se deja de privilegiar el comportamiento predicativo en lo enunciado poniendo en marcha otras funciones extralingüísticas y no así las puramente reflexivas.

En torno a estas disertaciones, el *diálogo* como forma discursiva dista mucho de representar el recurso fundamental en la configuración del *drama por antonomasia*. En un cuerpo narrativo también puede existir la posibilidad de insertar situacionalidad a través del apoyo del *diálogo* sin que por ello se vea desplazada o suplantada la omnisciencia narradora. Ciertamente es que el monólogo facilita los movimientos situacionales en el relato; el *diálogo*, por su parte, marca una interesante divergencia que aumenta la evocación situacional sobre el hecho.

Veamos lo que ocurre en el siguiente fragmento de un diálogo referido en un fragmento narrativo:

(...) Yonah estaba cansado y adolorido cuando regresó a la cabaña y se desplomó en el jergón.

Vicente le miró desde su jergón.

- Por lo menos has sobrevivido. Ángel tiene un alma miserable.

Vicente hablaba con normalidad y aparente racionalidad.

- ¿No os ha vuelto la fiebre?

- Parece que no.

- Muy bien, Vicente, me alegro.

- Te agradezco que me hayas cuidado en mi enfermedad, Ramón Callicó.

Vicente tosió y carraspeó - Tuve unos sueños terribles bajo el efecto de la fiebre. ¿Dije algún disparate? -

Yonah le miró, sonriendo.

- Sólo alguna vez. A veces, le rezabais a San Peregrino.

- ¿De veras le recé a San Peregrino?

Ambos quedaron en silencio un instante. Después Vicente trató de incorporarse.

Como puede contrastarse, el fragmento analizado en *Paradoja del Comediante* no existe traslado alguno en la responsabilidad *diegética* a las voces interlocucionales. Esta condición que configura un discurso sin extensión extralingüística; se omite el aspecto situacional suplantándolo con una extensa función argumentativa. En cambio en el fragmento anterior hay una atribución de ese *saber absoluto* en la enunciación monologal de quien narra bajo cuyo efecto se incluyen las referencias a posibles comportamientos o estados cinestésicos de los *personajes*. Persiste el saber de la voz relatante asumiendo toda la carga contextual lo que objetiviza el enfoque por el cual se mira el relato; como la cámara de cine que dicta lo que nuestros ojos deben ver de la historia: /regresó/, /se desplomó/, /le miró/.

Las proposiciones, fuera de la asertividad en el *diálogo*, exponen lo ocurrido poniendo en evidencia que lo que se enuncia el *diálogo* sólo es una extensión del

relato; un diálogo indirecto, a diferencia del *diálogo directo*, está representando en la reflexión momentánea a dos o más voces, pero como advocaciones emanadas del mismo sujeto omnisciente; en la novela se amplían así las referencias *analépticas* o *prolépticas*, por ejemplo, en: “le miró”; la locución monologal en el relato es extendida en esa inserción de interlocución aunque se retoma más adelante el dominio del enunciado único para seguirla avanzando.

Además, no hay asertividad pues los tiempos no los asume quien hace la acción sino quien es testigo de ella con lo cual la flexibilidad en la conjugación es más evidente por ejemplo en el antepresente en: /por lo menos has sobrevivido/. Se cumple la *deixis* en los cambios de *persona* que refiere la voz, no por la configuración de una deliberada alternancia que si existe en el *dramatis personae*. La alternancia entre “este” y “aquél” no tiene una atribución directa aunque aparente lo contrario: “No me gusta que resientas tanto este viaje”. Se comprende en esto que la acción referida en el relato no conlleva nada más que representar sin absorber la situación en sus causas y efectos.

Remarcando el hecho de que predomina la acción no por la asertividad del “aquí y el ahora”, sino por su referencia diluida en la función de la *diégesis* monologada, en momentos omnisciente; el relato narrativo intenta salvar permanentemente todo intersticio riesgoso apoyándose en la intervención permanente del narrador.

- *Te agradezco que me hayas cuidado en mi enfermedad, Ramón Callicó.*

Vicente tosió y carraspeó - *Tuve unos sueños terribles bajo el efecto de la fiebre. ¿Dije algún disparate?* -

Por el momento nada qué decir en un plano más interno, donde la aparente precariedad descriptiva no obstante, persiste en el entorno emplazando a una gran actividad contextual. La necesidad de formular una sola situación en el relato narrativo fomenta la realización extrema de una *diégesis* sin necesidad de la voz omnisciente. Este fragmento diríamos, es dramático en el sentido de que no hay

precariedad contextual. Sin embargo, la situación apenas descrita requiere de situacionalidad. El modo interlocucional establecido entre los individuos citados en el ejemplo anterior no se ve fragmentado porque los vacíos están salvados en el relator.

Te agradezco que me hayas cuidado en mi enfermedad, Ramón Callicó. – Vicente tosió y carraspeó -. Tuve unos sueños terribles bajo el efecto de la fiebre. ¿Dije algún disparate?

Yonah le miró, sonriendo.

Las instancias son realizaciones atribuidas a la voz omnisciente, sustantivados por su enunciado y referencia; la interlocución es subsumida al relato por lo que más que índices nominales, los nombres sólo dirigen la referencia; *Yonah* es parte del saber general de la historia lo mismo que *Vicente*. Si son ambos personajes no poseen un carácter que les diferencie como instancias pues ello está en razón del monólogo que les realiza. Lo importante es que la instancia de la *acción* es realizada por la voz relatora; si en tal ocasión uno de los personajes /*tosió*/ o /*garraspeó*/ la expresión del proceso queda en competencia de la situación asumida enteramente por la consciencia del relator. Incluso los procesos exógeno-cinéticos serán solventados en la omnisciencia predominante relatora.

El “hacer” en los personajes representados en un *texto dramático* determina el avance mismo de la situación, están determinados por la acción misma y es por eso que se omite la omnisciencia relatora. Además toma objetividad la visión cronotópica a través del aspecto conductual de los *personajes*; así por la conducta la complejidad del *cronotopo* pone en evidencia todo el sentido de existencia en las instancias. Así, una cosa es evidente, y es que:

El discurso literario dialogado resulta ser una expresión muy compleja porque suma a la interpretación ingüística y pragmática, la literaria en su codificación, en

su uso y en su tradición, y la posibilidad de realizarse en contra de esas mismas interpretaciones. (Bobes N., 1992; 178).

Un *personaje* como Edipo no causa daño a sus ojos según lo expone la escena en forma casualística: el destino así lo ha querido. eso es lo que nos hace creer el mito pero la configuración discursiva establece trayectorias que acaban de manera infausta y en desenlace previsto; Edipo, irónicamente, bajo el programa diegético (PD) acabará su concreción como carácter congruente respecto al infortunio de contradecir las fuerzas del destino. La invariabilidad del hecho dramático prevee tan desafortunado final. Lo que ejecuta un *personaje* sólo lo expresa de una manera somera por su enunciado; la apelación como una amenaza, una promesa son expresiones verbaliadas sobre una planificación de efectos ideosensóreos. La presencia del personaje junto con otros personajes deben modificar las condiciones del *cronotopo*, con situaciones adyacentes, en número e intensidad. Todo esto es parte de una previsión dada en el PD (Bobes N., 1989: 183).

La presencia de todo tipo de indicios perlocucionales procesan el discurso en una ostentación de deseos que el *personaje* en su retórica flexibiliza los ajustes subjetivos en combinación con los que se perciben como intenciones exógenas con el propósito de reivindicar su existencia; en su voz la instancia acumula su propio contexto y en ese apoderamiento tratará de ejercer dominio en el entorno; la implicación del proceso extralingüístico no contenida en el enunciado se activará en el llenado de los *vacíos*, en la intervención de *lapsos* o intersticios con función *deíctica* y aún, por funcionamiento de los elementos subsumidos en el enunciado como deixis, sintagmas proposicionales, interjecciones y demás.

La instancia de la *acción* aporta desde las facultades y competencias de su función una afluencia de cargas semánticas que reverberan luego en el ambiente; así es como una instancia contribuye en proyección al “otro” una construcción colectiva en un entorno dinámico. Los ámbitos ya predispuestos no evitan que haya transformación sino que muestran una progresión que cambia los estados

desde el comienzo. La implicación mutua resuelve la actualización de las constantes semióticas en la situación dramática. La implicación de todos los interactuantes en un cronotopo es la *conditio sine qua non* en la producción de la *diégesis dramática*, veamos el siguiente fragmento:

Secretario.- Disculpe usted, señor gobernador, pero fuera hay un hombre armado, acompañado de unos indios armados, que solicita audiencia. Ha venido tres días seguidos.

Gobernador.- ¿Cómo dice que se llama?

Secretario.- (Irónico) José María Leiva. Capitán General de los ríos Yaqui y Mayo.

Gobernador.- ¡Como si ese puesto existiera! Bueno, que pase. No podemos dejar la antesala llena de indios tantos días.

Secretario.- (Muy servicial) ¿No desea el señor gobernador que mande a llamar un guardia para que presencie la entrevista? Los hombres están armados.

Gobernador.- Los indios no asesinan así.

Secretario.- No fue mi intención sugerir..., bueno, será porque no se atreven.

Gobernador.- (Impaciente) Mándeles pasar.

En este fragmento perteneciente al *texto dramático La paz ficticia* de L. J. Hernández, vemos que las deixis están inmersas en el enunciado: /fuera hay/; dichos elementos refuerzan desde el interior del enunciado el paradigma contextualizante para el *acontecimiento*; aportan un sentido *exógeno* al enunciado porque dirigen su sentido a la elaboración imaginaria o ideosesórea de un ambiente externo, donde hay un /fuera/, es porque además hay una relación de /adentro/; esto es, se actualiza una noción espacial dual. En la oposición implícita entre el /fuera/ y el /adentro/, la extensionalidad se lleva a cabo entre ambas referencias por medio de elementos deícticos que desde el enunciado dialogado coadyuvan a este manejo dual del *cronotopo*. Deviene la vinculación entre las *subunidades contextuales* en interrelación con el ambiente. Las enunciaciones están al servicio de un proceso que al mismo tiempo alimenta el carácter en cada instancia de la acción, como ocurre en el siguiente fragmento:

Secretario.- ¿No desea el señor gobernador que mande a llamar un guardia para que presencie la entrevista? Los hombres están armados

Gobernador.- Los indios no asesinan así.

Secretario.- No fue mi intención sugerir..., bueno, será porque no se atreven.

Gobernador.- (Impaciente) Mándeles pasar.

En este fragmento, el *Secretario* usa la primera persona, utiliza el “yo” como referencia contextual para remitir desde tal reafirmación las perturbaciones del entorno y en relación a los demás. Como actuante, el *personaje* se concreta en su presencia por medio de calificativos otorgados por otros como /servil/, /suspica/, /desconfiado/; y contextual a través de lo que dice: “¿No desea el señor gobernador que mande a llamar un guardia para que presencie la entrevista? (/servil/) Los hombres están armados”. Es posible percibir la generación desde el enunciado de una noción cinética en el discurso dramático. Si cualquiera de las demás *subunidades contextuales* verifica su ingreso al *cronotopo* de inmediato se acoplan las demás instancias de la realización. Por ejemplo, la percepción de carácter en *Señor Gobernador* se pone de manifiesto en las referencias aportadas por su *Secretario*; la entrada de tal *personaje* no hace otra cosa que corroborar las cualidades que han sido antes comprendidas por las acciones; a ambas instancias le es inherente la mutualidad: los *personajes* existen a través de los demás *personajes*.

Aunque no haya concurrencia de actividades en un mismo espacio de todas las partes están implicadas en el *cronotopo* el cual se expande entre un lugar externo y otro interno: “Mándeles pasar”. Si un carácter puede mostrarse desde su interno reflejando el estado caracterológico en el otro *personaje* la situación en tratamiento verbal del presente conlleva movimientos al no-presente. En el proceso fáctico el *drama* no se pasa por alto la diégesis en donde pueden ocurrir hechos en el antes o el después; sin embargo, no es la omnisciencia relatora la responsable de tales movimientos sino la acción en sí.

Anne Ubersfeld llama a este proceso *realización metonímica* porque representa una identidad dada que se va revelando al sujeto y su pertenencia al

cronotopo (Ubersfeld A., 1989: 198-199). Para entonces, el individuo representado se está proyectando en una conjura de rasgos sociales, históricos y culturales viéndose realizado en el contexto en tanto que el contexto se realiza por las acciones del mismo sujeto. Aquí, el diálogo reproduce la consecución de los rasgos simbióticos que lo mismo conforman la situación o los ambientes que la caracterología del individuo representado. Participar en la construcción o interpretación de una interacción es participar en la actualización de *subunidades contextuales* que por interacción se proyectan en realizaciones metacontextuales.

La deixis mantiene actualizada esta consciencia mediante la consecución de evocaciones perceptivas remitiendo una actualización ideosensórea. Este proceso estimula la implementación cooperativa pues el texto requiere de abducir lo que no se está enunciando; este trabajo se atribuirá a los lapsos diegéticos o *acotaciones* que suponen una continuidad en el curso de la realización en el suceso. No se dirige el punto visor, al contrario, el destinatario o lector puede elegir aspectualidad ideosensorial que más convenga a la interpretación. Si el drama quiere provocar intensas reacciones ideosensóreas requiere de una colaboración intensa del intérprete o lector. La valoración de los cronotopos incluso con lo acontecido en el externo integra una serie de evocaciones con un sentido intertextual. En este sentido la *obra dramática supone la unidad que posee una estructura pero que se manifiesta en (...) interrelación diálogo y situación por medio de un aparato deíctico propio del lenguaje en situación* (Bobes, 1989: 148).

Lo anterior puede ayudar a entender el hecho de que un proceso externo de orden dramático ocurre en el tiempo presente como en “Ha venido tres días seguidos”. El enunciado no sólo se conforma con participar del *contexto* sino que además se extiende en significado de la *acción* motivando la transformación paralingüística por ejemplo, en el mismo fragmento aunque omitiendo las *acotaciones* del *personaje*. Vemos allí un mecanismo como el *flashback* o suceso retrospectivo alterando deliberadamente con la secuencia cronológica del acontecimiento se realiza en la acción demostrando por qué es la flexibilidad cronotópica una condición sustantiva en la interpretación del discurso.

(...) - ¿No desea el señor gobernador que mande a llamar un guardia (...)? Los hombres están armados.

(...) - Los indios no asesinan así.

Vemos que la función textual dramática está basada en una necesaria apelación permanente y en una consideración latente a la respuesta por lo que omite toda univocidad omnisciente en su realización. La *diégesis* está sostenida por ese constante aplazamiento a la situación en tres niveles: a) la remisión a la situación bajo permanentes estados de provocación exógena como en “no desea el señor...”; b) uso de la función apelativa como en “los indios no asesinan así”. Aquí se marcan los sentido de las acciones de una manera contrapuesta; finalmente, c) una progresión o regresión (*analepsis* y *prolepsis*) asumida por el enunciado de la instancia como cuando se dice “los hombres están armados...” (anticipando); la función representacional en el *drama* progresa en una extensión de la actividad del *cronotopo*.

Asimismo, el proceso contextual en *isocronía* contiene los procesos situacionales a través de una sobrecarga conductual que obliga en momentos la inclusión de indicaciones de situación para su evocación extralingüística. En este aspecto, la cuestión del lenguaje predominante en el *drama* no determina que deba aceptarse una lectura fragmentada con limitada intervención interpretante. Quizá el texto dramático sea de las configuraciones que más requiere, porque así lo manifiesta su complejo sistema discursivo, de la colaboración cognitiva del lector. Aplicándonos en una perspectiva teórica sobre los modos y usos de la lengua el aspecto variable de las relaciones contextuales, nos permite sostener que el *texto dramático*, cuya característica principal es la acción, trasciende el *diálogo* o la polifonía; trasciende los lapsos diegéticos, incluso los saltos y vacíos entre frase y frase atribuida en el diálogo. En realidad se manifiesta en la activación de la situación subsumida en la evocación a partir de dicho discurso.

Por tanto, decimos que un discurso dramático es un sistema multiaspectual que alternando *diálogo*, deixis y vacíos representa una comprometida forma para

la ideosesnsoriedad. El centro de la disertación que hemos promovido desde el principio respecto a la configuración del *texto dramático* obliga esa implicación contextual, sin temor al permanente estado de incertidumbre y al mismo tiempo, sin inhibir el rico sentido de las cargas semióticas producidas. Veremos ahora que para lograr tales propósitos precisamos de convalidar el *texto* bajo el aspecto rector de su organización. Las estructuras por ejemplo, darán esa pre-disposición requerida a sus elementos y recursos. Las unidades dispuestas a distintos niveles, alimentando los estado tensionales necesario para concebir extralingüística. El *diálogo* no como expresión de la acción sino como conducto de la realización situacional tanto para corroborar la existencia de las instancias como para convalidar los entornos. En este sentido, se debe comprender plenamente a qué nos referimos cuando hablamos de *isocronías* y *cronotopos* en la concepción del programa diegético o PD. La multiplicidad de funciones, como vemos hace de la dramática una configuración muy llamativa como propia y original.

CAPÍTULO 3:
RECURSOS DEÍCTICOS

La operatividad de la lineal en el *drama* es importante en su forma fragmentada. El proceso dramático es ante todo un proceso que por la vía verbal representa un diálogo y eso es evidente. El *texto dramático* genera una especie de simbiosis fundada en la integración de *diegesis* y *mímesis* ambos aspectos vitales en la evocación cinética: se representa un momento como situación. Eric Bentley establece que la doble aspectualidad a la que nos referimos alivia esa variación entre la discontinuidad y la continuidad de su superficie; la *acción* no sólo se genera por lo que allí se enuncia también se supera por lo que en ella *acontece*, por lo que debe considerarse como inherente: (...) *ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos.* (Bentley E., 1982: 16).

Existen enfoques en la realización de este tipo de discurso que son de orden sintomático, es decir, no solamente hay enunciado alternado, pues éste también lo hay en novelas y cuentos. También puede haber lapsos aclaratorios en una simbiosis indisoluble lo que provoca una diversificación de funciones en el discurso: narrativa y descriptiva complementando la apelación dialogal. En una singular simbiosis, el propósito de alternar funciones discursivas en el *drama* reside en asistir, desde la modalización del propio discurso, la capacidad de figurativización del suceso.

La alternancia entre el diálogo y los breves intersticios o lapsos señalados provocan evocaciones que construyen al acontecimiento. La aspectualidad cinética se adhiere a la contextualidad de la *situación* por las referencias conductuales de los *personajes*. Los recursos de indicación están concebidos para especificar la construcción exógena al sujeto representado al mismo tiempo los estados externos respecto al *entorno*.

Esta concepción es también compartida por Anne Ubersfeld, aunque añade una serie de otros aspectos a la discusión (...) ofrece, no obstante, una característica fundamental: es un texto doble, bifacético: por una parte ese texto se caracteriza y se estructura en el diálogo de los personajes (...); por otra, ese texto está

impregnado de indicaciones escénicas, las cuales llamaremos didascalias (Del Toro, 2008: 81).

En este sentido, los *intersticios*, *lapsos narrativo-descriptivos*, asisten a la actualización de la percepción ideosensórea en el movimiento, en el armado de ambientes o en la comprensión de procesos psicológicos que justifican la conducta misma haciendo posible, incluso, considerar la *transducción* del texto dramático en su configuración literaria a una configuración escénica. Estos lapsos permiten además recapitular asuntos que por omisión o no pudieron ser contados en el diálogo. La realización del suceso dramático representado por el texto conlleva la necesidad de generar cargas que algunas veces modifiquen, complementen o bien, aclaren su significado. Los *lapsos* mencionados no sólo se limitan a alterar o añadir *contexto*, también alternan su valor del sentido general del enunciado o asisten a la abducción en vacíos implementando nociones hipotéticas; su operatividad anexiona, rectifica, modifica o añade al sentido situacional. Limitada la *isocronía* en toda situación dramática los *lapsos deícticos* equilibran la falta de flexibilidad narrativizante.

Aquello que hemos llamado lo mismo *lapsos* o *intersticios deícticos* se definen en el conjunto de momentos cuya función *expositiva (descriptivo-narrativa)* así se asumen en el uso del modo impersonal; rompen con la continuidad del aspecto subjetivo para aportar ajustes en el sentido de la situación. Su discrecionalidad ejerce una empatía perfecta con el proceso discursivo del diálogo se da por las referencias que al diálogo aporta y a la vez porque guarda un distanciamiento con el diálogo; estos lapsos señalan lo que en lo objetual, caracterológico, pragmático o ambiental se requiere añadir para representar la acción.

Este aparato deíctico abre la realización del *drama* hacia otro tipo de posibilidades diegéticas, incluso en la concepción de una posibilidad escenificante. Entre las actualizaciones extra-lingüísticas y del ambiente paradigmático de la escena conviven la figurativización de los *personajes*, la concreción de la situación

o los detalles de las acciones, también se hace posible revelar la mecanización escénica como otra posibilidad. Para ello los intersticios que lo mismo se representan en *vacíos* que por inserciones de exposición descriptiva y narrativa, son elementos de discurso evidentemente, ajenos a la función del diálogo pero que aportan la occión de, antes que una ruptura, aluden una necesaria complementación en el punto en donde el discurso parece perder parte de su solvencia *diegética*.

Dada su importancia como complemento al *cuerpo central discursivo*, toca analizar los lapsos como esta parte complementaria que explica la *configuración* dramática; complemento que mantiene la activación situacional que se muestra en el *acontecimiento*. En este conjunto de lapsos indagaremos, toda vez determinada su forma y función, las formas por las cuales se complementa comenzando por una observación detallada a su construcción léxica; estableceremos la diferencia operativa entre los distintos tipos de lapsos pues veremos que cada lapso deíctico tiene una función distinta en tanto *acotación*, *didascalia*, e incluso cierto tipo de lapsos que aunque parecen pertenecer a la misma especie que las *acotaciones*, refieren detalles de realización técnico-escenográfica. Estos últimos deben ser revisados en referencia a una posible teatralización. Véase el siguiente ejemplo:

*Las voces se oyen desde allá.*²³

Dora.- ¿Qué desea?

Celia.- ¿Están en casa?

Dora.- ¿Con quién quiere hablar?

Celia.- Con ellos, con todos.

*Dora.- Voy a llamar a doña
Magdalena. Pase usted a la
sala.*

Lapso: Entran en la sala. Celia es una mujer de 27 años. Vestida con decencia, sin alardes de coquetería, viene arreglada con

²³ Fragmento de *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández. Acto primero.

cierto gusto y muy a la moda, más por costumbre que por deseo de agradar. Su rostro sin estar envejecido se ve trabajado, gastado; da un poco la impresión de juventud marchita.

El complemento diegético en términos de complemento a la situación se muestra en un manejo de elementos adverbiales y preposicionales como en “viene arreglada con cierto gusto”; a través de un discurso objetivado, en una voz ajena a cualquiera de las instancias de la *acción*, dichas anotaciones sobre todo se intersectan cuando es necesario ampliar el sentido generado al contexto; asimismo aparecen *didascalias* o lapsos que pretenden aclarar la percepción hasta entonces comprendida de la instancia o *personaje*; allí, se aportan informaciones acerca de la apariencia fisonómica o de ciertas razones subjetivas que llevan al personaje a actuar. Ante las limitaciones sintáctico-gramaticales sobre el enunciado dialogado, y entre las instancias *Celia* y *Dora*, la construcción prosopográfica recae en los lapsos. Así, cuando se describe que: *Su rostro sin estar envejecido se ve trabajado, gastado; da un poco la impresión de juventud marchita*, la descripción en *Celia* aporta indicios contextualizantes facilitando su paulatina *iconocidad* en la insistencia de los adjetivos calificativos que incluso juegan con la oposición */juventud- envejecida/*.

Para mejor distinguir ambas formas del discurso tenemos los *lapsos deícticos* diferenciados en función y extensión del *cuerpo central discursivo*. El proceso de los lapsos participando del propósito diegético con un manejo en la tercera persona para el verbo al margen de la objetivización del discurso en el uso de deícticos; esta recurrencia al modo expositivo-referencial sin indicios de ilocución distancia los objetos presentándolos fríamente en el entorno. Su disposición mantiene una relación objetual sin dominio o preponderancia. De un conjunto de rasgos en particular o de un ambiente en específico el contexto general del suceso tiene en dichos lapsos el mejor asistente para su significación: *Dora.- Pase usted a la sala (...)* Poniendo nuestra atención en lo que llamaremos

el *cuerpo central discursivo*, fuera de la linealidad frásica éste se sostiene en la estrecha apropiación del contexto; en la ostentación y constante mutación del *cronotopo* el *cuerpo* se ve generado y extendido. El *cuerpo central discursivo* es el aspecto determinante en la configuración, pero, sus limitaciones enunciativas necesitan de complementos diegéticos acrecentando su potencial extralingüístico.

La complementación discursiva entre los *lapsos* y el *diálogo* o *cuerpo central discursivo* está sostenida en el planteamiento antes descrito entre acercamiento y distanciamiento de los referentes fúntivos; en la anexión dinámica del polo interpretante como del polo responsable en la construcción del *texto* los *lapsos* mantienen el vínculo entre lo que se pretende significar y lo que se podría interpretar de tal pretensión. Luego entonces, la realización textual y la generación del sentido situacional sólo es posible sin la cooperación interpretante. Esta proporcionalidad dentro del *dialogismo* entre el agente autor y el agente intérprete-lector quedaría al nivel mismo del plano textual pero en lo sucesivo explicaría la difícil comprensión de una acotación.

Un *lapso deíctico* debe tener por atribución una omnisciencia porque aporta complementando un sentido de facto. Este enfoque semiótico sugiere la operatividad virtual siempre copartícipe del intérprete en la realización de la situación. Los recursos deícticos que estamos refiriendo, proporcionan, limitan o ajustan cargas contextuales al proceso tanto en lo caracterológico como en lo situacional. A nivel discursivo inserta función objetivizante con el fin de producir detalles o especificaciones cualitativas del objeto, del sujeto adscrito o del entorno; la aclaración conductual o la mejor y más detallada elaboración de la *prosopopeya* en el *personaje* se genera entre estos lapsos. Aporta una aproximación coherente y a la *iconización* elementos de concreción. Véase en el lapso final del ejemplo anterior, lo explicado respecto a la *fisonomía* en *Celia*:

“*Vestida con decencia, sin alardes de coquetería, viene arreglada con cierto gusto y muy a la moda, más por costumbre que por deseo de agradar.*”

Lo que parecen ciertos comentarios extienden el sentido hacia una mejor perspectiva sobre el momento en que el *suceso* ocurre sin distraer la focalización de la acción; esto quiere decir que lo anteriormente citado se haya ubicado en la variación diegética en *acotaciones* y *didascalias* en donde, cualitativamente, los semas aportados saturan el valor de la *unidad contextual*. La disposición de tales recursos deícticos supone de un recurso estratégico porque no sólo el lapso dispuesto sustituye al enunciado, su discrecionalidad coadyuva en la intención situacional: reforzar o enriquecer las reacciones en el diálogo. Por lo pronto, las didascalias tipos de lapso en respuesta emocional y consisten en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto.

La complementación al *diálogo* resuelve en mucho la ambigüedad atribuida al *texto dramático*. El sentido del acto se reproduce muy bien en la versatilidad del texto y la deixis; *acciones* y *sucesos* se construyen en la dialéctica de ambos modos y de la virtualidad que les vincula. Si en el *drama* se ve sintetizada la acción por la interlocución, la subjetividad interpretante aporta gestos, desplazamientos, conductas y aproximaciones en su mención deíctica; la objetivización de tales elementos se sustenta en la competencia del enunciado activo e intensidad de los transcurso cinéticos.

Cuando hablamos de construir un proceso dramático nos exigimos abordar una simbiosis bivalente entre el sentido funcional descriptivo-narrativo en el discurso conviviendo del sentido junto con las funciones fácticas y apelativas, subjetivizantes, en el *diálogo*. Una situación que cabría aclarar es que dichos lapsos, y he ahí el portento de la configuración dramática, bien pueden ser absorbidas por cualquiera de los enunciados del diálogo, por lo que en una especie de *personaje testigo* la voz enunciante puede asumir el relato necesario para la complementación.

Debemos advertir que no podría haber dificultad en activar un discurso bajo los dos aspectos discursivos ya expuestos. La convivencia entre variantes del modo facilita la homologación del sentido en un *texto dramático*. Hacer confluir *lapsos deícticos* y *diálogo directo* en una misma superficie habla de la complejidad

discursiva del sistema dramático pero al mismo tiempo, de la amplitud de posibilidades en su representación.

3.1 Breves lapsos narrativo-descriptivos

Las indicaciones y otros elementos no propios del enunciado dialogado, han sido categorizados como narrativos y así considerados como adyacentes al proceso de la dramatización. A estas indicaciones que en función se perciben como variadas y a las cuales genéricamente se les denomina *acotaciones* se les atribuye función informativa pero con una linealidad no interrumpida pero sí breve, alterna a la superficie fragmentada del *cuerpo central discursivo* (Bobes N., 1997: 180). Ciertamente que aunque ya se ha visto que el diálogo no es ni mucho menos un discurso con realización inconclusa, los lapsos no están ajenos a los propósitos ya descritos. Aunque dicha capacidad de descripción debe resultar enmarcada en un fin diegético determinado.

Los *lapsos* que hemos llamado genéricamente *deícticos* mantienen una diferencia explícita en comparación con la configuración dialogada; vemos que en el uso del lenguaje, mantiene una intención explicativa, así los lapsos se centran en general, en la objetualización, en una relación distante entre el entorno y la referencia del *self* en cada instancia. Los lapsos deícticos establecen entre sus circunstancias espacio-temporales y la subjetividad en cada personaje las referencias suficientes que añadan al entorno un valor sustancial. Esta diferenciación también mantiene, claramente, los niveles diferenciados de *contexto*. En torno a esta cualidad los lapsos que aún en la generalidad hemos descrito merecen una desambiguación que bien podría establecerse de la siguiente forma: *lapsos en deixis endógena y lapsos en deixis exógena*.

El término lapso lo atribuimos a un proceso de enunciación discursiva que a diferencia del *factum* dialogado (*diálogo directo*), en ellos se cede al carácter

objetivizante del enunciado adoptando una función informativa; mantiene en su decir el modo expositivo abandonando la apelación del *diálogo directo*; esta capacidad objetivizante permite a los lapsos referidos indicar estados de situación, emocionales e incluso con miras a una transducción literario-escénica. Los *lapsos* inciden en diversos niveles de realización discursiva por lo que es dable suponer que centran su funcionalidad en diversos ámbitos y aspectos de la representación bien sobre la visión del personaje (lapsos en deixis endógena), o bien modifican o extendiendo la percepción del entorno (lapsos en deixis exógena).

Estos fragmentos toman en la superficie lugar en intersticios verbales cuyo contenido describe, y en ocasiones, narrativiza ciertas omisiones no absorbidas semánticamente por el enunciado dialogado. Adoptan entonces una expresión indicativa, lexicalizada en elementos deícticos, adverbiales, preposicionales o verbales. Para cierta especie de *lapsos* como aquellos que llamaremos *acotaciones*, existe una persistencia al uso central en el manejo del verbo y determinantes que asisten al desarrollo y catalización situacional. Esta especie de intersticios insertan de modo estratégico, aclaraciones situacionales y de acción de forma poco frecuente. No son lapsos que queden subsumidos al sentido del *diálogo directo* pues representan elementos alternos a este discurso; en donde el *diálogo*, en su producción semiótica, requiere de *extensión* o de *anestesia* es en donde actúa una *acotación*.

El *cronotopo* es un elemento muy importante para el efecto dramático porque depende de la concreción de *acciones* y en la especificidad de gestos o índices cinéticos; vimos que el *cronotopo* es una entelequia muy versátil que no sólo permite aprehender la acción a través del *diálogo*, también permite captar la razón por la cual la actividad es emanada. Así, todo lo que requiera de aclarar las acciones es importante desplegar, Las *acotaciones* cumplen con este fin. Los lugares y los momentos son verbalizados en este tipo de lapsos. No resulta ser la misma situación en cuanto un *personaje* exclama, ¡Cierra la puerta!, a que lo haga en la asistencia de una aclaración como en: “(Con voz fuerte) ¡Cierra la puerta!”. Las *acotaciones* mantienen en su elaboración léxica esa clara intención

objetualizante que rompe con la endogenia del enunciado dialogado. El uso del modo impersonal en contraste con la primera persona del *diálogo directo* marca esa oposición característica del *perform* pero que al mismo tiempo resuelve la simbiosis necesaria para la *acción*. Una solución a la cuestión de esta falta de homogeneidad observada a la superficie dramática podría determinarse en su complementación. La reproducción del discurso dramático queda sustentado en esa oposición de sistemas discursivos: el *cuerpo central* y un conjunto de *lapsos deícticos*.

Esta comprensión sólo es posible asumirla en el manejo de referentes a partir del *self*. El concepto del *self* lo establecemos para poner en relación del entorno la ubicación del Yo conferido a la instancia de la acción. Aquí hay al mismo tiempo una confrimación del Yo pero en pertenencia al ambiente; por decirlo de alguna manera, el *self* mantiene una débil membrana entre la presencia del entorno y los confines del ser individualizado que transcurre por la *acción*. el constructo que estamos presentando atiende los preceptos de la *gestalt* pero sólo en cuanto a que acerca el constructo de la individuación bajo los límites y determinaciones del entorno al cual quiere pertenecer. Si bien la *acción* se cumple en el enunciado, la *diégesis* en perspectiva del *self* condiciona la recreación del carácter humano (su *mímesis*). La poca flexibilidad de una voz en primera persona resulta al mismo tiempo la fuerza de su focalización subjetivizante; es por eso que éste *self* requiere complementarse con recursos distanciadores como las *acotaciones*. Los ajustes, modificaciones y complementos de sentido que aportan los *lapsos* afectan por función indicativa el sentido que vaya tomando el entorno en la consciencia del lector. El intersticio refuerza la carga exógena en repercusión de la conducta del *personaje*:

Personaje A.- ¿En verdad piensas que no lo saben? Yo no estaría tan seguro...

Personaje B.- (Con cierta inseguridad) Tus insidias no van a intimidarme.

Personaje A.- Sólo tú te has creído esa verdad sobre el despojo.

Personaje B.- (Acercándose desafiante al Personaje A) Estás provocándome, lo sabes.

Podemos observar que la dinámica entre la alternancia de las dos referencias de subjetivización o *self* cunden a partir de la interlocucionalidad en el *diálogo*, sin embargo, estratégicamente se acentúa la necesidad del contexto acrecentando la *tensión*. Cuando el *personaje B* acorta distancia con respecto al *personaje A* no sólo se ajusta la espacialidad sino que ello provoca un proceso de /desafío/. La inserción de la *acotación* referida ha excitado el sentido de ambos particulares provocando una expansión del efecto a nivel general. El *lapso* fue dispuesto para modificar el significado para ambas instancias; en el sentido exógeno, se irradia una carga semántica que alimenta la *nebulosa* en la *unidad superior* o suceso. El proceso tanto de carácter como de iconicidad en el personaje se amplía o modifica con la inserción de una indicación tal como ocurre con lo señalado entre los paréntesis: (*acercándose desafiante al Personaje A*), *Estás provocándome, lo sabes.*

El autor dedicado a conformar el *perform* no busca abusar de los lapsos, antes lo contrario, trata de hallar la manera de prescindir de ellos imbuyéndolos en el enunciado del *diálogo*; sin perder su referencialidad subjetiva, el enunciado atiende la virtualidad contextual.

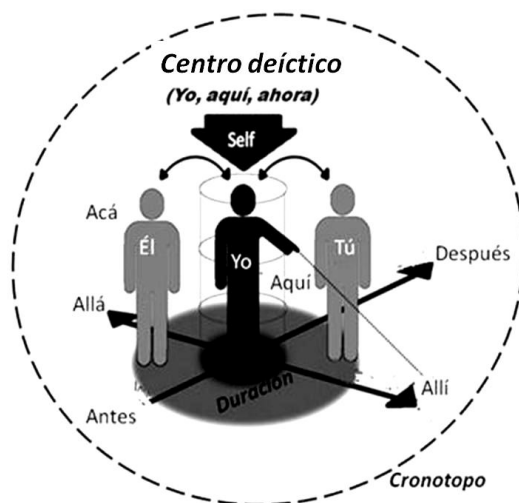
Personaje A.- Sólo tú te has creído esa verdad sobre el despojo. No te acerques...

Personaje B.- Estás provocándome, lo sabes.

Cuando el lapso está imbuido en el enunciado pierde su aspecto autónomo y se convierte en un recurso *perlocutivo*. Es esta parciencia de apelación la que aporta función complementadora al sentido del *contexto* como parte de la función apelativa de la voz enunciante. Este ajuste que bien se observa en muchos textos dramáticos da modalización fática del *diálogo directo*, a veces provocando movimientos situacionales como *anáforas* y otras *catáforas* en pro de la *acción* como en expresiones *¡Cierra la puerta!* O en *¿has cerrado esa puerta?* No sólo subyacen *indexis* como en /*cierra la puerta*/, también se implica una intención

adverbial en la aclaración realizada: enérgicamente, suavemente, violentamente, etcétera.

Los *lapsos deícticos* ponen en evidencia no sólo lo que el enunciado dice sino también lo que se hace, el cómo y por qué se hace. La instancia localizada en su propio centro ostentada su *self* auxiliada por los complementos deícticos; explícitamente el enfoque del *self*, atendido desde un centro deíctico tiene como referente la consciencia expresada por la instancia de la *acción* y de la cual irradiarán todas las realizaciones complementarias.



Gráfica 3.1: De la referencialidad deíctica o deixis enunciativa.²⁴

Orientados a partir de dicho *centro deíctico*, la construcción de las *nebulosas* desde el ámbito contextual ubican lo más próximo a lo más lejano los objetos y otras presencias: referencias proximales como el “aquí” o el “allá”. En cuanto a los transcurso estos quedan establecidos en evocaciones temporales como el “después” o el “ahora”. Esa extensión por *nebulosas* al ámbito contextual se estará reforzada por la referencialidad de los lapsos cuando el *self* de la instancia no sea capaz de abarcarlo.

²⁴Fernando del Toro en su *Semiótica del Teatro*, (1992; p. 30-31) trata la deixis enunciativa y que implica en la integración lingüística todas las demás deixis que funcionan como soportes para la comprensión de los enunciados.

Estos *índex* también desambigüan la relación existencial entre el sujeto y los objetos. De hecho, para el *cronotopo* la espacialidad en un desarrollo relativo de *elongación* con puntos situacionales que se extienden y contraen en las variaciones verbales; anticipan las *acciones* o se integran a situaciones no presentes incluso añadiendo nociones caracterológicas por referenciación hacia la construcción interna de la instancia justificando tal o cual conducta.

Al analizarse la ubicación y por ello, la función de una *acotación* o *didascalia* deben considerarse no sólo los elementos de configuración gramático-sintáctica, se toma en cuenta también la relación que el discurso refiere respecto a la vinculación entre los *contextos*. Lo dicho en el deíctico resulta más o menos preciso porque de ello depende el *self* y su lugar concreto en la relación con lo demás: *Estás alterándome... (Conteniendo el puño derecho) estás alterándome*. En el enunciado anterior, la /advertencia/ es aún más severa con la aclaración aportada entre paréntesis lo que transforma la acción en un conato altamente tensivo.

Las propiedades dinámicas que se aprehenden desde la *subunidad contextual* integran el *self*; el enunciado va coadyuvando en la realización subsecuente de la unidad superior. En el *suceso* las subunidades con una carga semántica intensa representan la carga ideosensórea de la situación. En la representación dramática además de agentes actantes o *personajes* también es necesario que operen los procesos ambientales de manera simultánea, gestando una dialéctica reveladora que va dando *iconicidad* al suceso delimitando, expandiendo o controlen el proceso semántico: ideológico, histórico y cultural.

La forma del enunciado alternado diálogo tiene su repercusión en la configuración del entorno; lo invariante del lenguaje verbal es la alternancia. Pero los contextos son las variantes registradas por efecto de las actualizaciones hechas al margen del sentido asertivo del *diálogo*. A propósito de la naturaleza literaria en Ingarden la influencia del entorno sobre las variantes del proceso verbal llegan por lo que se dice (*Adame D., 2005: 111*). En el *drama* las

enunciaciones dan a conocer las cualidades individuales en cada sujeto al mismo tiempo que se descubre en donde está existiendo y por qué.

Este sistema imbuido entre la discursividad del *drama* representa una parte sumamente sustancial en el orden pragmático coadyuvando a la construcción de las evocaciones extra-lingüísticas, sobre todo allí donde son requeridas para entender el sentido de la *acción*. La situación dramática no es enunciación hecha sólo en el sentido del *verbo*, también en la noción de la interacción entre los *personajes*. La penetración semántica en una dirección en otra por medio de la confrontación (compenetración simultánea) manifiesta esa característica del *drama*; el “hacer” dentro de una configuración como esta produce la incoatividad permanente.

El *personaje* como instancia es una provocación continua al *hacer*; paradójicamente el personaje sólo logrará *ser* si existe en una implicación con los demás *personajes*. El resultado redundante en la pragmática y la extra-lingüística. El acto dramático se va comprendiendo luego en un proceso de focalización de la *acción* salvando la fluidez entre las instancias y al mismo tiempo reivindicando su subjetivización. Revisando el siguiente ejemplo, vamos a indagar estos particulares, sobre todo tomando en cuenta que la autora en cuestión prescinde de lapsos deícticos implicándolos como deixis en los enunciados; así tenemos, extraído de *La danza del urogallo múltiple* de Luisa Josefina Hernández:

Madre.- No por favor, es un velorio. [Hay un conato de pelea]

Muchacho II.- (Deteniéndose) Sí, es cierto. (Se retrae)

Hombre I.- Tienes respeto, menos mal. (Enfrenta a su rival)

Muchacho II.- Por la muerte, nada más por la muerte. (Se contienen ambos combatientes)

Mujer.- (Con el tambor) No por la vida, claro, no por la vida.

Muchacho I.- ¿La vida? ¿Qué dices? [Extrañado] ¿Qué es la vida?

*Madre.- (Con desesperación) Antes de irnos, es bueno saber que vivió.
¿Quién puede decirme por qué quería vivir? Arrastraba las sillas,
jugaba con las cuentas de mi collar...*

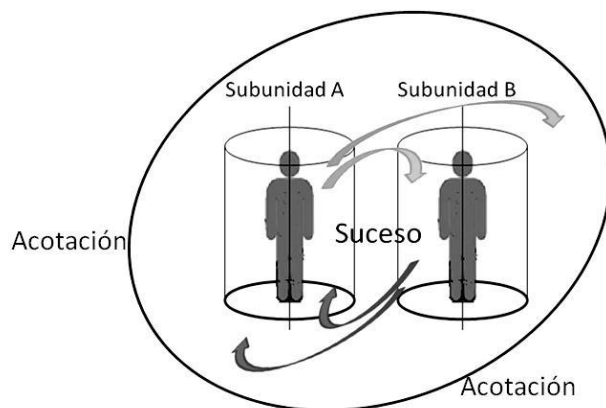
Advertimos que los *lapsos* subrayados han sido aportaciones nuestras y con ello tratamos de aportar algunos semas a la situación original; observemos cómo es que se comporta la situación en donde los lapsos expuestos entre paréntesis si bien algunos son parte del texto orginal también los hay en la añadidura de sentido que en otro caso se pudo narrativizar; eso sí, se mantuvo la función apelativa del diálogo reforzando los detalles del suceso. Los lapsos añadidos son aportaciones de orden preposicional, evocaciones que explican la acción activando esta noción espacio-tiempo. La subjetividad enunciada en el *diálogo* acrecienta el valor de los procesos circunstanciales en una afectación en sentido *endógeno*:

Madre: /implorando/

Muchacho II: /confrontando/

Hombre I: /confrontando/

La capacidad de no perder la subjetividad al mismo tiempo objetivizando el entorno es lo que da relevancia a las *acotaciones* porque sin caracterizar al *personaje* aún restringe y al mismo tiempo agiliza la exposición bajo un aspecto permanentemente conativo: *El personaje (...) entra al saloncito con paso ligero pero conservando un aire de soberbia*. La importancia de la figuración implícita a la función del enunciado descriptivo-narrativo es la marca determinante que apoyan la situación. Los *formantes* permiten regular ese grado de adhesión del enunciadador respecto de lo que está experimentando en el seno del *suceso*; de manera que no ocurre nada en /entre en un saloncito/ sino que esto ocurra bajo la afectación de /aire de soberbia/. La realización contextual activada en la dialéctica entre el *cuerpo central discursivo* y los *lapsos narrativo-descriptivos* alimentan este plano diverso y su dialéctica permanente que al mismo tiempo enriquece los espectros semánticos:



Gráfica 3.2: Realización de contextos

El fundamento diegético aunque se transcribe en la sucesión de los hechos que van desarrollando la *fabulación* no posee toda la capacidad para transferir en la gráfica los *cronotopos*. La implementación de deixis se impone a favor de esa comprensión. La *subunidad contextual* es un proyecto de *personaje* y en su complementación se permiten aclarar su vitalidad. Los lapsos son a veces indispensables en la construcción del *perform* porque a través de ello adquiere el *personaje* rasgos sociológicos. Presupone la compenetración extrema entre lo que está aconteciendo y la identidad de la instancia que le representa. A los index más próximos a este carácter subjetivizante en la evocación del *personaje* no lo llamaremos *acotación* sino *didascalía*.

La concreción de una subunidad no debe verse como la realización de un sujeto inacabado buscado ser descubierto sino como el prospecto de un modelo dotado de una figura latente y cuyas cualidades sólo se logran concertándose las circunstancias propias de la actuación. La realización conductual de la persona está pendiente de realizarse en su modo de hacer u obrar y no se puede prever sino a través del transcurso de la *acción*; el diálogo se manifiesta en este sentido en tanto que *acotaciones* y *didascalías* van moldeando en referencia al ambiente, la *figurativización* de esas instancias.

Si las voces refiriendo a las instancias no logran establecer una concreción en las razones del *self* entonces se recurre al apoyo de la *didascalía*, así,

especificando las razones de la propia instancia se ejerce su modalización e *iconicidad*; la figuración en la conducta del personajes se hace a través de los elementos que van moldeando paulatinamente en su caracterización. Por tanto, la *didascalia* apoya esa realización en sus rasgos más sustanciales: apariencia, razones de conducta e incoación.

No hay que pasar por alto que el proceso dramático-teatral es un proceso semiotizado también en el *texto dramático*. La instancia que representa la *acción* si bien funciona sobre los dos anteriores ejes está determinada por la acción; así, si un eje está dado en intervención de la *ficción* como ausencia, el otro lo está en función del desarrollo de la acción en presencia (*Adame D., 2005; 166*). Ello implica que si se requiere un tipo de complemento éste se dará en función de la acción bajo el doble proceso señalado.

Por último, el hecho de redirigir la configuración del proceso representacional con el propósito de hacerlo trascender hacia la teatralidad también es importante considerarlo en la lectura de un *texto dramático*. Aquí tratamos el tercer tipo de lapsos deícticos, los cuales rompen con el límite *cronotópico* de la ficción en sí poniendo de manifiesto que sobre el *texto dramático* está posibilidad de realizar una transducción hacia la escena. En este sentido veremos el tipo de lapso en el que el modo *indicativo* mantiene una alusión directa a los ámbitos técnicos de la realización escénica; mantiene en la conciencia ideosensórea en la extensión al hecho teatral:

Cada texto dramático es un espectáculo posible y contiene las indicaciones necesarias para su puesta en escena concediendo mayor o menor margen al director para interpretarlas. El escenario traduce de una forma determinada el texto secundario (acotaciones) y reproduce en forma directa el diálogo (texto principal), aunque algunos directores pueden alterarlo y de hecho lo han alterado en muchas ocasiones. (Bobes N., 1988: 53).

Esta atracción que ejerce una situación dramática para su representación teatral se concreta en el foco donde la experiencia mimética se mira a través de una situación y no sólo por la palabra. El tiempo dramático proceso *hic et nunc*, focaliza una determinación en el movimiento pero carente de dimensión lo que requiere de un implemento que verbalice esa ausencia de alcances hipoconfigurantes; de tal manera, el discurso mimético-diegético se percibe ya no sólo a través del *cronotopo* sino de su materialización en el espacio de la escena teatral por lo que exige una reconfiguración que se siente lejana al puro enunciado. Los lapsos descriptivo-narrativos no se limitan a la actualización de los personajes o de su actuar, también señalan e introducen tecnicismos como clara referencia de que hablamos de una posibilidad teatralizante: se dirige a proscenio, cierra el telón, cae una luz cenit, etcétera. Centrarse en la esencia del discurso dialogado en función de los índices técnicos aleja el aspecto ficcional de la obra dramática preparándola más bien para su transfiguración.

Una vez admitida la posibilidad de las figurativizaciones los *índices técnicos* provocan una consideración seria de que la obra está más o menos alejada con el paradigma real aunque cercana a los paradigmas de la recreación escénica. Pero sea cual sea su lectura, los índices pueden ser anestesiados sin que haya en ello un rompimiento con la continuidad del discurso. No son éstos lapsos determinantes en el desarrollo de la continuidad. Aquí lo que verdaderamente importa es ese apoyo que brindan al *cuerpo central discursivo*. Tenemos que:

Los signos del texto y de la puesta en escena conforman el sistema teatral. El texto dramático funciona como invariante que determina todas sus representaciones y cuando posee teatralidad dominante puede limitar la puesta en escena; por eso el autor elige una puesta en escena explícita, imponiendo interpretantes a realizadores y espectadores, u otra donde los deja en libertad para doptar los propios. (Adame D., 2005: 202).

De una u otra forma los *lapsos* descritos en sus tres variantes guardan ese valor en el poder del acompañamiento que representan controlando el *acontecimiento*; este acompañamiento llevado a cabo a varios niveles de reproducción contextual, desde la actualización caracterológica y figurativa en los *personajes (didascalía)*, pasando por cierta activación semántica sobre el suceso o *unidad superior* de contexto (*acotación*), hasta llegar a la posibilidad latente de una transfiguración o transducción hacia la escenificación, advierten su intervención operativa bajo los siguientes principios:

- I. Los dos primeros tipos de lapsos, *acotación* y *didascalía*, coadyuvan a una continuidad del suceso accionando una función apelativa en la *acción*;
- II. Además, las *acotaciones* dirigen una inserción de cargas semánticas de manera *exógena* a veces generalizando y a veces particularizando sus valores.
- III. Las *acotaciones* también optimizan la saturación semántica haciendo reconsideraciones, ajustes o cambios al *cronotopo*, por eso tienen un sentido exógeno;
- IV. Las *didascalías*, en cambio, aclaran rasgos de carácter; acentúan aspectos extra-lingüísticos como gestos, inflexiones a la intención de la voz o definiendo aproximaciones (proxémica); Su sentido es endógeno pues coadyuvan al *self* de la instancia.
- V. Los índices técnicos mantiene latente la extensión en cualquiera de los niveles contextuales de una potencial escenificación; marcan la realidad hiper-configurante y su transducción teatral.

La complementación diegético realizada en estos comentarios adheridos al diálogo permite la óptima actualización del *acontecimiento*; por lo tanto, se tienen que considerar como el aspecto simbiótico junto con el *diálogo*. Llegados a este punto, donde es posible proseguir en el establecimiento de juegos hipotéticos, la activación de propiedades situacionales en el *clímax*, tensión, reconocimiento o

anagnorisis o tomas de consciencia, se hace ineludible tomar muy en cuenta el valor de los *lapsos deícticos*. Ahondemos en la descripción en cada uno de ellos.

3.1.1 Complementadores situacionales

Los *lapsos narrativo-descriptivos* insertados entre el diálogo aparecen con un propósito complementario en su intervención. Estos los elementos deícticos van modificando el sentido de los *contextos* desde la *prosopopeya* hasta el entorno; las *subunidades contextuales* que son las instancias de la *acción* van logrando desde sus enunciaciones las modificaciones al entorno. Los agregados vertidos por los lapsos abordan más que rasgos caracterológicos frases preposicionales que coadyuvan a la comprensión de los ambientes. Estos *lapsos* que en lo sucesivo llamaremos *acotaciones*, ayudan en la definición de las nociones perceptibles o *físicas* en el *cronotopo*; son indicaciones que podrían anunciar un determinado momento en “el día”; aclaran si se trata de ambientes físicos, si los lugares internos o externos y cuando son movimientos, sus relaciones proxémicas, estáticas y dinámicas.

Si los alcances discursivos sobre el *diálogo directo* no alcanzan a abordar especificaciones *cronotópicas* se hace necesaria una inserción de sentido deíctico; en su intervención puede persistir una consideración estética, rítmico-musical, porque a veces media en ello la *acotación* y el enunciado dialogado en un sentido armonioso.

En el cúmulo de estas condiciones semánticas cuya riqueza aún es más abundante con el número de instancias actantes realizando la acción, el estudio de las *acotaciones* tiene que proceder sobre la disposición que estas guardan sobre el *diálogo*, no sólo complementando con significados hechos o situaciones, también resolviendo movimientos narrativos como *analepsis* o *prolepsis*, etcétera. Las *acotaciones* se integran en un dispositivo regulador para el acontecimiento porque cooperan en la continuidad del relato.

Adheridas las *acotaciones* al *cuerpo central discursivo* suponen no una *antinomia*, su apariencia monologal no busca competir con la aspectualidad predominante del *diálogo directo*; por su desarrollo y estructuración locucional fundan una sinergia que cataliza el proceso abductivo o hipotético que es lo que requiere la interpretación. Su conformación implica, en todo caso, una dialéctica original que va en repercusión de la realización por un lado de los personajes y sus acciones así como se las situaciones y los ambientes que les permiten adquirir existencia dentro de la misma estructura dramática (Bobes N., 1997: 88-90).

Con la *acotación*, específicamente, no se prevé la intervención de artificios narrativizantes al enunciado dialogado, una supuesta intervención de la voz omnisciente en representación del *autor*, *cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, están advirtiendo y explicando todo lo relativo a la acción o movimiento de los personajes y al servicio de la escena.* (Bobes N., 1997: 174). Hay que tomar en consideración que un complemento al discurso dramático aparece como elemento no sólo formalizado en un fragmento léxico sino semánticamente como un recurso cooperante que al margen de la enunciación dialogada inserta una serie de movimientos y ajustes al sentido. Esa capacidad para intervenir desde el distanciamiento al enunciado directo le confiere un carácter fundamental que controla ante el desconcierto y la ambigüedad, los procesos performativos que se gestan en el *diálogo directo*.

Las *acotaciones* como implementos contextuales son explícitos, distantes respecto al *cuerpo central discursivo* aunque a veces dispuestos bajo una apariencia discreta, simulados *ad libitum* entre los enunciados del *diálogo*; pero sea de un modo u otro, mantienen su función situacional. El valor de una *acotación* opera, en tal sentido, desde el margen del *diálogo directo* por lo que también podríamos denominar a este tipo de complemento una partícula operativa. Las inserciones de sentido complementadas en una *acotación* suponen un nivel envolvente en el ámbito de la unidad superior; ante esta inserción se redirige la actualización ideosensórica del entorno dando ubicación al sujeto representado. La sustancia de significado que implementa está dirigida hacia la acción en sí y la construcción del entorno en donde la acción está situada. Pero

sujeta al *diálogo*, la *acotación* mantiene una regularidad tópica, a menos que deliberadamente se tenga como prioridad romper con la coherencia discursiva tal y como ocurre con los tratamientos fársicos, una “cantante” podría aparte de tener como cualidad ser /calva/, nunca aparecer en escena al menos por una sola referencia en el *diálogo*. La implementariedad *exógena* está garantizada en las *acotaciones*, sobre la operatividad simbiótica añadida al *diálogo*. *El diálogo, considerado generalmente como “texto principal” carece de sentido y podría parecer absurdo en muchos casos si no cuenta con las acotaciones, a las que suele llamarse “texto secundario”. (Bobes N, 1997: 178).*

La explícita operatividad de la *acotación* yace expuesta literalmente entre paréntesis en una señal clara de su aspecto ajeno al *diálogo*, como inserciones que desde otro plano aclaran o retoman olvidos u omisiones. Cuando el *diálogo directo* queda carente de capacidad proyectiva en relación a los recursos extralingüísticos delega su sentido a las *acotaciones*. Su principal propiedad es coadyuvar a la desambiguación de lo que ocurre de manera lejana y distante al *self*. La *acotación* y su aspecto declaradamente performativo colabora con la semiosis de la representación y con la función mimética de lo representado.

Es dable añadir que la presencia de *acotaciones* como lapsos deícticos retribuye esa operatividad diegética al *texto dramático*. Aunque también puede prescindirse, lo hemos anotado *ut supra*, formalmente de una *acotación*; la función deíctica puede quedar subsumida al enunciado en voz de un *personaje*. En este otro caso, las *acotaciones* simuladas en el enunciado pierden formalmente su apariencia distante pero semánticamente asumen la función expositiva aportando elementos situacionales al suceso. Por ejemplo, un *diálogo* con presencia *explícita* de *acotación*, expone la especificidad de la *acción*:

Personaje 1.- (Tomando la silla más cercana) Permíteme reposar mi cansancio, estas piernas no me permiten andar un paso más.

Sin embargo, alterna a esta solución veamos ahora cómo se comporta absorbiendo la situación expuesta, en donde la deixis se lleva a cabo a partir de la

propia enunciación; se mantiene el mismo sentido, aunque verbalmente se omite el lapso asumiendo la aclaración la locución del mismo personaje:

Personaje 1.- Permíteme que en esta silla, repose mi cansancio, estas piernas no me permiten andar un paso más.

En ambos casos se respeta la relevancia que la /silla/ representa para la acción; la *acotación* ha sido modificada a una referencialidad objetual en el desarrollo de la *acción*. La *acotación* cubre efectos antes atribuidos al *vacío* interfrase; aquí se hace una explicitación en la ostentación literal del objeto, como cuando en medio de un enunciado se dice: (*Levantando los brazos en señal de rendición*). En tal otra situación, al enunciado principal manifestado en el diálogo se le agregan modificaciones semánticas que pueden cambiar incluso el sentido literal de la locución. Los *lapsos* equivalen a un prospecto relator que se implica en la construcción directa del *cronotopo*.

No sólo la *acotación* se limita a describir o exponer informativamente los detalles situacionales. Llega incluso a sustentar la continuidad del propio discurso controlando en momentos la extensión del campo semántico generado en su *nebulosa* contextual:

Subunidad A: Vaya cansancio. (Quitándose las gafas) ¿Comenté lo importante que era esta cita?

El personaje se percibe visiblemente abatido. De forma pesada se deja caer en su silla.

Subunidad B: (Desde la ventana) No me explico. ¿Por qué nadie asistió a la reunión?

Subunidad A: Responde a mi pregunta... ¿dije que era importante esta reunión?

Como podemos observar, las *acotaciones* al mantenerse vinculadas temáticamente al *cuerpo central* unen su carga de significado al discurso

situacional: *Vaya cansancio*. (*Quitándose las gafas en gesto de agotamiento*). Los lapsos no tienen necesariamente que aparecer en sustitución de una voz relatora con enunciados que cumplen la *deixis*, poniendo de manifiesto que la instancia de la acción se mueve e interactúa con el medio. En el enunciado */Vaya cansancio.../* se anticipa el proceso de la situación ya prevista bajo el aspecto de */cansancio-agotamiento/*. La *acotación* ha impuesto una primera carga que determina la comprensión al menos en el carácter de un *personaje* (aportación a la *subunidad contextual*). Este aspecto se opone a la vigorosidad que muestra el *personaje* contrario exponiéndose a la *tensión*.

Otros recursos como inflexiones verbales referentes a la pragmática de la *acción* o en el uso verbal del movimiento acrecenta la concreción y calidad de la situación. El personaje o *subunidad* *a* apela en */Mírame/* cuyo sentido aumenta la *tensión* pues impera una reacción contraria (imperativo). Allí podemos ver que lo añadido en esa orden si bien se omite la *acotación*, queda inferido un señalamiento obligando a un personaje a obedecer a otro. Aquí el señalamiento deíctico aumenta el grado de oposición contextual entre las instancias o *personajes*: entre estas *subunidades* cunde un */distanciamiento/* explícito motivando por *tensión* un */acercamiento/*; así la *acotación* implícita en la orden transfiere un ajuste que bien podría verse en:

$(a \neg b) \rightarrow / \text{distanciamiento} /$

$(a \rightarrow b) \leftrightarrow / \text{acercamiento} /$

En una *acotación* prima la combinación entre la exposición, la indicación y la información vistas ellas en un manejo del presente simple. Así mismo no se regodea en la aportación cualidad por adjetivos, ello lo deja a las *didascalias*. Este tipo de *lapsos* implica más bien una constante corroboradora de los entornos, de los objetos y a veces, de los movimientos ejecutados por el sujeto en relación al hecho. En la lectura del texto en referencia se apoya el desarrollo *exógeno* permitiendo la comprensión de un estado próximo a lo sociocultural. En esencia,

se trata de avanzar en la construcción de un ambiente a la vez físico y a la vez anímico en una simultaneidad focalizante: *La deixis espacial como la temporal son fundamentales para la comprensión del discurso teatral, puesto que ellas permiten la inscripción del discurso en una situación de comunicación y en un contexto dramático preciso (Del Toro, 1992; 34).*

3.1.2 Didascalias.

Este tipo de lapsos narrativo-descriptivos modifican el sentido hacia el interior del *diálogo* reforzando la caracterización en las *subuindades* o instancia de la *acción*; a estos intersticios llamaremos *didascalias* y están especializadas por asistir, puntualmente, la iconificación de *personajes* acentuando cuando son oportunos algunos de rasgos específicos o significativos de la apariencia de la instancia. Son informaciones que pueden constatarse al igual que las *acotaciones*, de una forma explícita, a veces entre paréntesis; otras veces se hallan expuestas de forma implícita como dichos del enunciado. Su intervención sobre todo en trayectorias con un proceder conductual muy detallado, personajes realistas o naturalistas, las *didascalias* se vuelven elementos fundamentales en el acompañamiento diegético y en la caracterización de la instancia. Evidencia en su aplicación la alta *entropía* propia de un carácter complejo.

Una señal de lo anterior es que en las *didascalias* hay una verbalización afectada por una subjetivización. A partir de las *didascalias* se producen modificaciones endógenas que dan cuenta no sólo de la *fisonomía* del *personaje*, también de su *psicología*. A veces con señalamientos contradictorios en su sentido remarcan con este juego rasgos de una conducta compleja. La *subunidad contextual* se ve antes las *didascalias* como una posibilidad antropomorfa permanente. Cada lapso que aparece calificando un gesto, algún rasgo de fisonomía, inmediatamente después presenta el agregado de un *sema* opuesto.

Es claro que a diferencia de la *acotación*, la *didascalía* se muestra como un lapso brevísimo pero de un significado muy puntual. Expone las referencias descriptivas para el orden prosopográfico en una actualización puntual del perfil icónico. Estos *lapsos deícticos* se muestran lexicalizados sobre la base del adjetivo al mismo tiempo que implica un rasgo mostrativo en su función. En ella se especifican reacciones y posturas siempre desde la cualidad del aspecto prosopopéyico.

El término con que se ha denominado a esta *función deíctica* fue introducido por A. Ubersfeld (*Del Toro, 2008: 81-82*). Surge de la voz griega *διδασκαλία* en cuyo sentido de evoca una */enseñanza/*; así, la *didascalía* refiere una recursividad para “mostrarnos algo”. Al uso la *didascalía* es un tipo de intersticio que muestra de forma verbalizada la figura por la cual se debe imaginar al *personaje* y su *acción*. Los comediógrafos latinos dieron a la *didascalía* una relevancia especial porque en breves explicaciones aportaban los rasgos para la prosopografía en el *personaje* adelantando incluso su nominación en el *dramatis personae*. En este caso, la *didascalía* se establece como una distribución nominal que apoya la dirección del *diálogo*.

Regresando al sentido inicial, la *didascalía* aporta carga semántica a la *nebulosa* comprendida en el carácter. La *didascalía* designa o modifica los rasgos del carácter concretando en la *ideosensoriedad* el perfil a veces icónico, otras social y psicológico que justifica la existencia de la instancia. Insistimos, en la *didascalía* se aplica una realización prosopográfica y a la vez prosopopéyica (*Ubersfeld A., 1989; 17*).

Este tipo de lapsos coinciden con la *acotación* en que los procesos que escapan a la capacidad ilocutiva en el *cuerpo central discursivo* son atribuidos a su función; al haber una asignación directa esto hace de la *didascalía* permita la objetivización y subjetivización del sujeto representado. Una *didascalía* indica omitiendo momentáneamente la situación, aquellos rasgos de carácter necesarios para construir al *personaje*. Si bien la *acotación* especifica el entorno, la *didascalía*

aclara las razones y motivos que conforman el comportamiento desde el sujeto mismo.

Cuando dijimos que era la *didascalía* un instrumento lo mismo de objetivización que de subjetivización al *personaje* nos referimos a que lo que allí se enuncia se incorpora incluso al estado emotivo y sintomático enriqueciendo los procesos hipotéticos acerca de las causas que llevan a la instancia a hacer tal o cual cosa.

Parte de este aparato implementador al *cuerpo central del discurso*, en su superficie, la *didascalía* designa además al *personaje* no sólo por las orientaciones antes mencionadas, sino desde su nombre. En el plano de la semiosis la *didascalía* enmarca la *nebulosa* surgida de la *subunidad contextual* por lo que las señas que aporta las podemos circunscribir a la delimitación del *self*.

Curiosamente, no es la propia voz del *personaje* quien se define a sí mismo. La *didascalía* que puede observarse inmersa en el enunciado del *personaje* refiere a los otros; jamás se refiere a sí misma en ese proceso exógeno que explica la interacción contextual. Cuando se inserta al enunciado situacional se habla entonces de *referenciación interna* porque entre los enunciados o locuciones a la *acción* se aporta indicaciones respecto al carácter propio y de los “otros”, como puede ocurrir con el siguiente ejemplo:

Personaje X.- Esa tos es sospechosa por su constancia, señora, ¿gusta un poco de este jarabe de regaliz?

Entre líneas se ha caracterizado al “otro” personaje por la referencia /constancia en esa tos/. Aquí la *referenciación interna* ha distanciado la cualidad en el otro para hacerla parte de su presencia; en lo general, el otro hállese enfermo o indispuesto a lo que su contrario devuelve el particular refiriendo la /tos/; este detalle de una insignificancia situacional cobra en el sentido general cierta relevancia si se toma como parte de los motivos que acrecientan la *tensión*: la señora está muy enferma.

Podemos ver que para cada *subunidad contextual* una *didascalia* explícita o implícita, representa una importante aportación a su caracterización y al mismo tiempo, una repercusión relevante al suceso. Esto impone que cada *sema* indicado en la *didascalia* inmediatamente sea integrado a contexto de la subunidad referida. Para asegurar la identidad en cada personaje es que acotaciones y didascalias conviven con el trayecto expresado en el *diálogo*; en medio de sus enunciaciones la subunidad contextual que sostiene al *personaje* debe mantenerse coherente con sentido del *contexto superior*; deben mantenerse siempre los puntos coincidentes entre la individualidad del carácter y su pertenencia al entorno. Cuando esa coherencia ha sido rota deliberadamente por los poetas y dramaturgos de la vanguardia, se originó el estilo del *absurdo*.

Volviendo al valor de la didascalia, debemos entonces establecer la importancia que ésta toma en la concreción antropomórfica que es lo que caracteriza al *personaje*; más adelante hablaremos de la *iconicidad* o el logro en la percepción figurativa de las instancias de la *acción* que hasta ahora hemos visto como entidades abstractas; en su regulación icónica es dable suponer la función de las *didascalias* y algunas *acotaciones*; en ambos casos:

(...) el índice teatral tiene una función capital (...) en cuanto permite contextualizar la palabra escenificada en una diversidad de aspectos. En este sentido el índice posee una función sintáctica. Los índices, al igual que los iconos, obedecen a una configuración cultural (contextual), en muchos casos bastante más rigurosa que la de aquellos, puesto que tienden a variar substancialmente de cultura a cultura. (Del Toro, 1992: 108).

Un *personaje* sólo es capaz de volverse una sustancia ontológica por medio de la *entropía* causada a su vez en la confrontación general y la oposición particular entre los contextos; la *entropía* que en todo momento se ha sustentado sin precaución, anima la regulación impuesta desde las estructuras, empezando por la misma *acción*. Si desde la linealidad del enunciado se observa una indicación ajena al diálogo es porque antes que un rompimiento con la continuidad

del discurso se están insertando valores semióticos que continúan el despliegue de sentido. El distanciamiento léxico expresado por las *didascalias* objetivan convenientemente la ideosensoriedad dando referencia a las atribuciones. Particularmente, las *didascalias* deben mantener ese aspecto perlocutorio, en tanto que *dirigen la conducta del intérprete del texto, a quien orientan en sus posibilidades imaginarias, y dirigen también la conducta de los responsables de la puesta en escena (...)* (Bobes N., 1997: 177)

3.1.3 Índices técnicos

En torno al interés de este tratado por disgregar y analizar por separado los tipos de *índices descriptivo-narrativos* contenidos como parte de la simbiosis discursiva del texto dramático, hemos precisado que en su uso se observan distintos ámbitos de incidencia en la dinámica contextual. Mientras que la *acotación* implica una objetualización del entorno respecto a la situación cinética y el *cronotopo*, la *didascalia* por su parte, supone una relación del valor cualitativo en el sujeto representado permitiendo su *iconicidad*.

Presentes de manera explícita en muchos *textos dramáticos* occidentales, los *índices técnicos* se presentan como una interesante variedad de *lapsos deícticos* por la función hipertextualizante que juegan. Están más presentes entre la literatura producida después del perfeccionamiento de la maquinaria escénica en el siglo XVIII. Ello nos lleva a revisar el significado sumo que toma la maquinaria en sí para la *ficción* que no sólo inicia tomando en cuenta su arquitectura, también acrecienta la utilidad de un espacio llamado a ser para la época el primer medio de ideología y propaganda. Así, el uso de un índice técnico fue destacando hasta mostrar: a) una explicitación de las resoluciones de la maquinaria y del *atrezzo* como parte de la parafernalia ficcional; b) una referencia espacio-temporal como un significado dado a la omnipotencia política y social, sobre todo, con el advenimiento del nuevo sistema industrial.

A partir de los grandes avances en la maquinaria, recursos de ilusión como las líneas de perspectiva, iluminación, disposición de telones y otros elementos objetuales como bastidores y fermas, se impuso el manejo de una nueva capacidad para simbolizar en universo dramático directamente subordinado al teatro. Los *textos dramáticos* incluyeron referencias a esos adelantos evidenciando dicha subordinación. La arquitectura llega a fascinar tanto la percepción social que la propia capacidad *performativa* del *texto dramático* se ve minimizada. Más aún, el advenimiento de la energía eléctrica acrecentó ese poder; la escena se convirtió en un permanente proceso de metaforización en donde gracias a la aplicación del color en la variación en sus tonos e intensidades, se pudo desplazar el pesado uso de decorados y así la capacidad narrativa. Fue una revolución que cambio todas las convenciones estéticas.

El tipo de *índices técnicos* se acerca de esta manera a algo parecido a un *guión de director*, una invitación a la transducción configurativa manteniendo latente la sensación teatral trascendiendo la literatura; la progresión de la narratividad y su forma de representarla están íntimamente condicionadas por una intromisión que no resulta del todo negativa: una realización escénica.

El celo entre el *autor dramático* y el *director escénico* no debe reproducir un conflicto irresoluble. El *drama* es una forma de representar bajo las premisas de la verbalización y la literatura en tanto que como *teatro* puede adoptar los mismos *cronotopos* expresados por el drama y hacerlos elementos tangibles o fenómenos perceptibles en el movimiento. Pero disponer de *índices técnicos* ya no impone una relación de dominio, para Brecht como para Pirandello, por ejemplo, adoptan importantes señas de una realidad angustiosamente desdoblada en donde el *hiper-teatro* confunde las apariencias en irracionales paranoias interminables: ¿Qué somos? ¿Por qué existimos? ¿Por qué estamos aquí? Para una nueva preceptiva sobre arte dramático, la escena se incorpora como elemento vivo de metaforización lo que convierte en necesaria su implementariedad técnica (*Del Toro, 2008: 57-58*).

En el siglo XX, el teatro norteamericano de posguerra puso acento en su capacidad propagandística e ideológica en el uso de una maquinaria escénica coadyuvando así a la elevación del nivel poético de la realidad. La elaboración situacional y discursiva en obras de Williams o Miller no mostraban inhibiciones *cronotópicas* porque la confianza en la capacidad performativa de los nuevos adelantos permitió transcurrir escenas y actos casi de forma cinematográfica; atónitos ante esta compleja elaboración técnica, los autores dramáticos no quisieron desaprovechar el auge de la escena por lo que se vieron obligados en adaptar verbalmente todo este despliegue de recursos en la construcción de sus nuevas ideas.

Muchos consideran que obras como *Un tranvía llamado deseo* de T. Williams o *Nuestro Pueblo* de T. Wilder no pudieron haber sido concebidas en esa noción de capacidad técnica experimentada por la escena contemporánea. Su *diégesis* tan exuberante como ágil y simultánea no hubiese sido posible bajo el limitado aspecto de una progresión lógica-aristotélica. El discurso dramático en estas obras se explaya de tal manera que la complejidad técnica antes que obstáculo representa el mejor de los medios por los cuales expandir la representación al señalarse como avance del tiempo un *oscuro* o una luz *cenit* sobre el actor; o bien, matizarse el ajuste espacial por una *caída de telón*.

No obstante, los *índices técnicos* no repercuten en el enajenamiento de la *ficción* más bien ponen de manifiesto las amplias posibilidades de transducción que tiene. Como bien queda expuesta en la transgresión brechtiana, los *índices técnicos* se erigen como sustancia del distanciamiento enfatizando el carácter anti-catártico en la *diégesis*. El *índice técnico* sorprende continuamente al lector poniéndolo en consciencia permanentemente y sin permitirle caer en la ensoñación de una falsa ilusión. Atiéndase el fragmento siguiente, perteneciente a la obra *La paz ficticia* de Luisa J. Hernández²⁵:

Mujer 2.- (Asombradísima) ¡Más miedo que si fuera a desbordarse el río!

²⁵ *La paz ficticia* de Luisa J. Hernández. Acto primero.

Hombre 2.- (Al prisionero) ¿Cómo dijiste que se llama tu jefe?

Prisionero 1.- Loreto Medina... ¡Maldita sea!

Todos.- (Repiten en diferentes tonos y al unísono) ¡Loreto Medina!

(Salen todos)

Como puede verse existen en el fragmento anterior complementados al *cuerpo central discursivo* o *diálogo directo* los tres tipos de índices, uno de ellos en intervención del *Hombre 2* que se explicita entre paréntesis al enunciar */Al prisionero/*; ello indica que dada la aclaración el enunciado refiere proxémica: cercanía o lejanía. Es evidente que al indicar distancia el índice en referencia supone una *acotación*. Al tiempo, el enunciado es atribuido a *Mujer 2* explicitado esto en paréntesis, */Asombradísima/*; se integra un calificativo atribuido a alguien en especial, a una instancia prosopopéyica o de carácter (*subunidad contextual*). Está claro que estamos ante una *didascalía* impactando el contexto de esa *subunidad*. Pero en el caso de la indicación en donde separada del *cuerpo central discursivo* y entre paréntesis se señala */Salen todos/*, es claro que refiere un espacio y transición a otro que en la escena no puede ser otra cosa que salir o entrar al escenario. Aquí la resolución del autor se traduce en una señal narrativa que ajusta el *cronotopo*.

En tal situación, la incidencia de una *acotación* se centra en una aportación desprendida hacia el *cronotopo*. La *didascalía*, en cambio se centra en incidir la concreción del *self* o sea, en el carácter del personaje, con una evocación perceptible desprovista de foco emocional y subjetivo; la *didascalía* atribuye identidad al *personaje* bajo efecto de la prosopografía. Los *índices técnicos*, finalmente, determinan el tipo de representación que se pretende establecer bajo la convención abarcable y la configuración original; el *índice técnico* está centrado en hacer presentes todas las posibilidades trasductivas sobre la representación de la obra; un índice mantiene latente en la evocación interpretante que el texto dramático puede acabar siendo una partitura de la escena, pero ello sólo siendo una posibilidad más no *conditio sine qua non* para explicar su sentido. Dirigen la atención sobre el plano de lo realizable en terrenos más allá de lo verbal; de ello

se parte hacia una concepción extralingüística del suceso. De manera que no alteran la *fabulación*, sólo la acercan a una intencionalidad menos enajenante y más colaboradora.

Desde el ámbito de la lectura, los *índices técnicos* a veces son anestesiados, otras veces omitidos sin que se vea perturbada la integridad del suceso, tanto en la unidad del acto como para el desarrollo de las *subunidades*. Esto quiere decir que no coadyuva a la significación de la acción porque sólo la ubica en un entorno hipertextual. Así, es discreta como *conditio sine qua non* en su función.

Este conjunto de referentes controlan la representación en la *pragmática* alterna que pone en evidencia que detrás de la ficción hay una ficción; así cuando “abre el telón” o bien, cuando existe un “oscuro”, parece surgir una revelación de que lo que pasa en el drama no forma parte de la realidad sino de una ilusión. Lo mismo pasa al orientar /entradas/ por /derecha/ o /izquierda/, o apariciones por /arriba derecha/ o /abajo centro/; en la mente del intérprete lector está claro que esas referencialidades constriñen la representación a un juego simbólico en donde el universo está significado en la brevedad del escenario.

Esta cualidad reveladora tomó fuerza con el drama *épico* de la primera mitad el siglo XX proponiendo un desmantelamiento de lo que se considera el “engaño” de la estética ilusoria o de la identificación emotiva; el lector desde el *texto dramático* o como espectador en el *teatro*, no puede creerse como parte de sí, lo que ocurre en la ficción (*osmosis*); la maquinaria y accesorios técnicos puestos en evidencia hacen tomar consciencia sobre la dimensión que debe tomar la *ficción*, haciendo de la realidad expuesta en la escena un objeto explícito al que no hay que emocionar sino reflexionar.

En dramaturgos como Brecht, Weiss o Hauptmann los efectos de la maquinaria escénica se integran al argumento de la obra porque son parte de su *fabulación*. Justifican racionalmente la historia que se está contando como ocurre en *Santa Juana de los mataderos* o en *Apogeo y caída de la ciudad de Mchagony*, ambas obras de B. Brecht en donde existe una muestra lúdica sobre

los mecanismos que hacen un proceso financiero de tipo especulativo o bien, exponiendo los fundamentos de la economía del libre mercado y sus contradicciones implícitas.

Cabe aclarar que este tipo de recursividad no contribuye con la desarticulación de la ilusión escénica, más bien implica el /distanciamiento/, del propósito en generar la *toma de consciencia* que permita romper en el lector o espectador la osmosis catártica, aproximando el *logos* al *pathos*. En ese sentido, los *índices técnicos* trascienden como elementos coadyuvantes a la diégesis en el diálogo directo; exponen que *teatro* y *drama* no persisten como géneros distanciados: (...) *sino más bien como una práctica escénica en la medida que la relación locutor/alocutor le es fundamental y constitutiva, el tiempo y el lugar de enunciación son co-presentes en el discurso teatral.* (Del Toro, 1992: 40). Los *índices técnicos* en el caso de la épica didáctica, pone en evidencia que detrás de la ritualidad teatral existe la propia realidad histórica del hombre.

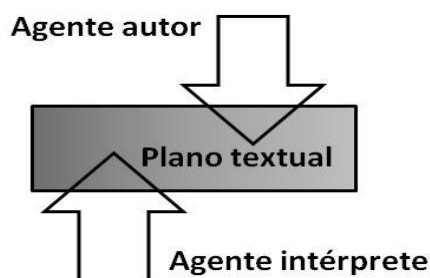
3.2 Ausencia del interventor narrativo.

Hay que recobrar la noción en este estudio respecto a la doble naturaleza del *texto dramático* tratando de trascender su comprensión como *artefacto* para hacer de su lectura una función determinante en la realización de la representación. El *texto* es un lugar en donde convergen estratégicamente dos instancias agentivo-funtivas; así tenemos la iniciativa del *autor*, la colaboración del intérprete o *lector* y la regulación de un agente textual, instancia establecida para subsecuentes actualizaciones. La reproducción de un *texto dramático* debe romper con los condicionamientos estructurales y debe implicarse más con la significación del texto (*dialogismo*) (Bobes N., 1997: 188).

Nada más lejano a la comprensión del *texto dramático* hay que un sentido predeterminado y comprendido como inconcluso; el discurso en un *texto dramático*

es producto de una serie de procesos discursivos que se reproducen *a posteriori* en instante de la reproducción; su lectura se resuelve como un momento en donde luego de someter a una interacción todos los elementos del sistema se valida el *acontecimiento*, en una animosa especulación que sólo queda aprehendida hasta el final.

Por supuesto, la primacía del efecto ideosensóreo es lo que determina la base para explicar este efecto en donde juegan un papel importante las facultades cognitivas del *lector*. Existen tres aspectos para identificar la eficacia de una obra dramática; primero debemos atender la propiedad agentiva en la correcta hechura del texto. La generación de *semiosis* sólo será de buen grado si en el texto no hay atavismos e inconsistencias estructurales; otro aspecto radica en el equilibrio entre las formas discursivas; la representación *per se*, se sostiene entre una armónica contradicción entre la reproducción de lo enunciado y la inferencia de la interpretación sin la restricción formal de significantes o de las estructuras; por último, asumir la lectura del *texto* como un acto ideológico en que cada reproducción modifica las *nebulosas*:



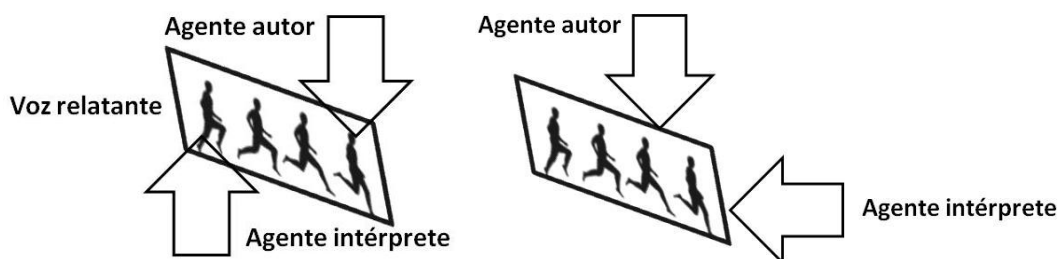
Gráfica 3.2: De la interacción entre agentes fúntivos

El despliegue de la *diégesis* sólo es posible por la *acción* y tras esto se cimienta una configuración contrapuesta a la necesidad de un relator omnisciente; un narrador, testigo o partícipe en la *acción*, no se justifica en un desempeño que antes bien se aprovecha de la conducta del *personaje* para eludir el hecho. Aún así, la omisión de los sentidos narrativos no dificulta esa *diégesis* aunque sí exige

un riguroso planteamiento ideosensóreo junto con un compromiso aún mayor de la competencia interpretante.

Una supuesta asistencia de la *voz impersonal* conviviendo con el diálogo o polifonía en la superficie del drama no demuestra que la instancia autoral deba estar presente. Una lectura de ese diálogo se realiza en la consciencia del lector bajo una percepción cinética. La *acción* se configura sobre el *perform*, es decir, sobre la evocación imaginaria dando la apariencia de una realidad paradigmática. *The problem of action is the problem of finding the characteristic and necessary activity. It must involve physical movement (how-ever slight) of a given quality and conveying a given degree of expressiveness. In this connection, a study of the art of acting is of especial value to the playwright.*²⁶

Queda establecido que la formalización textual permite la regulación del discurso implicando de facto a los agentes, independientemente de la relevancia del autor, al margen de la importancia del lector e intérprete. Un *texto dramático* cumple con su *función* representacional no en el proceso de la *omnisciencia*; no se halla sujeto a la aportación virtual de un relator. La utilidad en esta primera disgregación acierta en advertir que los lapsos como *acotaciones*, *didascalias* e *índices técnicos* pueden ser voces atribuidas un narrador furtivo; creemos más bien que suponen un tipo de discurso, en función expositiva, que por medio de su relación con el *cuerpo central discursivo* complementa la diégesis con intenciones cuyo contenido, siempre estará a merced, del significado generado en el *cuerpo central* o *diálogo directo*.



Gráfica 3.3:

²⁶ Extraído de Howard Lawson (2013): pág. 171.

En la diferenciación de instancias agentivas según su rol se advierte una revalorización del propio *texto* porque fuera del autor que lo ha construido, más allá del lector, pervive en él la construcción del suceso. *Las Meninas* como texto pictórico bien puede identificarse con Velázquez para decirnos algo, pero no es así. Tampoco la anécdota contada en la imagen dice todo. Habría que conciliar la *relevancia* en ambos sentidos y luego incorporarlos a la propia experiencia del espectador para dar un sentido más cabal. Velázquez nos ha dejado evidencia de por cuál configuración se decantó. Si bien la descriptiva-narrativa en *Las Meninas* es única no puede haber diferencia sustancial su asunto queda regulado por el conjunto de lenguajes allí dispuestos estratégicamente: luz, color, volumen, plano, clarooscuros, etcétera. En este *simil* el *texto dramático* se sostiene en esa oposición entre la *diégesis* y la *mímesis*: la acción se produce en un paradigma real producto de la implicación del lector. Es de suponerse que no puede haber más intermediación que la del carácter que luego se concreta en un *personaje*.²⁷

Como discurso surgido a partir de ello, se presenta la configuración de procesos cinéticos y de conducta, actualizados a través del lenguaje verbal pero desprendiendo efectos semióticos que luego resuleven la situación. No importando su apariencia literaria, el *texto dramático* mantiene su *perform* trascendiendo estas estructuras formales. Los *lapsos descriptivo-narrativos* y *diálogos directos* o *polifonías* se complementan en esa relación que genera dicho efecto.

En relación a la *diégesis* el *texto dramático* requiere de una *contextualización* a varios niveles; establecimos que uno de dichos niveles subyace al ámbito de la conducta. En ese proceso percibe en la verbalización más bien una realización de conducta justificando en transcurso y trayectorias una acción tangiblemente inexistente. Aquí el *lector* sólo es responsable de sus recursos cognitivos e ideológicos y de sus experiencias aplicadas directamente en la reproducción; al mismo tiempo se guía del enunciado para saber por dónde ir.

²⁷ Drama (gr. dran-) como texto implica entonces un desarrollo simbiótico entre la discursivización narrativa-descriptiva y la pragmática extralingüística.

La polifonía revela desde su superficie la situación mimetizada. En esta situación, antes que desentrañar la inexistente intervención relatora, en el drama hay que fundamentar la comprensión de la situación en sí. Luego entonces, además de las conductas existe en su conjunto una situación que obliga a interactuar a los *personajes*; ése es el recurso por donde se logra la *iconicidad*. La realización del carácter en tanto *subunidad contextual*, se actualiza por modalización en un *contexto superior* representado en el suceso o acto. Las *subunidades contextuales* interactúan ceñidas a diseño del *cronotopo* que por índices provoca un control en los semas evocados alimentando luego al *contexto superior*.



Gráfica 3.4.

El papel de los *lapsos descriptivo-narrativos* complementarios al *cuerpo central discursivo* sólo van modificando, ampliando o aportando sentido o información al discurso allí donde la configuración verbal de dicho cuerpo pierde su capacidad *diegética*; donde las palabras ya no pueden dotar sentido extralingüístico a la situación se inserta un *lazo* o *intersticio*:

El lenguaje de ciertos dramaturgos contemporáneos, (...), resulta de una extrema codificación de un código lingüístico. De hecho, el TE (texto espectacular) como signo que hace referente o, si se quiere, como ilusión referencial, mima un código cultural (...) intentando reproducir con la mayor exactitud posible códigos culturales

de manera que no haya distinción entre aquellos y los espectaculares- (Del Toro, 1992: 75).

La configuración en el *texto dramático* se sostiene en una simbiosis que no puede ser comprendida sin conceder en ella una autonomía. Así, ajena en parte a la intención autoral y distanciada de las infinitas posibilidades lectoras el *texto dramático* será valorado por su propia integridad sistémica. Es desde este enfoque que el texto se muestra como un *sistema complejo* también colocado en el estatus de fenómeno semiótico por la variedad de alternativas realizativas que ofrece así como por su versatilidad en tanto instancia verbal para la realización.

3.3 Activación, anestesia e inclusión semiótica.

Fue descrito un sistema discursivo alternativo y simultáneo integrando el discurso del *texto dramático*; este sistema está dado en un *cuerpo central discursivo* o *diálogo directo* por el cual se realiza el proceso de la *mímesis* cinestésica y un aparato de *lapsos descriptivo-narrativos* en donde se amplía en sentido deíctico la situación. Esta divergencia convierte al sistema en un modo muy original para hacer más versátil la representación. Es un sistema multiaspectual afincados en la solidez de una estructura y en su operatividad entre la *mímesis* y la *diégesis* es uno de sus rasgos más notables; la activación del *diálogo directo* genera la percepción ideosensorial –cinética- en tanto las *deixis* brindan extensión a su sentido situacional.

La condición primera surge de la interacción operativa entre dos formas del discurso por un lado representando la persistencia del acto expuesto en la *acción* mientras que por el otro tenemos la complementariedad discursiva que activa, anestesia o incluye intenciones segundas no contempladas en la intención primera. A la tarea interpretante o lectora le corresponde esta modulación llevada a

cabo entre los mecanismos de extensión; el lector llena vacíos con el proceso subjetivo de su experiencia pero además activa el *texto dramático* interactuando con las condiciones estructurales.

Las estrategias en la realización en un discurso parten de una conciencia en la entera presencia de procesos cognitivos por los cuales se amplía o constriñe las extensiones de significado. La *configuración* textual no tiene porqué imponer un sentido único de interpretación y a ello nos hemos referido cuando llamamos a superar la *hermeneusis* predominante en la lectura. *Los cuadros y las representaciones semémicas se basan sobre procesos de semiosis ilimitada y, como tales, requieren una cooperación del lector, quien debe decidir dónde extender y dónde bloquear el proceso de interpretabilidad ilimitada. (Eco, 1996: 125).* Así, para poder integrar *deixis* al proceso del *diálogo*, la labor lector-interpretante se aplicaría bajo un enfoque dialéctico en donde las literalidades del *texto* convergen con hipótesis lectoras; al interior, los contextos generados realizarán su propia dialéctica entre dos formas de exposición discursiva abiertas a esta subjetividad lectora. El suceso representado deriva de una intensa confrontación contextual en cuya activación pende abducciones y restricciones entre los índices guía.

Pueden verse significados al /amor/ y la /pasión/ en el drama del *Fausto* de Johann Wolfgang Von Goethe, obra que a pesar del tiempo sigue siendo ampliamente actualizada; o en ejercer decisión sobre la concepción de los *Los Amantes de Verona*, en el estímulo ideosensóreo literario sin necesidad de explicarlo a través de una pragmática del escenario. La tarea interpretante o lectora se erige en la prevención en el alcance de la realización que está activando; un lector puede, por medio de una activación selectiva entre los aspectos que componen al texto y que hacen al discurso, qué es lo que va a considerar en su lectura; el intérprete toma decisiones entre lo que aspira resaltar de su actualización y o pretende inhibir de lo que no le interesa. Es válido sostener que con la realización el *texto dramático* viva en esta dinámica en cuyo caso moldea su referencialidad.

Es de considerarse que un sistema configurado en la complejidad discursiva se reproduce en la unificación de esa configuración; no debe imponerse la apariencia heteronómica para juzgarlo como inacabado. Bajo el aspecto *ideosensorial* el acontecimiento dramatizado es regulado en la diégesis producida en la *mimética* estructurada por disposición del suceso y ciertos recursos de focalización. La aportación lectora no podrá ser arbitraria pues es el *cronotopo* el que regula la continuidad del discurso; el aporte al sentido institucional en el plano del texto es el complemento necesario y debidamente considerado en la configuración del *drama*. La conveniencia de generar significado de una obra dramática se funda en la capacidad que el intérprete muestre en el llenado oportuno en *vacíos* o en la activación acertada en intersticios como aportaciones semióticas discretas.

Obsérvese en las enunciaciones de un *diálogo directo* como el siguiente, cómo es que se establece la *deixis* aún en la carencia de *lapsos* explícitos (*didascalias* o *acotaciones*). No obstante, se podría establecer cómo es que la propia explicitación en el diálogo permite traslucir la convivencia de recursos semánticos complementarios en una aposición hipotética de sentidos a pesar de esa falta de índices:

- *¿En dónde me habré dejado los cigarrillos? [subjektivización]*
- *Esto es increíble... [conato]*
- *¿Lo dices por mi error?*
- *Hablamos luego.*
- *¿Te vas, entonces? [Deixis espacial]*
- *¡Déjame! [Deixis proxémica]*

Los enunciados aparentemente se mantienen inconexos a no ser porque se activan entre ellos los saltos o *vacíos* por medio de abducciones. Pero además hay señalamientos hipotéticos de función, que están expuestos entre corchetes, y que se anticipan como señales para la inserción discreta de sentido. Saltan a la vista por ejemplo, en el uso de modos de apelación y de la función fáctica en uso

del tiempo presente en el verbo. Hacia el final del fragmento, la referencia situacional resaltada en el uso los deícticos /te vas.../ y /Déjame/ exalta sobre todo en el segundo la *tensión* en posibilidades de una aproximación con intención conativa. El sentido si bien es en su lato aspecto es ambigua logra sin embargo, tomar coherencia a partir de la aportación discreta de un sentido discretamente añadido. Si tal caso lo pudiésemos complementar en la evidencia de *lapsos* quedaría como sigue:

Él.- *¿En dónde me habré dejado los cigarrillos?*

Ella.- *Esto es increíble... (Descubre la botella entre su asiento)*

Él.- *¿Lo dices por mi error?*

Ella.- *(Pausa. Muy molesta) Hablamos luego.*

Él.- *¿Te vas, entonces?*

Ella.- *(Deshaciéndose de la mano de él) ¡Déjame!*

Puede advertirse que con los *lapsos deícticos* la expresión /Descuida... Hablaremos luego/ evoca la *tensión* por /desencuentro/. Esta situación que antes de aproximar ambas líneas de acción primero las distancia, al mismo tiempo, dirige el sentido del hacia la apelación /¿te vas entonces?/. La inclusión del sentido *extralingüístico* advierte una *cinesis* que estrecha y amplía la distancia entre ambos *personajes*.

Al margen de la aprehensión cognitiva de una lectura dramática, también se hace preciso que para optar a otro modo de representación se pongan de manifiesto las pertinencias de un aspecto escénico que no resulta inherente a la *fabulación*, mas sí alternativo a la expresión en el discurso. Puede omitirse sin embargo su implementación porque no redundaría en detrimento del discurso. Eso sí, al tratarse del proceso de *transducción* en donde la interpretación ideosensórea yace condicionada por la trasmutación escénica, la implementación de *índices técnicos* se haría más que indispensable.

Él.- ¿En dónde me habré dejado los cigarrillos?

Ella.- Esto es increíble... (Descubre la botella entre su asiento)

Él.- ¿Lo dices por mi error?

Luz cenit sobre ambos en medio de la escena.

Ella.- (Pausa. Muy molesta) Hablamos luego.

Él.- ¿Te vas, entonces?

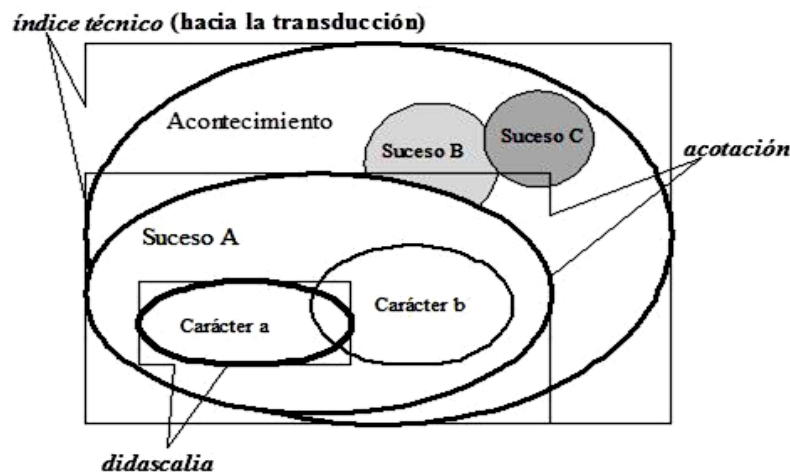
Ella.- (Deshaciéndose de la mano de él) ¡Déjame!

Es importante advertir la radical transformación que ha tomado el pasaje citado incertando un referente escénico: *luz cenit*. Si bien la *tensión* estaba dada en la limitación proxémica ahora se acrecienta en el efecto ambiental dado por el psicologismo de esa luz técnica. En este caso la aportación inferida de los *índices técnicos* antes que anestesiada ha sido relevante en su activación para el *contexto*. Luego entonces, en la activación o anestesia de sentido, tenemos que:

- a) Las *acotaciones* se aplican dirigiendo o asistiendo significados contextuales al *self* por ejemplo, en la construcción del suceso; así, representan el proceso predominante relacionando elementos del ambiente que pudiesen afectar su conducta o bien, la integridad del entorno, indicando las relaciones del sujeto con el ambiente;
- b) El conjunto de *didascalias*, sensibilizan entre sus informaciones, la construcción de instancias; asisten, por ejemplo, su iconicidad como *personajes*; sus ampliaciones, modificaciones o aclaraciones puntualmente apoyan la construcción prosopográfica o apariencia física. El nombre, desde el *dramatis personae*, detalla los rasgos del carácter, la fisonomía y perfil sociocultural; la *didascalia* en resumen, determina la identidad en cada individuo. Si bien es posible omitir *acotaciones* en la interpretación del discurso, la *didascalia* resulta imprescindible en las consideraciones de la acción.

- c) Finalmente, los *índices técnicos* quedan establecidos en una operatividad auxiliar; su activación no asiste ni a uno ni a otro en el nivel contextual, pero mantiene latente en la consciencia del lector, el tipo de hipertextualidad que condiciona sus competencias. Los *índices técnicos* coadyuvan la activación de lo representado si bien para la dramatiación, hacia una posibilidad en la escena teatral.

Quizá la *entropía* más íntimamente ligada a la realización de la acción sea provocada sobre la *subunidad contextual* en su *iconicidad*; las *didascalias* serán dentro de todos los reguladores del proceso vital el tipo de implemento más importante: *quién hace y qué hace*. La focalización de la *acción* es válida sostenerla mientras las *acotaciones* asisten la dirección del foco en la esfera externa del entorno; otra mirada se centra en las especificidades del *personaje*, bajo la concreción de la perspectiva objetivista y en la interpretación situacional; las *didascalias* representan esta perspectiva intimista, metafóricamente, bajo la mirada que se aproxima y penetra los personajes. En resumen, podemos decir que en la *activación*, la *anestesia* e incluso, desde la inclusión semiótica, cada *índice* verbalizado y alterno al enunciado, se posee el rango de influencia específica que el diálogo necesita en el conjunto de la activación contextualizante.



Gráfica 3.5.

Se comprende la noción contextual de realización en el conjunto de niveles, entre los que se acusa un proceso envolvente. El *acontecimiento* cuya esfera contiene lo generado por el discurso variable está en la etapa de realización superior; subsecuentemente, los sucesos o *unidades del acontecimiento* estarán en proceso activo sólo si los sujetos representados están siendo activados; la conformación se hace tras la realización de sus caracteres y en detección de rasgos culturales. La *implicación* (por sistematización) de todos estos elementos se resuelve por una influencia contextual mutua y permanente.

La actividad semiótica producida en la *entropía* entre el *cuerpo central discursivo* generando las *acciones* y el cuerpo de *lapsos diegéticos* desde el complemento contextual regulando las funciones del *cuerpo central*, ambas permitiendo el progreso continuo narrativizan el acontecimiento representado. Esta regulación variada de la actividad textual dramática incluye potencialmente la transformación de esta configuración desde el plano meta-representacional implicando la teatralidad. No se trata de un implemento semejante a los demás; aquí se aportan nociones que podemos observar en los *índices técnicos* clarificando esas posibilidades de interpretación trasductora: del *texto dramático* a la representación *escénica*.

CAPÍTULO 4:
TRES ALEGATOS EN LA COMPRENSIÓN DEL SISTEMA

4.1 Constituyentes cronotópicos

La *acción* es el vehículo de la *performancia* dramática en donde se comprende los cambios de situación; en tal sentido es el elemento sustancial en la configuración de una situación. Pero esta sustancialidad dinámica al mismo tiempo impone una paradoja porque no se halla en presencia; de modo que para interpretar la *acción* lo primero que hay que dotarle es de este aspecto ontológico. El sistema dramático con evidentes propiedades de significación lingüística está diseñado también para recrearse desde una fenomenología extralingüística; sin embargo ¿cómo concebir esa otra posibilidad?

Reproducir la actividad es producir una *nebulosa semiosica* en una acumulación de carga abductiva que implemente cierta especie de *semas* en los conceptos y situaciones proposicionales. Para la descripción de este modelo de evocación y actualización sémica es preciso pensar en lo que antes hemos llamado la *entropía*, un nivel de incertidumbre previsto entre la actividad experimentada por los niveles contextuales que se aplica en la producción *semiósica* por evocación lectora.

Concebir esa posibilidad se comprende entre las estructuras internas que son las únicas que pueden brindar esa regulación ideosensórea. En el entendimiento de las *subunidades contextuales* o instancias de la acción hemos planteado el *self*, visto como el primer contenedor individual concretando las atribuciones de la *acción*. El *self* determina un marco que permite la delimitación de la instancia en medio de la interacción colectiva del diálogo. El *self* evita confundir la instancia en medio de su confluencia con otras instancias. Es un primer nivel que salva la identidad del individuo entre otras tantas aportaciones en medio de la intensa actividad entrópica. La *nebulosa* así reconocida define le *subunidad contextual al tiempo que gesta la noción de la iconificación colectiva*.

Uno y otro *personaje*, cada cual desde la subjetividad de su realización, aportan una cierta carga de *semas* alimentando el marco contextual superior; igualmente otro sistema contenedor controlará esa producción. Hay un recurso

sistémicamente percibido como un marco envolvente, flexible pero estabilizado en acciones endógenas. Un *personaje* provoca el *conflicto* en relación a otro *personaje*, ambos personajes obligados a coincidir sobre la misma línea de conducta en sus trayectorias. El encuentro provocado por un alto nivel de *tensión* que luego desata cargas que recíprocamente alimentan el entorno.

El elemento contenedor está representado por el *cronotopo*, o representación metafórica del lugar por lo que implica esa percepción de la existencia. Pero el *cronotopo* no resulta de la ambivalencia de la bidimensionalidad física; las dimensiones física son comprendidas en una sola sustancia óptica, casi indivisible. El *tiempo* y el *espacio* literarios se unifican en un estado que se explica en la medida en que se entiende la relatividad cuántica. Ambas percepciones no son sino las entelequias por las cuales explicar el estar existentes. “*La arquitectura de la visión artística no sólo ordena los momentos espaciales y temporales, sino también los de significado; de forma que no sólo puede ser espacial y temporal, sino semántica.*” (Bajtín M., 1999: 123). De tal manera, en literatura esta simbiosis se explica en que nada permanece estático, por lo que existe porque se verifica en el *trayecto* y en una *duración*.

El hecho representado en un *texto dramático* es producto de la *isocronía*²⁸ por lo que esta consciencia es de una obligada confluencia cronotópica. Esta confluencia por ser de una fuerte actividad es determinada en una duración específica (*escena*); formalmente, la escena es un *suceso* expuesto en un conjunto de acciones. El *drama* exige el momento fáctico, el “aquí y ahora” como vehículo en su realización. El tiempo estrictamente presente no omite la significación del *espacio* para verificarse. La preocupación radica en permitir esa confluencia de manera coherente, sin intervención de elementos diegéticos; las condiciones en que la *ficción* es percibida forma parte de una traslación subjetiva y no de una descripción física; la realidad física pierde su comprensión objetiva para convertirse en una ingeniosa *abstracción*: la unificada actualización del *suceso* atrae simplemente las razones necesarias para que la *acción* se vea significada.

²⁸ Isocronía (o *ισόχρονος*), como cualidad del isócrono; dicho de dos o más movimientos que se hacen en tiempos de igual duración. (Real Academia Española, 2015)

Este sentido dimensional descrito podría resultar de la confirmación de un sentido de existencia en permanente evolución. Una cuestión ontológica percibida en una masa flexible, físicamente vista en un látex moldeándose a la presión del medio que la contiene. La expresión de la *acción* es un surgimiento de esa *nebulosa* contenida en la frágil membrana que dirige sus significados. Este paradigma se abre y contrae en base a lo que se conoce *particulares egocéntricos* (Bobes N., 1989: 195) índices a partir de lo que se conoce como elementos deícticos.

El concepto de lugar para el *drama* no es estático sino dinámico, una percepción exógena surgida de la *mímesis* discursiva; el momento se recrea de sí mismo con inspiración en las percepciones reales y nada dentro de la *ficción* se explica fuera de este proceso poético del *momento*, ni siquiera las cosas, representándolas unas fuera de otras, sino colocándolas en diversos lugares del espacio. *Así que la posibilidad de percepciones externas, en cuanto tales, presupone el concepto de espacio; no lo crea; como también las cosas que están en el espacio afectan a los sentidos, el espacio mismo no puede ser sacado de los sentidos.*²⁹

El *cronotopo* entonces se convierte en un aspecto reconocible en de la aprehensión situacional en donde la instancia de la *acción* se va elaborando como entelequia confirmada por elementos contextuales que la cognición interpretante obtiene del dinamismo de la semiosis discursiva. En este sentido, el *personaje* se somete a los límites de la *situación* pero a su vez define junto con otras instancias, el entorno. Con lo cual, un *personaje* está obligado a convivir en la *isocronía*. Es un proceso de captación intelectual que se aprehende por un inicio hacia el final del *suceso* pero definido en un momento determinado. Los trayectos son extensiones para la confirmación antropomórfica; si un *personaje* camina “lentamente” por la escena no es necesario entender que lo hace “meditando” o “reflexionando”; el *tempo* dado a la escena así lo está imponiendo; es un *realentis* premeditado que impregna de simbolismo temporal el instante. En consonancia la

²⁹ Véase en Emmanuel Kant (1770), de su obra Del mundo sensible. Hoyos Vásquez G. (trad.). 1980: § 15-A.

existencia objetual y luego la presencia antropomórfica son posibles para generar el *cronotopo*.

El relativismo en Kant concibe el *tiempo* y *espacio* como dos significaciones que se sostienen sobre una comprensión intelectual; parten del proceso sensible, cierto, aunque se concretan en la aprehensión abstracta; en sí los cuerpos no pueden ser perceptibles para la literatura; tampoco lo son temporales; la realidad ficcional es una combinación de factores incommensurables dependiendo de la ocurrencia lectora. Fueron creadas entelequias como necesidad de percepción luego abarcable racionalmente en la inteligencia.

Todas las afecciones primitivas que caen fuera del alcance de la razón no dejan de ser admirables en la experiencia estética tratando de ser reelaboradas en la cognición. No obstante son todo menos sustratos del intelecto que saca conclusiones de los datos intuitivamente primarios, según leyes lógicas, con la máxima certeza posible. Tiempo y espacio, si bien surgidos de la sensibilización del mundo real son inteligibilidades en la *ficción*. De aquí que Mundo, permaneciendo el mismo a través de todos sus sucesivos estados, defienda esa forma fundamental, porque para la identidad de un todo no basta la identidad de las partes, sino se requiere identidad de la composición característica.

Resulta inquietante ver que duraciones y lugares sean, uno a otros, inherentes en literatura: *El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. (Bajtín M., 1989: 238)*. Por lo tanto, el concepto de espacio es una representación singular, que abarca en sí todas las cosas; y no es una noción abstracta y común que las contenga bajo sí: *pues lo que se llama muchos espacios no son sino partes del mismo e inmenso espacio, partes ciertamente referidas por su posición unas a otras (...)*.³⁰ Las informaciones sobre la comprensión espacial se capitalizan en la *acción* en la organización, disposición, dirección del sentido contextual que no se limita a un tiempo sino a la estabilización de varios tiempos.

³⁰ Kant (1770). Hoyos Vásquez G. (trad.). 1980. Ídem: § 15-B.

La marca evidente de un *tiempo* referido desde el presente es el matiz primordial en el *representamen* dramática. La labor interpretante no percibe movimiento si no es a través de las ideas; asimismo, las representaciones objetuales en medio de ese movimiento no quedan aprehendidos por procesos cartesianos, esa percepción es muy limitante: *la unidad psicológica básica del conocimiento sensible es la percepción, la percepción es una aprehensión de la realidad a través de los sentidos, pero una aprehensión selectiva* (Cifuentes H., 1989; 44). En el discurso las dimensiones se transfiguran por sistemas de significación satisfechos en la concepción de un *cronotopo*.

El transcurrir por la fábula es una actualización de existencia. La expansión de dicha existencia puede ser realista, por ejemplo, como en *Las tres hermanas* de Antón Chéjov o en *La Gaviota* o en *Tío Vania* en donde parece retratarse el paradigma de la vida real. En Arthur Millar con la *Muerte de un viajante* parece ocurrir algo semejante; desde el paradigmático, el cronotopo aquí no deja de ser parte de una evocación compleja pero que sigue aparentando un original momento de vida.

La *historicidad* es un matiz estilístico para el *drama* cualidad que a veces se difumina entre una conciencia cronológica y la evocación onírica; finalmente hay allí un tratamiento ideológico extremo, casi con aproximaciones fársicas (*el absurdo*)³¹. Pero también aquí, en la subjetivización de la realidad la percepción de *tiempo* y *espacio* es ambigua respecto al paradigma real. Este tipo de tratamientos presentan la realidad bajo una permanente trastocación figurativa; como bien apunta Ubersfeld, este proceso se debe considerar en *signos sincrónicos* y no necesariamente *diacrónicos* (Ubersfeld A., 1989: 112). Veamos lo que ocurre Samuel Beckett con *Fin de partida* o *Esperado a Godot* en cuyo aspecto para ambas obras perdura lo onírico; hay una tendencia al anti-sentido, una evidente sustracción a las magnitudes sustantivas y de los periodos cronométricamente durables para sustituir las dimensiones por una ilimitada intensidad simbólica.

³¹ Absurdo entendido como aquello que no encuentra lugar en el sistema de creencias al que hace referencia o que de halla en contradicción con alguna de tales creencias. Abbagnano (1986): Diccionario de Filosofía. México: Fondo de Cultura Económica: pág. 8.

Un *acontecimiento dramático* se realiza en medio de un alto nivel de *entropía* en términos de producción contextual; esta producción tiende a la ambigüedad si consideramos que además transcurre a través de una inmediatez. Así, su evocación necesita una regulación flexible que no entorpezca el camino del *continuum* en la *acción*. Fue por ello que se creó el *cronotopo* como el recurso que refiriendo límites estimula la libre reflexión coordinante entre los procesos *miméticos* y *diegéticos* del hecho. (Bajtín M., 1989: 237).

Hablaremos de una actualización simultánea entre instantes de realización en *transcurso-acción* en *transcurso-enunciación* y en *discurso*, esto es, tres circunstancias que rodean la *ficción* en relación con la *fabulación* en el marco de una referencia común. A nivel del *diálogo* la actualización *diegética* se aprehende por el *transcurso-acción* pero la realidad *mimetizada* o acción percibida se aprehende por el *transcurso-enunciación*, es la *acción* pero en una realización verbalizada. Por último se tiene la estabilización en una estructura discursiva o el *discurso*; en la focalización del *mundo posible* las instancias enuncian pero a la vista de la lectura estas enunciaciones son el soporte de todo el discurso porque en el medio representan acción. El *transcurso-enunciación* no es una circunstancia independiente porque su soporte semiótica radica por un lado en la representación de la acción mientras que por el otro en el discurso al que se debe. Lo demás, nos referimos al tono, el matiz o la intensidad (serio, festivo, excesivo) es parte de los elementos complementados por la intención ideosensórea del intérprete. La situación que se reproduce así es lo que procura la integración de esa percepción cinésica. Luego entonces, ¿qué implica el *cronotopo* en toda esta relativa descripción *óptica*? Radica en el fondo la estabilización estructural por lo que está asumida por el *discurso*; se soporta el *cronotopo* un precepto moldeado para dar sentido al contenido en su interior. El *cronotopo* es, pues:

La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (...) casi

como una metáfora (...) expresa el carácter indisoluble del espacio y del tiempo
(Bajtín M., 1989: 237)

Es por eso que las acciones se reproducen como forzadas en una unidad dramática, obligadas a converger en la *isocronía* que es donde se procesa la *tensión* entre una disminución de las condiciones *cronotópicas* y la enorme cantidad de aportaciones contextuales. El *cronotopo* regula todos los movimientos y los dirige por un camino articulado en el *argumento* y reafirmado en las presencias de *personajes* como otras múltiples trayectorias en una sobreexposición. El *cronotopo* no se verifica en la diferencia y especificidad cronométrica o topológica; es una simultaneidad cuya concurrencia se construye en la aprehensión episódica.

En un tratamiento dramático duraciones, transcurros o lugares se manifiestan en una codependencia casi inherencia desde el *incipit* del *acontecimiento*. Sin embargo, cuando las duraciones o *transcurros* se pueden percibir por una *magnitud*, en una historia que pasa en un tiempo real de una hora, la misma diferenciación entre las tres circunstancias perdura; hay la misma comprensión extensiva de la *acción* a través de su enunciación para generar un momento determinado en el *discurso*. El *tiempo* se ambigua en torno al *espacio* y viceversa. Vale preguntarse entonces, ¿qué tipo de fenómeno es éste para la dramática?

Los niveles de temporalidad descritos por Genette explican un comportamiento por planos, como ocurre en los transcurros de los astros; integra así el espacio en duraciones dilucidadas a través de su simultaneidad concebida para el *cronotopo* (Genette G., 1998: 57). El *tiempo* sólo puede ser percibido por la *acción* inmersa en situación esto es, una simultaneidad entre *transcurso-acción* y *transcurso-enunciación*.

Volvamos a la medida de las unidades que formalmente ordenan el acontecimiento dramático: actos, escenas, cuadros. Todas ellas son unidades que se van articulando no sobre una contemplación de ciertas proporciones cósmicas,

bajo el trayecto los astros podrían verse a través del conjunto de complejidades intelectivas en donde siempre sobresale la simbolización; *tiempo* y *espacio* existen porque en el *drama* persiste la *acción*. Entonces, ¿cómo comprender el *acontecimiento* en *Largo viaje del día hacia la noche* en apenas tres horas de representación escénica? Sin duda este es en O'Neil uno de los mejores ejemplos sobre la integración del *cronotopo*. Baste un /día/ en presencia de /luz/ para señalar /comienzo/ o /esperanza/ y luego contraponerla a la /noche/ en referencia al /fin/, a la /oscuridad/, a la /muerte/, al /abandono/. No es *conditio sine qua non* que tiempo paradigmático o cronológico y la duración en la acción de la *fabulación* sean ambas concomitantes.

La *prolongación* cinésica como la *elongación* discursiva son dos factores claves en la sutileza *cronotópica*. Otorgan a la representación un manejo más estético. Apresurar el ritmo en una escena puede ser parte de su propia extensión *cinética*, como cuando inesperadamente un *personaje* recibe la visita de alguien que llama insistentemente en tanto que la marcha del *personaje* se ralentiza.

La configuración dramática en el *cronotopo* es cosustancial a la *acción* para referir y mantener la *diegética*. Y en ello no hay magnitud que requiera medirse, no hay evidencia por palpar el *espacio* físicamente; cada referencia objetual, imaginativa asume su extensión en las formas más diversas. El *suceso* no se desglosa sino que se ciñe a ese *cronotopo* focalizando los asuntos que se relatan. Por cierto, cuatro son las focalizaciones que podemos describir en la activación de un *cronotopo*:

- *El transcurso desde el enunciado* expone el movimiento como percepción *cronométrica*. La enunciación aporta referencias con intención fáctica.
- *El transcurso como acción* es una actualización del *suceso* en un *programa diegético* (PD)
- *El cronotopo* como lugar de la acción adquiere su *desarrollo* en el punto de vista que plantea el entorno *ideosensóreo*; tiene un carácter muy abstracto

sustentado en las referencias, por ejemplo, en la llama de una vela consumiéndose o en el az de luz atravesando la ventana.

- La acción como discurso es la *elongación* o variación de las extensiones en el *acontecimiento*; asume el control de los ritmos y los matices conductuales.

El *teatro medieval* hizo un esfuerzo por superar esas exposiciones variadas que finalmente obstaculizaban la escenificación en los pasos bíblicos; los actores viéndose obligados a adoptar señas y símbolos basados en una disposición ordinal de espacios múltiples para cada escena (*carros y mansiones*), aportaron en el enunciado referencias que muchas veces sustituyeron tal necesidad escénigráfica. La compleja diégesis religiosa que hacia inabarcable el complejo acontecimiento se asumió desde la narrativizaron: cada “cuadro” medieval se enunció verbalmente determinando sin preocupación por un transcurrir entre sol y luna la jornada completa.

La consolidación del *cronotopo* como fundamento en la disposición de la situación dramática tiene allí sus mejores antecedentes; había un imaginario más libre pese a las restricciones técnicas. Fue tiempo después, a finales del siglo XVI que la concepción cronotópica en el *Teatro Isabelino y español* se perfeccionó en representar la *jornada*; ésta se transforma en una indeterminación simbólica. La creación de ambientes se sintetizó enormemente pero tomó sentido desde la generalidad del argumento. En lugar de “respetar” una veracidad paradigmática en la continuidad de los hechos cada escena se presenta por un símbolo, así la /noche/ cae al sólo decirla y la comprensión del Sol con sólo dirigir la mirada al cielo; la evocación /oscuridad/ es parte del /misterio/ y del /miedo/ se hace latente la /premonición/; La /madrugada/ o el /alba/ era un movimiento de /despertar/ con gestos esperanzadores, en señal de anhelo.

Al unir el pensamiento del tiempo al de lo "otro" del tiempo, el contraste ante éste y la eternidad no se limita a rodear de negatividad la experiencia del tiempo. La

traspasa enteramente de negatividad. Intensificada así en el plano existencial, la experiencia de distensión es llevada al plano de la queja. (Ricoeur P., 74: 2009)

Mijail Bajtín admite que las estructuras y recursos contenedores presentes se corresponden con una noción del medio cultural al que quieren representar. Sus estudios sobre literatura adoptan una concepción cíclica para el *cronotopo* en cuyo constructo no falta la evocación fenomenológica del contexto. Relativo a las relaciones existentes todo tiene en la literatura una ubicación. Las determinaciones que otorgan existencia al sujeto representado no se hallan sometidas a procesos paradigmáticos, pues sólo están constituidas por el influjo de actividad.

El *cronotopo*, es casi una *metaforización* y sin embargo podríamos añadir que es una entelequia vigente en el ámbito de la simbolización ideosensorial. Esta *cuarta dimensión*, dada al *cronotopo* en Bajtín, adquiere valor en la correlación de entre todas las instancias de la *acción*. Las variaciones de posición tienen detrás las estructuras. En literatura el análisis del *cronotopo*, por tanto, supone el *incipit* de una persistencia ideológica y racional al mismo tiempo; es parte sustancial en las elaboraciones sustancialmente intelectivas:

El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto (Bajtin M., 1989: 393).

El efecto cronotópico se contrapone a lo expuesto por Emmanuel Kant en quien las condiciones espacio-temporales son diversas, a priori e inherentes a la conciencia del sujeto. Mijail Bajtín expresa más bien, una inseparabilidad del tiempo y el espacio en un relativismo complejo. Aplica los cronotopos como parte del efecto estético alojado en la conciencia del sujeto lector. Son asimilados artísticamente porque dan forma a "los nudos de la narración que se entretejen y

desenlazan". Los cronotopos moldean la narración haciendo del tiempo una sustancia palpable y visible para el intérprete u oyente.

No se puede comprender al hombre interior haciéndolo objeto de un análisis imparcial, neutral, tampoco desde la empatía, sólo se le puede acercar y descubrir su carácter (el cual no ha sido delineado previamente) mediante la comunicación. señala Bajtin que sólo se puede abarcar al hombre exterior representando su comunicación con el otro. (Morado M., 2008: 41).

Las sustancias tanto del tiempo como del espacio no existen separadamente como ocurre en la visión física clásica, ya que "no hay tiempo sin espacio, ni espacio sin tiempo". Los eventos narrados se concretan y re-presentan convirtiéndose en algo más allá de sentimientos o imaginaciones. Un cronotopo insiste en ser vivenciado y experimentado. En la narración el cronotopo "establece una interrelación de carácter dialogístico. La relación entre el lector y la ficción no puede incorporarse al mundo representado sino que se encuentra fuera de él. El cronotopo es un mundo tanto del autor como del intérprete. Esta concepción da lugar para que la obra y el mundo posible se incorporen a una noción de mundo real y así lo enriquezcan. Al mismo tiempo, permiten que el mundo real se incorpore a la obra y al mundo representado en ella.

Con el cronotopo se descubre la plenitud del tiempo, la imposibilidad de separar el tiempo del suceso, la necesidad que compenetra el tiempo localizado, necesidad que liga al tiempo y al espacio, y a los tiempos entre sí. Es decir, es la actividad estética concebida a través del cronotopo, permite captar y comprender la acción del hombre. (Morado M., 2008: 39).

El abandono de una sensación física a una relativista en el entendimiento de la realidad literaria se apoya de la trans-lingüística, como tendencia del pensamiento que derriba la lingüística tradicional al incorporar al análisis de los textos la

búsqueda de una intencionalidad colaborativa del lector. Por supuesto que ello no implica un abandono del enunciado pues finalmente la palabra es contextualizada por el lector o intérprete.

El enfoque del *cronotopo* es muy importante; no sólo transforma los preceptos estructuralistas, también permite trascender el proceso cartesiano. Aporta recursos allegados a una naturaleza fenomenológica, acorde con el carácter ideosensorial de un *texto*. Aquí hay una especie de traslingüística en donde se implica cierta intencionalidad. Con lo cual, el *texto* no puede comprenderse como un *mensaje* con funciones *endotextuales*, sino buscar la consideración irrestricta de la colaboración sobre la intención primera. La línea traslingüística y su elaboración en elementos como el *cronotopo* se alimenta de las nociones que sostienen la estructura interna su activación a partir de una evocación social, cultural e ideológica. Lo verbal manifestado en los diálogos son exposiciones de juicio que apuran la contextualización.

El *cronotopo* es una sustancia que surge del discurso y se expone tensa entre lo conceptual e inteligible y lo tangible y objetual; provoca estados psicológicos o estados de construcción ideológica. Desde el plano verbal, los ritmos o las intensidades en las proloncaciones o abreviaciones enunciativas son determinantes para dar, por ejemplo, gravedad o festividad a la situación; en el *cronotopo* existe la confrontación entre la *realidad paradigmática* y la *focalización* (Ubersfeld A., 1989: 112). Como una producción psíquica, el *cronotopo* puede tratarse en forma de una ciudad como París y ser caracterizada como noche gélida sin que por ello sea literalmente ciudad europea pues posiblemente no sea realmente gélida. El carácter fáctico de la evocación la ciudad de París amplifica la propiedad *diegética* del hecho que allí queremos realizar por lo que ahora procede una serie de referencias sutiles que le hagan posible. No hay que pasar por alto que en el *drama*:

(...) el discurso se realiza temporalmente y en un momento presente, mientras que el sistema del lenguaje es virtual y está fuera del tiempo. Pero esta característica

aparece sólo en el movimiento de actualización que va del lenguaje al discurso. Por lo tanto, cualquier apología del acto verbal como acontecimiento es significativa si, y solamente si, hace visible la relación de actualización (...) (Ricoeur P., 2006; 25).

El desarrollo de la acción surge de esa asertividad enunciada; una *impaciencia reflexiva* también es experimentada expresamente por los personajes dramáticos en beneficio del suceso; un *personaje* reproduce en un soliloquio el saber de lo que pasa en antecedente o procedente pero es su *self* el instante del hecho. Si la enunciación acaso hace retroceder al pasado el hecho, no dejamos de ver al *personaje* refiriendo esta *diégesis*. Un *acontecimiento* presenta así un universo propio, el *cronotopo*, por su parte, sostiene el sentido en cada una de sus unidades.

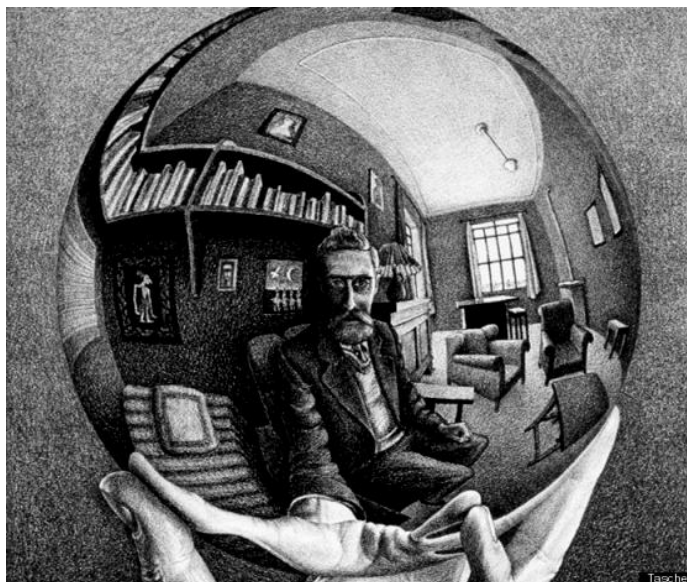
Hacia el interior de cada *cronotopo* ocurrirá una *escena* como hecho relevante aportando contexto. Luego, en torno a la disposición, cada unidad explicará el sentido de la siguiente; como la unidad A que pasa a comprenderse en una subsecuente unidad B. Así sucesivamente hasta lograr llegar a una unidad C. Vimos, ut supra, que la *fabulación* regula ese sentido ordinal en el *acontecimiento*. Cada momento y cada variación del *cronotopo* da *tensión* sin perder la congruencia pertinente de la *fabulación*; luego, los momentos en un *texto dramático* se asumen como una expresión originaria de una realidad posible:

La regla fundamental para abordar un texto narrativo (y por extensión, ficticio como el drama) es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor (...). El lector tiene que saber que lo que se cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira (Eco U., 1996: 85).



El discurso detiene su vínculo con la posibilidad perceptiva de orden físico, y así también suspende cualquier proceso derivado de la lectura. El *cronotopo* entonces procede a hacer posible la incoatividad de los hechos. Para entender su forma de concebir el *cronotopo* lo podemos aterrizar en imágenes relativistas como aquellas creadas por *M. C. Escher* (1898-1972); allí podemos explicarnos la inmanencia respecto al planteamiento ontológico y al mismo tiempo los *transcursos*.

Existe una lógica y coherente disposición de estados de existencia pero sin una lógica entre las duraciones y transcursos de movimiento; no hay ubicación que se corresponda con nuestra realidad paradigmática; las figuras de Escher satisfacen el sentido pero con un planteamiento que empieza y concluye en sí mismo: un *eterno retorno*; esta espiral se metamorfosea según el punto de vista que en la obra se asuma, hasta que se resuleve en sí misma. La realidad contenida en el *cronotopo* debe ser en la misma medida caótica, funcional y ordenada. Ahora, tal y como ocurre en la imagen de la esfera siguiente, la realidad expuesta es recreada en una replicación del *cronotopo* por lo que no se haya en sí misma. Los lugares que allí se establecen son un reflejo de otro espacio.



Esta dilatada ambigüedad simbiótica es la sustancia que construye el devenir también en la *escena* dramática. Se dice que el mundo abandona su cualidad física para adquirir una cualidad semiótica; la *fabulatio* se ve en la permanente realización autónoma a la vida circundante; el hecho de que “*así pasen tres meses*” entre un primer y un segundo acto, el sólo enunciarlo significa una concetricidad que finalmente se mantiene en el juego de la integración y la unificación. Luego entonces, un *cronotopo* debe asumirse desde tres parámetros de *tensión*, citados por Ubersfeld en tanto que resuelven los niveles de *aporía*:

- a) Continuidad y discontinuidad.
- b) Transcurso y permanencia.
- c) Historicismo y antihistoricismo

Veamos, la dramática implica duraciones o trayectos. En el movimiento reproducen significado pero con momentos situacionales muy identificables en su construcción. Sin embargo, al mismo tiempo que las *acciones* los momentos se detienen o sufren saltos. El *acontecimiento* y los hechos que están siendo

representados no pueden continuarse porque no mantendrían esa tensión de existencia. El *cronotopo* para el drama no es entonces un simple avance del *tiempo* sino una ambivalencia entre la representación y la reafirmación de su propia comprensión.

La visión adoptada abiertamente anti-aristotélica, propone una noción de momentos y duraciones despojados de la percepción del proceso pragmático. El proceso que se ocupa por hacer de la existencia física una simbolización es lo que en el fondo merece la atención de la literatura. El dramatismo, por ejemplo, no se anula en las permanencias, subsiste en ellas a través de sus duraciones. La quietud, el estatismo no es lo que comprende la existencia sino la vibrante, imperceptible transformación. En la *aporía* segunda, entonces, el contenido es un transcurso. El hecho dramático se hace por esta irresolución tensional entre lo que permanece lo que transcurre.

Lo que está expuesto en la esfericidad a veces elongada del *cronotopo* es un conjunto de hechos reproduciendo el momento. Así, todo lo que ocurre en el *drama* tiene un significado. Aunque al mismo tiempo, no relaciona esta dimensión ficcional con el paradigma real. Por mucho que la obra dramática mantenga conexiones con una historia real será en sí misma una posibilidad ahistórica que no compromete su libertad a ninguna coherencia de modelo real del cual partió. De esta manera, la *ficción* mantiene esa legitimidad como expresión *mimética*.

Un *suceso* es articulado como un momento anterior al total del *acontecimiento*; es origen de todas las causas deviniendo en razón de un /desarrollo/. La relación entre *suceso B* y un *suceso A* no puede sostenerse sin un hilo que los vincule. Finalmente, un siguiente suceso, continuación de los dos anteriores apareciendo por congruencia en el extremo *C*. En un /descubrimiento/ se establece el suceso *A* que explica el sentido de la unidad *B* y ambas como antecedentes de una unidad *C*. La *discontinuidad* permite acceder al suceso *C* pero sin una comprensión plena dado que falta en él la secuencia *A* y *B*.

Invirtiendo el orden en la unidad *C*, como unidad no desprendida de *B* y de *A*, se puede mantener su sentido aunque no así una comprensión relacionada con

el *acontecimiento*. El precepto clásico pide que la sucesión ordinal debe empezar por el /comienzo/, seguir por el /desarrollo/ y así mostrar un final en el /desenlace/ (C); sin embargo, muchas disposiciones nos son contadas, sorpresivamente, otorgándonos el /desenlace/. Empieza el *acontecimiento* por C, obligando a quien la cuenta a explicar luego, la razón transgresora. Aquí hay dos exposiciones al *cronotopo* distintas que toman su consistencia en la serie ordenada de unidades:

$$A \therefore B \therefore C \dots C \leftrightarrow B \therefore A$$

El progreso se admite en cada *suceso* por sentido de una determinada noción; cada *suceso* se suma así al *acontecimiento* explicando en plenitud la fábula sin temor a desvariar el significado de manera que nada se altera si cambia el orden en que se exponen los *sucesos*. Las acciones sólo representan la variación de la trayectoria.

Al interpretar en un *texto dramático* el *cronotopo* se explora un oximorón intenso moldeándose el devenir de la interpretación. La *tensión* entre las tres *aporías* se resuelve en ese tejido semiótico:

- /descubrimiento/ (o unidad A): *María perdona la vida a Roberto; baja la mano que sostiene el arma apuntando al pecho.*
- /desenlace/ (o unidad B): *Roberto sustrae a María una cantidad importante de valores en joyas mientras ambos beben copas en el departamento de ella.*
- /entramado/ (B, C): *María confiesa su deseo de matar a Roberto.*

Aplicando la *aporía* donde por *continuidad* del relato, la *discontinuidad* altera un sentido el *suceso*, la influencia histórica puede verse implicada en el asunto del robo como *leit motiv*. Pero el *texto* no presenta sino la conformación del

acontecimiento con propósitos distensionales así el *historicismo* es una implicación de la ideología en su realización. El lenguaje desde las palabras se constituye como signo social y por ello es lógico que mute a lo largo del tiempo; su dinamismo sostiene el proceso cultural y por ello se puede entender. La misma mutabilidad se registra en la evolución de los momentos sin preocuparse por el *tiempo* en sí y por la afectación del *espacio*.

El *cronotopo* es la focalización que se acopla al entorno. En *Los frutos caídos* de Luisa J. Hernández existe previa al *acontecimiento* una interesante exposición de la situación espacial que va a caracterizar los *cronotopos*. Se había de una *sala* como un espacio invariable; es una sala por mención de la *acotación*. En su parte central existe una /ventana enrejada/ que da hacia un jardín interior. El jardín visto a través del /enrejado/ no refiere un elemento que sólo protege la ventana sino un elemento simbólico separando el lugar interno del externo; se va generando un importante marco contextual entre esos lugares, el /interno/ y el /externo/. Que hacen pensar en una /prisión/.

La disposición que subyace en la sala mantiene por un extremo izquierdo una *amplia puerta que da al zaguán de entrada, especie de pequeño recibidor que se comunica por un lado a la calle y por el otro con la sala y con el patio*. Así, siguiendo con la referencia a objetos se señala que el exterior visto desde la ventana muestra un lugar *lleno de flores*.

A la derecha de la *sala* hay una *puerta que da a las habitaciones de Fernando y Magdalena* dos de los personajes que habitan la casa y *por otro lado la habitación de Tía Paloma* familiar de ambos. Este lugar tiene un marco central dominado por la ventana enrejada por donde se aprecia el amanecer. Es importante observar que la modificación en el *cronotopo* de este momento hacia el atardecer y el anochecer sólo se aprecia por la ventana. Tres son los momentos identificados integrando cada *suceso* distinto.

La disposición objetual en el paisaje está afectada por una abierta apariencia “provinciana” en el que la percepción ambiental de este lugar significa algo antiguo. Se suman no sólo la ornamentación, también explícitamente objetos

antiguos como la *lámpara de velas*, la *salita de bejuco desgastada* o los *retratos en sepia* colgando de la pared. Llama la atención la caracterización del lugar que posee un fuerte sentido de /decadencia/ con esos *dos retratos antiguos de color café*; la *hermosa lámpara que en su tiempo fue para velas* en contraste con *un foco que cuelga aislado*. Pero pese a la cantidad de objetos explícitos e inferidos cuatro son aquellos que sobresalen por su simbolismo:

- Salita de bejuco desgastada
- Lámpara de velas
- Retratos antiguos en color sepia
- Dos mesas de mármol

Ahora bien, la construcción del *argumento* es secuencial: la unidad *A* se expone o presenta la situación y así se imponen posteriores interpretaciones para el carácter /provinciano/ del lugar. Se espera que en la unidad *B* se exponga el proceso de entramado, esto es, la disposición conflictiva de las instancias de la acción y así, finalmente, disponer de un desenlace en la unidad *C*.

En ello los factores de *tensión* se presentan bajo la oposición de dos entornos socioculturales, disímbolos entre sí porque *Celia* el personaje principal llega de un entorno /urbano/, arribando a un entorno /provinciano/. Cuando se habla de /provincia/ se establece en automático la noción opuesta: /urbano/. La /provincia/ expuesta en el inicio posee rasgos identificables como la saturación, casi inamovible de objetos varios y su antigüedad decoimonónica contrastando con un ambiente externo de serenidad casi contemplativa. En la obra el proceso *cronotópico* se desliza en la ostentación de cualidades contrastadas en las referencias.

Hay que dar al entorno la connotación de /provincia/ para dirigir la enciclopedia generada. /Provincia/ literalmente se refería a las asignaciones administrativas, posesiones que en propiedad del imperio eran diferenciadas de la metrópoli en Roma por un cierto menosprecio; /provincia/ absorbe entonces una carga de /sometimiento/ quedando en claro que entre los dominios de Roma había

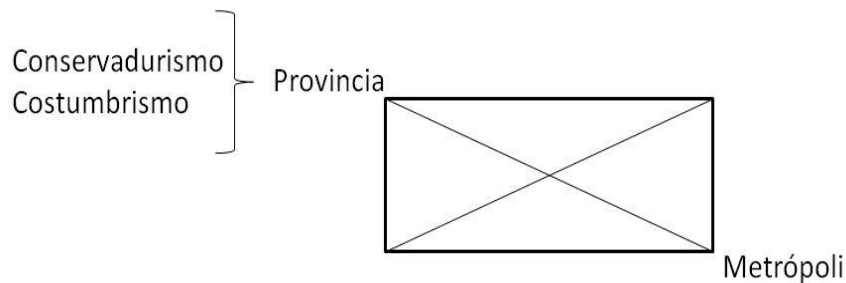
aquellas legítimamente reconocidas como “latinas” en comparación a otras /provincianas/. Así, en el contexto pende una oposición algunas veces contrario, a veces contradictoria, así:

<i>Ámbito de Provincia</i>	/conservador/	/liberal/	<i>Ámbito Urbano</i>
	/costumbrista/	/progresista/	
	/moralista/	/amoral/	
	/anticuado/	/actual/	

Esta situación genera la *nebulosa* en donde, por principio, no hay evidencia que vincule a ambos conceptos de manera literal. Pareciera que la oposición entre uno y otro contexto es absoluta. En sociedades latinoamericanas existe una connotación de /menosprecio/ por la vida en /provincia/ tomada del sentido que los latinos antiguos daban a la *urbi* en comparación con aquello que no lo era.³² A pesar de la evolución cultural, la connotación de /provincia/ se conserva la connotación de progresismo central de la ciudad.

Esta oposición domina el *cronotopo* en *Los frutos caídos* en donde el sentido de “provincia” se señala como una referencia fundamental conllevando el sentido subsecuente de /conservadurismo/, de /costumbrismo/. Es por ello que se sustenta el valor de los objetos antiguos. El momento de tensión podríamos establecerlo a nivel de una realización interna; así si por un extremo /costumbre/ y /conservadurismo/, son correlativos a la comprensión de la /provincia/, mientras que /progresismo/ y /liberalismo/ será hipotéticamente establecida en sus opuestos.

³² En España, provincia representaba las divisiones territoriales o *corregimientos*, como jurisdicciones territoriales regidas por un gobernador-intendente, sometido a la voluntad del centro.



En tal situación se empieza a realizar el proceso contextual desde la convicción de que las conductas o caracteres deben obedecer eso que en la ostentación ya se viene advirtiendo. Cabe suponer, por ejemplo, un marcado matiz /falocrático/ en el dominio de las situaciones sociales, algo así como una evidente presencia “machista” llevada al extremo en la “misoginia”. El conservadurismo impone socialmente el dominio de uno sobre el otro y en este caso suele resolverse en la imposición masculina sobre la femenina.

Entramos con esto en un nivel más interno de elaboración de las *subunidades contextuales* y explicar cómo es que la diferenciación entre géneros se convierte en aspectos del *prototipo* ideológico. El personaje o instancia de la acción en *Fernando*, marido de *Magdalena*, se presenta como un hombre que domina la autoridad en la casa; se espera que ejerza una conducta dominante:



Otro aspecto en la provocación de la *nebulosa* está determinado por los estadios de vida en que cada personaje se ubica. Entre las instancias femeninas, por ejemplo, *Dora* es joven, su edad contrasta con la edad dada a *Magdalena* que es adulta; Magdalena ha adoptado como hija a Dora. Este vínculo entre ambas las

une y contradictoriamente al mismo tiempo las distancia debido a las aspiraciones que entre ambas se contraponen: *Dora* persigue abandonar su vida en el pueblo y buscar otros horizontes: abandonar la vida de provincia. *Magdalena*, por el contrario, se aferra a esa vida por algún tipo de interés.

Aquí las edades reflejan una congruencia entre la *topología* entre la casa y el ambiente supuesto del pueblo y los *personajes* que empiezan a dibujarse. Otros *personajes* femeninos quedan establecidos en esa oposición en estadio de vida, nos referimos a *Celia* que es descrita como una joven madura, madre de familia y trabajadora; trae consigo el marco referencial de la /vida urbana/; por otro lado *Paloma* que se describe como una anciana que no asume la vida de /provincia/; este *personaje* no sabe cómo reaccionar ante las aspiraciones de la joven *Celia*.

La *tensión* se ve detonada no con la llegada de *Celia* a esa casa provinciana. Las decisiones referidas en ambas parejas de mujeres establecen una oposición interesante. Además, el padre de *Celia* no sólo desdeñó las decisiones de su única hija, también impuso ante la deslealtad de su hermano (Fernando) un castigo ejemplar. En este punto la falocracia se ve puesta en cuestión, se sostiene sobre una paradójica situación en donde si bien *Fernando* se tiene por la autoridad de la casa, su capacidad para proveer necesidades está más que enentredicho. *Celia*, por el contrario, se le ha referido como dueña de una fuerte rebeldía; es ahora heredera de las propiedades de su padre, parte de eso es la finca que administra *Fernando* y que ante los pocos beneficios que ha reportado, ha decidido vender y así beneficiar su precaria vida personal, en la ciudad.

En general, tratése de “provincia” o del campo, la vida discurre entre una propensión a mantener fuertes lazos de pertenencia y de arraigo e integración con la comunidad a costa, incluso, de detenciones en la evolución personal: proceso a-histórico. Así por ejemplo, mientras que la reagrupación familiar tiende a disiparse como principal lazo de organización entre los individuos que viven en las grandes ciudades, en *provincia* esas reagrupaciones están obligadas por el lazo de sangre.

Esta contraposición en el régimen de la *falocracia* provinciana, revela en el *cronotopo* segundo un mundo lleno de contradicciones en donde unos personajes se van viendo prisioneros de esa casa. Insistimos en el sentido metonímico que va tomando la *reja en la ventana*. Existe en cada *personaje* un grado distinto de arraigo; cada uno lucha por evadir el aprisionamiento; de ahí que el desconcierto sea asumido de manera distinta. La disposición de los elementos está dada de manera que la *reja en la ventana* sea exhibida como el leit motiv del simbolismo. El /afuera/ en la ventana expone en la vegetación floral una renovación en contraste con la oscuridad decadente e inamovible del interior: hay un solo foco eléctrico por iluminación.

<i>Ambiente urbano</i>	/libertad/
/prisión/	<i>Ambiente provinciano</i>

Viene quizá uno de los trasfondos más reveladores en el *drama* y está dado en el desempeño opuesto entre las instancias. *Celia* como instancia cataliza la *tensión* opuesta a *Fernando*. Recordemos que éste representa al /hombre/, pero un hombre improductivo y derrotado por una falta de madurez. Es un hombre incapaz de decidir y enfrentar responsabilidades refugiando en sus paranoias y frustraciones. *Celia*, por el contrario es una mujer proveedora para los hombres pues trabaja afanosamente para sus hijos y su marido actual. Tiene un cierto sentido de la responsabilidad a veces socavada por los compromisos. Es un personaje que sabe serenarse frente a la frustración aunque paradójicamente estas cualidades se esperarían como rasgos en un hombre.

En contraparte, la caracterización o planteamiento de la improductividad se exhibe en otras instancias como en el personaje de *Paloma*, *Magdalena* y *Dora*, esto quiere decir que productividad no es privativa del concepto /mujer/; se trata entonces de una cualidad específicamente ubicada en el personaje de *Celia*. Muy por el contrario, *Dora* es mujer, pero joven y aún improductiva:

Dora.- Muy bien. La señora Celia va a recomendarme con el licenciado Ramos; pronto tendré empleo.

Fernando.- Me parece bien.

Dora.- Ya lo creo. Tendré dinero para gastar.

Fernando.- ¿Vas a gastarlo todo?

Dora.- Guardaré un poco.

De esta manera, la imposición sobre un aspecto productivo y proveedor frente a su contraparte improductiva-parasitaria establece un trasfondo muy interesante que es el que parece engarzar las líneas en el complicado entramado expuesto por los *semas* fundamentales de la obra:

<i>Productivo – proveedor</i>	<i>Celia</i>	<i>Improductivo – parásito</i>	<i>Fernando</i>
	<i>Francisco</i>		<i>Magdalena</i>
	<i>Dora</i>		<i>Paloma</i>
			<i>Esposo de Celia</i>

Se presenta así un primer marco de opuestos en donde los *semas* principales son organizados respecto a lo siguiente:

<i>Productivo</i>	<i>/proveedor/</i>
<i>/parásito/</i>	<i>Improductivo</i>

El plano íntimo del *contexto* expondrá los rasgos del carácter en el *personaje* masculino enfrentado al femenino. Las informaciones aportadas para uno y otro carácter muestran así una coherencia respecto a los marcos referenciales atribuidos a las unidades superiores. Si hablamos de un constructo

ideológico basado en la superioridad masculina o *falocracia*, *Fernando* estaría en superioridad frente a su mujer *Magdalena*. El rol ideosincrático parece coincidir con las reacciones en un primer acto, no así en actos posteriores. Existe entonces una contradicción en la trayectoria de la conducta que modifica el primer proceso abductivo.

Esta situación realizativa intercontextual advierte la utilidad de generar en el análisis de cada instancia una *nebulosa* con *semas* desprendidos literalmente del enunciado al tiempo que generando sus opuestos de manera inferida. Es válido añadir conjeturas siempre y cuando sean producto de esta derivación en un marco semiótico como el que a continuación le es aplicada a cada instancia; en este sentido considerando además la premisa contextual entre *productivo* e *improductivo*.

Celia (a)	Joven Madura	Mujer
	Prudente	
	Madre	
	Provedora	
	Productiva	
	Audaz	
Dora (b)	Muy joven	Mujer
	Imprudente	
	Hija	
	Parásita	
	Ilusionada	
	Audaz	
Magdalena (c)	Madura	Mujer
	Imprudente	
	Afectiva	
	Sumisa	

	Provedora	
	Resignada	
Paloma (d)	Muy madura	Mujer
	Prudente	
	Parásita	
	Improductiva	
	Insidiosa	
	Resignada	
Fernando (e)	Maduro	Hombre
	Dipsómano	
	Parásito	
	Imprudente	
	Inseguro	
	Suspica	
Francisco (f)	Hombre Joven	Hombre
	Prudente	
	Soltero	
	Provedor	
	Muy guapo	

Así, en esta obra existe un aspecto central que se revela constante: las contradicciones enunciadas; si bien un personaje se muestra Improductivo puede que sea /suspica/. *Fernando* está casado con *Magdalena*; a pesar del tiempo no han podido procrear hijos. En tanto, *Celia*, sobrina de *Fernando* –relación por parte del padre (muerto)- es joven aunque ya ha dado a luz dos hijos de matrimonios distintos. Como vemos aquí está planteada una *isocronía* en el momento mismo en donde ambas líneas tienen que confluir a pesar de las mencionadas contradicciones. A la restante acumulación de instancias se aplican criterios

similares para obtener que *tía Paloma*, hermana de *Fernando* también comparte algunas de las mismas características aunque pertenece a la clase de “mujer”. *Magdalena*, esposa de *Fernando*, ante la sospechosa imposibilidad de procrear con su marido adopta a la joven *Dora* que es una muchacha pobre y ahora desarraigada de su familia.

Celia ha estado casada en una ocasión antes de su actual matrimonio y a diferencia de *Magdalena* ella sí ha procreado en dos ocasiones; una vez en cada uno de sus dos matrimonios. Pese a ello, al avanzar el suceso se infiere que *Celia* huye de esa situación. Los hijos al igual que el marido son referenciados pues no están presentes.

En lo social queda expuesto que los *personajes* sin excepción pueden estar en situación de /productivos/ o bien, de vivir a costa del trabajo o la riqueza de los demás, como parásitos o /improductivos/; por supuesto, algunos por estadio de vida requieren serlo pero otros no tanto. Este otro motivo desequilibra también la situación dramática. Hay una especie de transgresión en términos de división del trabajo que por roles de género tradicionalmente queda como productivo al hombre e improductivo a la mujer. Sin embargo, en *Celia*, la vida *productiva* se presenta traspuesta al orden y ahora definida por asignaciones atípicas en donde se concibe la improductividad en el hombre debido a que es incapaz de /proveer/.

Las cuatro mujeres de la obra están divididas al asumirse históricamente postradas cuando en sí tienen una función a veces alejada de su asignación biológica de procreación. Las labores domésticas se comprenden en *Dora* y *Magdalena* no así en *Paloma* y *Celia*. En el personaje de *Fernando* ocurre este paradigma completamente atípico rompiendo con una de las cualidades de la comprensión *falocrática*: *Fernando* es incapaz de producir y procrear. Esta inutilidad como hombre se agrava en su preferencia por el consumo del alcohol (dipsomanía) que incluso, le hace perder la razón. Este asunto transgrede totalmente el orden porque a pesar de no fundamentar una clara función social *Fernando* sin embargo, vive exigiendo todas las consideraciones tradicionales a su rol.

Vemos entonces que en *Los frutos caídos* hay una exposición de comportamientos afectados por la ironía, en medio de procesos de interacción rotos por el absurdo, esto es, perdiendo su correspondencia primigenia con la lógica de la situación. Si persiste el inexplicable predominio *falocrático* en donde *Fernando* trata de posicionarse a la cabeza de la organización social en esa casa, no se observa en él la figura dominante en el cumplimiento de esa función.

Otra gran contradicción representada como contexto es el papel asignado a su mujer, Magdalena, vinculándola a una conducta leal, sumisa, paciente y extremadamente resignada frente a los excesos de su marido a pesar de ser proveedora. Sin embargo, nuevamente tenemos expuesta una situación irónica en la clara simulación de todos los personajes femeninos, quienes experimentan frente a las imposiciones morales inocultables muchos excesos: *promiscuidad, deslealtad e impunidad*.

La vida en provincia en *Los frutos caídos* no está diseñada sobre percepciones reconocibles, sino que oculta una denuncia a los procesos retrógados del orden sociocultural, y en medio de todo ello *Celia* representa el extraño paradigma de un progresismo urbano procurado en la no dependencia del hombre; se asume en la conjunción sustancial de poseer la función como proveedor e irónicamente conllevar su *hybris* como mujer. Ella misma se ve afectada por la deslealtad al decidir y opinar libremente. Esta revisión de los cánones morales sorprendentemente se muestra reveladora pues rompe con la apariencia convencionalmente creída. La anulación de la figura de la mujer frente a un predominio tradicional del hombre poco a poco se trasfigura en equívoca.

Falocracia	Misoginia	Liberal	Matriarcado
	Conservadurismo	Progresista	
	Fuerza	Retórica	
	Dominio	Autonomía	
	Traición	Deslealtad	

En el suceso o unidad *B* se puede observar que *Fernando* se refugia en la habilidad de su mujer así como en los favores de *Dora*, una hija a quien no ve

como tal. Fernando se aprovecha de la situación en una posición abiertamente parasitaria. En este contexto, la reafirmación de lo /anticuado/ como cualidad en la construcción exógena queda patente a lo largo de la unidad por medio de una ostentación de conductas que contrastan con las fisonomías. *Celia* por ejemplo, se empeña en no cumplir con la tradición al negarse a ser resignada. Asimismo, se siente obligada a no subordinarse al hombre. La joven *Dora* aún no definida dentro de un entorno sociocultural se inclina, manifiestamente, por aspirar a vivir con los privilegios que hasta entonces empieza a reconcer en *Celia* aunque pasando por alto, debido a su inexperiencia, que esos privilegios tienen una explicación en una vida complicada y azarosa.

Ahora bien, la sensación del transcurso está muy bien delimitada en cuanto a duraciones específicas pues son enunciaciones aportadas por el diálogo; sin embargo, en la contensión de las acciones se perciben lapsos indeterminados, no cuantificables en el cronómetro del tiempo. Su valor recae en una noción simbólica que acentúa los significados de la acción. Las referencias a los momentos de “día” no se comprenden entonces en una jornada horaria sino en la luz intensa o tenue mirándose por la ventana enrejada. El discurso aprovecha en torno a las circunstancias que envuelven a las acciones este sentido psicológico.

En la unidad *A* se refiere literalmente que son las “diez de la mañana” mas esta referencia no tiene un efecto relevante en lo sucesivo. Aquí las acciones transcurren en presencia de “luz” porque dejan ver a través de la reja de la ventana el exterior. Por el contrario, en otro momento argumental la unidad *B* se encuentra dominada por la imagen del “atardecer”. En un ambiente que va mutando a “oscuridad” se anuncia la “noche”; este cambio enmarca una situación de grandes enconos entre *Celia* y *Fernando*. El enfrentamiento ocasiona una presión que a su vez refuerza esa sensación de aprisionamiento irreductible.

En cambio, la noche se ve luminosa en los ojos de *Dora*, la mujer más joven. La noche no es mencionada aunque basta que el ambiente lo recuerde; no hay, ni es necesaria una ordinalidad cronométrica pues con la metáfora, esa transición entre la luz y la oscuridad queda suspendida, para que todo se ciña a la

situación tensiva. Bajo esta disposición ventral se erige un *espectro ambiental* que se va cumpliendo en la metaforización del lugar: y así las personas como los frutos van madurado hasta caer al suelo y marchitarse.

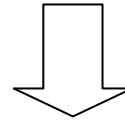
Dora.- ¡Vengan a ver qué bajas están las estrellas esta noche!

En la unidad C el concepto *tiempo* es retornado en el amanecer o en el génesis del “día”, aunque en este anuncio hay más bien una evocación del proceso que se repite. Y se cita el “amanecer” no por ser la jornada posterior a la noche anterior. La referencia al /después/ es un deliberado retorno que se comprende en el juego de los rituales conductuales exhibidos en la costumbre y la permanencia. La vida sigue siendo la misma para los personajes quienes a pesar de sus peleas, discusiones y reconciliaciones despiertan al día acostumbrados a su realidad inmutable.

En su aprehensión argumental, el proceso rompe con la lógica obedeciendo a un ensueño perdido entre la “luz” y la “oscuridad” sin una cronología verificable; luego entonces, el momento en cada unidad transcurre en instantes que rápidamente se rompen en el complejo trayecto de la “vida”. En esta tercera unidad las etapas tienen varios matices de intensidad que advierten una elevación de la *tensión*. La forma lógico-sintética da a la exposición del *acontecimiento* en *Los frutos caídos* se muestra en orden *ab initio*: *planteamiento*, *entramado* y *desenlace*. De manera que el *acontecimiento* queda dispuesto de modo que el prurito por la resolución final quede concretado en la *anagnórisis* o el descubrimiento del asunto. La obra posee una tendencia al agotamiento *catártico sin descargas*. Su entramado se sostiene en la *entropía* contextual. Cada *personaje* aporta una enorme cantidad de información específica que luego exige esa restitución en la *anagórisis*. Entretanto el *acontecimiento* general de la obra con sus tres unidades (Ω) quedará expresado en:

$\Omega : \{A, B, C\}$ o $\Omega : \{A / \text{planteamiento}, B / \text{entramado}, C / \text{desenlace}\}$

Falocracia Vs. Matriarcado	"Los frutos caídos"	Unidad A
		Unidad B
		Unidad C



Ninguna instancia en la obra se actualiza en sí misma porque necesitan de los demás, de lo que aportan para verificarse en ellas. La mutualidad se hace más evidente en el juego de estrategias aptas para la inferencia. Este juego tiene además un fin subrepticio: tocar los trasfondos más profundos de dos mundos sociales revelando el verdadero sentido de ser un hombre y una mujer. Mientras unos *personajes* no quieren modificar esa situación, otros, en cambio, luchan por hacerlo. El conflicto claramente se desvela en un sentido opuesto en un *ethos* contradictorio, por caso, cuando *Celia* enfrenta su precariedad económica pero no con el propósito de aliviarla, sino para reivindicarse en la pobreza como una mujer nueva alejada de la exigencia moral. *Fernando* y *Magdalena* negados al cambio, luchan por conservar lo poco que tienen.

Celia.- Tía Paloma hágame usted creer que hice bien en haber venido, que este clima es reconfortante. Que les da un poco de alegría tenerme aquí.

Constratando con el aspecto decadente del lugar, aparece la joven *Dora*, de dieciocho años. Es de mañana, son las diez, anuncia la acotación del inicio. El primero momento declarado para este *cronotopo* enfrenta a esta joven mujer con las tres mujeres restantes y la va perfilando como el motivo trágico del drama. El momento en que mayormente se tensa la situación. Las tres mujeres se muestran transgredidas en presencia de *Dora*. La estrategia resulta determinante en la elaboración hipotética cuando ingresa en la escena *Fernando*:

(-) Corre a la puerta de la izquierda y antes de que llegue, ésta se abre de par en par y entra don Fernando seguido de Magdalena. Celia se pone en pie y lo mira con una curiosidad ansiosa. Fernando es un hombre pálido pero no delgado, da la impresión de que su carne está inflamada... (-) (Acotación a Los frutos caídos: acto primero)

Este momento ahonda en la pugna porque en él se revela la puesta en venta de las propiedades por parte de *Celia*. La *anagnórisis* se prepara en una *analepsis* súbita sobre las razones que llevaron a *Fernando* y su esposa *Magdalena* a ser confinados a ese decadente lugar. La explicación a esa situación se da en *Fernando* quien abusando de la generosidad y confianza de su hermano mayor, intentó en el pasado seducir a su mujer con la resignada anuencia de *Magdalena*. Ante la perfidia *Fernando* y *Magdalena* fueron obligados a abandonar la casa de aquel hombre y de la ciudad, obligados a cuidar de las posesiones en /provincia/.

Ahora aparecen las cosas más claras, es entonces que *Fernando* utiliza sus artimañas delatorias para persuadir a *Celia* a no dañar sus intereses: revela su conducta amoral, que dista mucho de la imagen de la mujer /responsable/ con la que se había caracterizado a *Celia*. En efecto, *Celia* se divorció de su primer marido y ahora casada con otro hombre nuevamente busca huir de él por razones poco claras.

En la segunda unidad existe una reafirmación de la /decadencia/ sostenida en la sensación calurosa que agobia a *Fernando*; el cronotopo es un “atardecer” por lo que bajo un *relentis* contradictorio con la alta intensidad de la situación, el coloquio posterior entre las cuatro mujeres toma un peso sumamente significativo. Se confirma que *Fernando*, la figura masculina de esa casa yace enfermo pero nuevamente sin precisar el tipo de padecimiento que le afecta. Nuevamente, por atribuciones lectoras, se infiere que la “enfermedad” atribuida a *Fernando* no tiene que ver con patologías orgánicas sino con graves desproporciones emocionales y afectivas aumentadas por su consumo de alcohol.

La situación deriva en una recriminación mutua entre todas las instancias, lo que genera un intenso oximorón; no es *Celia* concordante con la instancia de *tía Paloma* tal como podría pensarse; ni la instancia de *Magdalena* con *Dora* pese a su complicidad. Hay alianzas entre ellas aunque sostenidas por el interés y el chantaje. En el medio se ve el único contrapeso, digamos, en esta extraña situación. *Dora*, la adolescente, quien pese a haber sido asistida por *Magdalena* pronto aprende a ser desagradecida ante la solicitud de apoyo y retribución por parte de *Magdalena*. En *Dora* descubrimos a una muchacha suspicaz que muestra tener trazados ciertos propósitos respecto al futuro y que no están determinados por asistir a aquella familia:

Magdalena.- No sé cómo suceden estas cosas. No sé si habrá una vida para cada uno o si todas las vidas son iguales.

Dora.- No puede ser, hay vidas más bonitas que otras.

Magdalena.- En el momento de vivirlas... quién sabe.

Dora.- Voy al zaguán, a ver pasar la gente.

Magdalena.- Si conversas con tus amigas, por favor, no las hagas entrar. Acuérdate que hay que hacer el menor ruido posible.

Dora.- Doña Magdalena, ¿usted tuvo otros novios antes que don Fernando?

Magdalena.- Sí.

Dora.- ¿Por qué no se casó con ninguno?

Dora queda como la instancia en la que recae el conflicto, opuesta a seguir los preceptos habituales, tradicionales y conservadores. Ahora bien, en otros momentos hemos referido a *tía Paloma* como una instancia bajo un aspecto *deuteragonista*, asistiendo las acciones de *Celia*, su sobrina. Pero la mujer aunque sosteida en una apariencia liberal, coincidiendo con el comportamiento de *Celia*, aparecerá como una mujer conservadora identificada con su sobrina sólo por el interés económico. Su nivel de resignación ha permitido que *tía Paloma* tenga una presencia discreta antes de quedar anulada. En otro tiempo, pudo haber respondido a la condición conservadora reservada a la mujer, pero el haber cuidado de su soltería la sustrajo de eso. Asumida en esa resignación anima a

Celia no por proseguir con sus propósitos, su afinidad hacia su sobrina mantiene el interés por vengarse, de alguna manera, de *Fernando* y *Magdalena* por haberla relegado dentro de aquella prisión al más recóndito de los lugares.

Paloma.- (Rápida, sin alterarse.) ¿Te repugnaba venir a una casa así, como un basurero, donde todos estamos pudriéndonos? (Celia calla, acongojada.) ¿Tú que estabas llena de vida; de ambiciones, de alegrías?

Ahora bien, como si se tratase de intermedios, dos entradas decisivas en escena, conocemos a *Francisco*, personaje limitado en sus apariciones pero con capacidad para desencadenar gran parte de la *entropía* del segundo y del tercer acto. *Francisco* es un joven apuesto que se ha enamorado de *Celia* (cinco años mayor que él). La amoralidad cunde en cada uno de los detalles del *ethos* individual de los personajes porque en ese instante se rompe el paradigma de la figura masculina en tanto referencia al *falo*. En *Francisco* se cumple una figura masculina, proveedora pero comprensiva y leal. *Celia* se ha sentido atraída por él dada su capacidad para escuchar y asumir que en el afecto es posible incluso mantener una lealtad sin compromiso. *Francisco* se ha comprometido a ella y ahora lo está demostrando.

El motivo por el que *Celia* se alejó de la ciudad fue la confrontación que el joven *Francisco* le impuso pues siendo más joven que ella le hizo olvidarse por un instante de sus dos hijos, de su vida de matrimonio ahora dañada; ella debía alejarse de ello y por eso viajó a la /provincia/. Por eso es que *Celia* es tan amoral como *Fernando*: no sólo se ha divorciado del primer marido, además no asume con entereza la maternidad con dos hijos provenientes de dos padres distintos. Aunque la confesión que *Francisco* hace en esa visita respecto al amor que siente por *Celia* tiene como rédito más *entropía*. *Celia* advierte las consecuencias de un nuevo e incipiente futuro al lado de él por lo que decide rechazarle. La situación ahora se presenta aún más *tensa*.

En tal punto, cae la “oscuridad” del exterior; unas figuras apenas iluminadas irónicamente han sido descubiertas en lo más profundo de sus debilidades de

consciencia. Una nueva pugna frente a Fernando, toda vez que Francisco abandona, confronta las poco claras intenciones de *Celia* por mantenerse estable en un solo matrimonio.

Fernando aprovecha el haber descubierto la relación de *Celia* con *Francisco* para hacerla desistir de lo que considera un despojo en un abierto chantaje. Pero *Celia* nuevamente se opone a *Fernando* advirtiéndole que él ha finjado una inutilidad bajo el argumento de una enfermedad jamás aclarada aunque oculta por desleales despropósitos: trató de seducir a la madre de *Celia*. El clímax llega cuando ambos confrontan sus decisiones exigiéndose un compromiso para ocultar sus carencias. Cierra el segundo *cronotopo* *tía Paloma* quien una vez definidas las posiciones entre *Celia* y *Fernando* resulta determinante en sus declaraciones cuando emite su opinión respecto a la presencia de *Celia* porque también la considera una intrusa:

Paloma.- No quieres que por tu causa pase nada. Quisieras pasar suavemente, haciendo lo que te viene en gana y sin que los otros se sintieran heridos. No quieres tener ninguna responsabilidad. ¿A qué viniste, entonces?

En el tercer momento, representado en la unidad C, el decorado puede dejarse ver como un espacio conteniendo objetos y se confirma como el universo en torno al cual se desprende la evocación de la prisión insistentemente citada. Existe la luz matinal que ilumina el exterior, pero que en poco se cuela por la ventana enrejada. Irónicamente, *Fernando* aparece bajo un aspecto cada vez más descompuesto; se empeña sin embargo, en mantener una actitud digna, pulcra, vestido con ropa minuciosamente planchada, como al inicio de la obra: *un hombre que está palidísimo, tiene ojeras y se le ve débil*.

En su confrontación con *tía Paloma*, tal vez la única instancia con estabilidad contextual, *Fernando* recapacita su posición poco honesta. *Tía Paloma* aprovecha esa temporal debilidad revelando el padecimiento de *Fernando* confirmado en el *alcoholismo*. Con lo cuál, al igual que *Celia*, *Magdalena* e incluso *Dora*, descubrimos que todos los personajes son unos amoraes y esa casa es el

refugio de sus deshonestidades. No existen entonces las víctimas, antes bien todos parecen victimarios de todos irónicamente sin capacidad para seguir haciendo más daño al contrario.

En esta situación, la instancia más /joven/ de todos, *Dora*, ha empezado a echar a andar algunos planes de vida. Pide a *Celia* use sus relaciones a su favor y así convertirse en la profesionalista que siempre ha querido ser. Pero lo que derrumba completamente la poca armonía es su atracción por *Francisco* a quien furtivamente ha conocido como mensajera de *Celia*. Sus demandas la joven las justifica en relación a la similitud en edades. Ve en *Francisco* además la oportunidad de abandonar ese encierro de pobreza, aburrimiento y mediocridad, por fin delatando sus ambisiosas y mezquinas aspiraciones:

Magdalena.- Sería conveniente que fueras a visitar a tu familia para contarles que has terminado tu carrera. Además, hace bastante tiempo que no te ven.

Dora.- No entiende nada.

Magdalena.- Pero se trata de tus padres y de tus hermanos y es una atención que les debes.

Dona.- Si saben que voy a trabajar, empezarían a pedirme dinero, y yo... (Se detiene al ver una sonrisa en los labios de Celia.)

Magdalena.- Ellos no tienen la culpa de ser tan pobres.

Dora.- Yo tampoco.

Este exasperante cuadro en el que nadie cede ante la situación tan bochornosa que los afecta vuelve el ambiente un entorno extremadamente cargado. *Magdalena* está más que segura que su lugar está ahí sabiéndose al lado de un hombre /enfermo/, aún más que eso, completamente improductivo al cual le vincula, al menos, una dignidad social: evita ser una mujer sola. *Tía Paloma* por su parte, hecha a los recuerdos y a la mísera aportación mensual que el padre de *Celia* le ha asignado, se resigna a vivir recluida en el rincón más oscuro de esa casa. *Fernando* manteniéndose él mismo con la paga mísera que recibe de un empleo en el banco del pueblo se regodea atribuyéndose el mérito de haber logrado que *Celia* desista en vender las propiedades de las que él vive.

Celia admite, por fin, que huye de su vida en la ciudad. Admite su incapacidad para asumirse madre y esposa. Pero lo más desconcertante es que huye de la pasión que siente por *Francisco* y que ella misma ha desdeñado. Sabiendo que no puede nuevamente saberse seducida por un tercer hombre prefiere resignarse refugada en aquella casa de provincia.

Precisamente el colofón más significativo de este momento es cuando nuevamente *Francisco* arriba a la casa y trata por todos los medios razonables convencer a *Celia* de su relación. *Celia* dudosa de esas intenciones y de las suyas propias desdeña la confesión del joven. No desea vender las propiedades y con ello dar escarmiento a *Fernando*; ya no quiere apoyar a *Dora* en su búsqueda de la felicidad; sólo tiene la incertidumbre frente a la insistencia de *Francisco*.

Castigando la atracción que *Dora* manifiesta por el joven *Francisco*, y un poco aliviada de su propia conducta amoral, decide alejar al joven enamorado mintiendo sobre un supuesto desinterés; decide también quedarse en esa casa decadente viviendo del mísero confinamiento; además, mostrándose despiadada, sentencia a *Dora* el mismo destino de todos en esa casa, lo que provoca que el joven se pierda en la desesperación, perdida entre las rejas de la ventana. Irónicamente, siempre en medio de la contradicción, fuera el día es azul.

En el sentido adquirido por la formación del *acontecimiento*, el *suceso* se manifiesta en sí mismo y las acciones adquieren valor en cuanto son expuestas bajo el marco del *cronotopo*. Sin embargo, también existen latencias que como referencias a otros momentos pueden hallarse realizadas simultáneamente y quedar anexas al sentido del momento expuesto. Persiste en el drama la probabilidad del *suceso* en realización simultánea son otros *sucesos* referidos. En la sucesión de hechos se generan elementos sémicos que explican los momentos anexas. No existe por tanto extensión temporal en el manejo de las acciones de manera que el *cronotopo* se establece como la única delimitación y focalización de la acción.

Vemos entonces que la existencia concebida desde un *cronotopo* surge de la gran actividad *entrópica* que se genera del conjunto de aportaciones que las

subunidades contextuales o *instancias de la acción* hacen, referencias fenoménicas detonando significados que ahora deben ubicarse con un sentido coherente y preciso en la *fabulación*. Todas las nociones que se introducen a la acción en el *cronotopo* se comprimen bajo este sentido contenedor al *suceso* poniendo al alcance de la comprensión interpretante otro recurso más para el *continuum* de la representación.

4.2 Organización de las unidades en el argumento

Inicialmente, todo hecho ficcional es edificado en una articulación no adscrita solamente a la composición del lenguaje; en *dramática* lo que está representado es una progresión con tendencias antropomórficas la cual evoluciona y se transforma a la vista de la invariabilidad léxica. No está de más añadir además que si *drama* significa literalmente acción, esta vinculación semántica se cumple al pie de la letra. Desde la evocación de la proporción enunciativa el transcurrir mutable de las acciones es el fundamento de esta forma de hacer *ficción*. El *drama* no puede quedar limitado a la extensión de unos diálogos estimando prudente contemplarlo más bien en una armonización meta-enunciativa y por medio de una activación de *instancias contextuales*.

Las *subunidades contextuales* están directamente vinculadas con la realización de la acción. Son las instancias las que aportan bien desde el léxico de superficie o bien por medio de ausencias, o bien por complemento déictico, elementos conceptuales e imaginativos a la situación. Las *subunidades contextuales* están resueltas al final en los personajes de ahí que cada *suceso* o unidad deba constar de varias instancias o *subunidades*.



El conjunto de *subunidades contextuales* confluyen en el avance y paulatina concreción de hechos que entonces tienen un sentido específico en el entender del intérprete. Las *subunidades contextuales* son responsables de la diégesis sobre la sustancia cinésica. Un breviarío representacional puede mostrarnos las *instancias* o *subunidades* en su comportamiento como marcas pertenecientes a unidades como la *A*, así tenemos: $A : (a, b, c... n)$ lo que significa que en tal suceso existen “n” número de instancias activándola. Cada instancia hállese aquí expuesta sin nominación, en un estado que sólo permite ubicarla en contexto, bajo una operatividad específica, como cuando dos personajes, *a* y *b*, se excluyen en la acción mutuamente -uno confronta al otro- en el marco del *suceso N*, por lo que se expresa: $N : (a \vee b)$.

Por otra parte, la disposición de orden de la unidad *A* –unidad superior- da sentido al *acontecimiento* porque concreta en la *trama* el significado de la ficción en general; por eso las partes en el entramado están conformadas por *actos* y *escenas*; en cada partición se ubican temáticamente los momentos construyendo la historia: en una *presentación*, es un planteamiento del *conflicto*, un *clímax* o el momento de la *anagnórisis*; el contexto superior permite hacer más asimilable el manejo cognitivo en la interpretación del *discurso*.

El orden si bien comprende la articulación de un discurso total del *acontecimiento* sus unidades permitiendo la *homegeneización* y así facilitando la

captación del sentido. Con lo cual, la interatividad entre instancias o subunidades debe superarse conducidos por la conformación de estas unidades superiores, expuestas en forma algorítmica por siglas como: A, B, C. Diremos que un suceso A se haya alimentado por la realización subcontextual o de instancias como “a”, “b” o “c”; luego entonces, quedaría visto como Unidad A : (a, b, c...). Las unidades, hay que recordar, poseen además la encomienda de organizar las particiones que regulen la producción temática en la historia. Una unidad contextual contiene la portación de las *subunidades contextuales* que en una lectura quedan definidas en *personajes*. Las aportaciones de las *subunidades* ejercidas en un proceso mutualista activan la realización cinésica que luego es controlada por la regulación de la estructura *cronotópica*.

El valor ordinal de una unidad A seguida de una unidad B, luego C, etcétera permite dirigir todo el constructo hipotético sobre la obra ayudando a vincular *pars pro toto* el sistema en la operación de la actividad semiótica. Esta disposición interna bien puede considerarse sucesiva y no lineal de manera que se descubre, por ejemplo el *ab ovo* como el ordenamiento A, B, C (...) que se válida en tanto que la unidad B detenta su sentido ordinal antecedente a la unidad A. La unidad A, entonces, tendría una explicación en los momentos posteriores allí donde se sustenta posteriormente la unidad B; deviene el desenlace fundado en la unidad C sitetizando su forma causal en lo expuesto tanto en la unidad A como en la unidad B, etcétera.

Finalmente los mundos de ficción son, sí, parásitos del mundo real, pero ponen entre paréntesis la mayor parte de las cosas que sabemos sobre éste, y nos permiten concentrarnos en un mundo finito y cerrado, muy parecido al nuestro, pero más pobre (Eco U., 1996: 95).

Ubicado el proceso temático en la *fabulación*, cada unidad contextual se entreteje en una interacción que podría respetarse o revertirse, transgredirse totalmente pues finalmente cada unidad está sujeta a un *cronotopo* determinado;

así en una consecución puede haber la posibilidad del *in extrema res*, por ejemplo, sin verse alterado el *acontecimiento*, se miran expuestos a un nuevo enfoque los asuntos que en él se exponen. Aquí la *fabulación* dirige el discurso en tanto que los contenidos se dan en la interacción de ese orden y las aspiraciones de quien los interpreta. El discurso dramático es un espectro *mímético* que en cuanto se enuncia se genera una realidad *de facto*. Eric Bentley afirma que esta aspectualidad en el hecho de que todo *acontecimiento* representado está para expresarse por lo que en él se actualiza, de tal modo que: (...) *ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos* (Bentley, 1982: 35). Luego entonces, un *texto dramático* es un material unitario que cuenta una historia por medio de un *entramado* de acciones: *donde los personajes con sus diálogos, entradas y salidas van presentando a los ojos del espectador –a la vista del lector- los hechos y las situaciones en las que se desarrolla la historia.* (Cañada R., 2012: 59).

Lo que pareciera un tren de conducta sobre el accionar de una obra representa más bien un proceso de significación y estimulación *exógeno*, porque se provocan contextos con el fin de generar en la psique del lector ambientes y entornos próximos a lugares reales; esto a su vez resuelve ontológicamente la existencia de los personajes y al mismo tiempo justifica la historia entre ellos contada. Un diseño de unidad o *suceso* puede ser visto a través de una abstracción tal en donde si bien se expone un estado disyuntivo entre dos personajes, por ejemplo “a” y “b” también podemos observar su relación en donde hay una transición de la adición entre ambos o $(a \vee b)$ a la disyunción por lo que se puede inferir una /reconciliación/; expuesto de otro modo:

$$A : [(a \vee b) \rightarrow (a \wedge b)] . : /reconciliación/$$

En la obra dramática *La danza del urogallo múltiple* de Luisa. J. Hernández, a pesar de persistir en el *acontecimiento* una aparente unificación de los asuntos representados se puede percibir una partición no formal por episodios o cuadros.

En tal caso, se habla de un *acontecimiento* contado a través de unidades subsumidas al mismo. Así, el cuadro tercero o el cuarto inician de la acción principal. El *suceso* no afectaría el sentido ordinal y temático de su antecesor o predecesor. En esta obra, cada cuadro dispone sobre el anunciado, del ajuste de *cronotopo* debido lo que facilita la disección de la contraparte unitaria de lo que se va a contar.

Así entonces, la representación del *acontecimiento* si bien está dada en la unidad los sucesos representados pertenecen a esa misma unidad derivando de ella misma, por lo que si la Unidad es A, sus partes o sucesos son $A_1, A_2, A_3, (\dots)$. Insistimos, la autora configura la separación entre *cronotopos* a través de un ajuste claramente enunciado en el texto. En esta representación las referencias objetuales, algunas imágenes y secuencias de acción juegan un papel altamente significativo por lo que se sostienen en sí mismas independientemente al diálogo. Las cargas generadas en la *acción* se complementan en los procesos de ostentación objetual provocando también un intenso *oximorón*: la *semiosis* alimenta cada sistema cronotópico hasta agotarlo antes de pasar al siguiente.

Así se cumple una premisa primordial en relación a la obligada ordenación y organización de los sucesos en la comprensión del discurso. De manera que explica la qué razón por la que el primero debe asumirse en la interpretación del segundo y así hasta llegar a la totalidad del *acontecimiento*; consideremos que:

(...) actos, escenas, cuadros, fragmentos rítmicos, teniendo en cuenta las entradas y salidas de los personajes, y cuando se da un cambio en la situación o hecho de cada escena, se marca en la ruta la presencia de cada personaje según la división estructural definida (Cañada R., 2012: 61).

La danza del urogallo múltiple es un singular caso de estructuración en donde no puede advertirse una polarización bajo la conformación de unidades. Es más, cada *suceso* determina un estado climático como *axis* en la contención de su

unidad lo que no demerita el valor del resto de unidades, lo que verdaderamente vale en esta disposición es la *diégesis* del *acontecimiento*.

Es como decir que no es posible dar una valoración suma al acto quinto en *Hamlet* sólo porque allí hay un fuerte *clímax*; en otras unidades de la tragedia cobra importancia la resolución del *entramado* por dar un ejemplo. Así entonces, en la disposición de las unidades para *La danza del urogallo múltiple*, cada *suceso* mantiene una intención propia sin perder su pertenencia al universo representado en el *acontecimiento*. Siguiendo con el desarrollo a partir del ejemplo anterior. Ahora la unidad primera resuelta por la /reconciliación/ le precede dos unidades subsecuentes representadas como:

$$A_1 : [(a \vee b) \rightarrow (a \wedge b)] \therefore a \text{ /reconciliación/ } b$$

$$A_2 : [(a / b) \rightarrow (a \vee b)] \therefore b \text{ /consciencia/ } a$$

$$A_3 : [(a \wedge b) \rightarrow (a \wedge b)] \therefore a \text{ /indulgencia/ } b$$

La capacidad mimética de un *acontecimiento* puede respetar un orden paradigmático mas esto no debe convertirse en fundamento inamovible. Parte del análisis de una obra se aplica en entender el diseño de la estructura, de la *disposición* por las que esas *unidades contextuales* van resultando determinantes. En obras contemporáneas la “presentación” de *personajes* y la exposición del asunto previo al *conflicto* puede quedar *in media res* esto es, no respetando el introito de la jornada ser expuesto a mitad del *acontecimiento*; si se quiere, disponer tal momento *in extremis res*, en donde se implica la labor interpretante en un ansia por revelar el dilema. En tales casos habría que atender de qué forma se tiene pensado desprender el *entramado* y a partir de eso en qué momento se dispondrá la *peripezia* en relación al descubrimiento o *anagnórisis*.

Cabe hacer notar que en *La danza del urogallo múltiple* esta tónica comprende la confrontación en cada uno de los sucesos. El conflicto dramático depende de la obligada confluencia y tensión entre las instancias. La intensidad

contextual devedrá en las aportaciones semánticas que darán a la cognición en cada unidad, los elementos necesarios para la ideosensoriedad buscada. La mutualidad entre *subunidades* es esencial y frente a la comprensión de la unidad englobando las acciones el proceso *abductivo* en su actualización es vital.

De entre el ejemplo algorítmico anterior elijamos el segundo momento para desprender de él una serie de semas que complementen el sentido del momento representado y que a la sazón refiere /consciencia/. Supongamos por la lectura en la operatividad $(a / b) \rightarrow (a \vee b)$ que la instancia *a* y la instancia *b* son concomitantes o aditivas por alguna razón específica: /afecto/. Aunque ello deriva en un cambio que ahora se suma entre ambas instancias por un estado de disyunción, lo que hace suponer que en el transcurso de las acciones ese cambio se produjo por otra causa igualmente específica generando el estado contrario a los /afectos/; se puede inferir que por motivos de /traición/. Ello implicaría que la instancia “*a*” afectivamente identificada con la instancia “*b*” luego se descubre –tal vez por ostentación objetual- en una traición por parte de la instancia “*b*”. Si meditamos el cambio eso quiere decir que en ese ajuste se ha desprendido una *tensión* que alimenta la unidad superior, condición necesaria para que exista dramatización; de manera que en su representación abstracta se plantea:

$A_1 : [(a \vee b) \rightarrow (a \wedge b)]$	a /reconciliación/ b	Afecto
$A_2 : [(a / b) \rightarrow (a \vee b)]$	b /consciencia/ a	⇓ Traición
$A_3 : [(a \wedge b) \rightarrow (a \wedge b)]$	a /indulgencia/ b	

La voluntad lectora aplica decisiones en la ponderación de los *semas* que alimentan las nociones de la situación. En este ejemplo puede verse revelado un par de criterios abducidos de la regulación de las particiones contenidas en la estructuración del *suceso*; por la operatividad fundamental $(a / b) \rightarrow (a \vee b)$ la *nebulosa* cuyo contenido vertido en conceptos expone el *universo* temático

expone su actividad interna en el conjunto de los *semas* /afecto/ y /traición/ conviviendo bajo los vínculos de una estructura unificadora.

El *suceso* dramático en la actualización de su discurso se ve sujeto a los *semas*, en este caso como /afecto/ y /traición/, que son armonizados con otros desprendimientos más por intermediación de la estructura. De manera que nada impone un seguimiento entre lo que debe ser primero y lo que debe culminar en el después; ello no se cumple *a fortiori*; basta con aclarar qué sentido tiene cada parte para entender el sistema o el todo de la situación. De hecho, en la activación semiótica de la *nebulosa los semas se reparten según unos ejes sémicos en oposición binaria. Por otra parte, un semema se compone de un núcleo sémico (sentido básico) y de semas contextuales (kristeva J., 1988: 40).*

En *La danza del urogallo múltiple* se genera una muy interesante relación intertextual en relación, básicamente, al comportamiento de las particiones que por niveles hemos hecho: *subunidades, unidades o sucesos* y la *fabulación*. Sobre este tenor *La danza del urogallo múltiple* debemos observarle una adscripción señalada en la sigla Ω a su vez compuesta por una sola unidad (*acto*) que en su consecución diegética está expresamente definida en siete sucesos interdependientes.

Al interior del acto único o " Ω ", los siete sucesos mencionados están delimitados a manera de *episodios* por lo que no hay un hilo conductor en su seguimiento sino por una especie de metonimia en donde la elaboración de un centro se gesta por sus particulares. De manera que siete son los *sucesos* que en su totalidad integran el acto:

Ω : A en donde la unidad A : [A₁, A₂, A₃, A₄, A₅, A₆, A₇]

La observación a la interdependencia entre estos sucesos no afecta la unificación del *acontecimiento*. Los marcadores indécicos a lo largo del enunciado en el diálogo aportan referencias a un entorno que en la percepción nos es

ambigüo. En una metáfora reconocible, eso sí, que se percibe en un sistema concéntrico, en tanto elementos que giran en torno a un centro; las reminiscencias objetuales y los personajes que los portan por la precariedad en su número adquieren un valor altamente significativo como la ostentación de una guitarra o un tambor. El *cronotopo* único deriva de ese sistema concéntrico aunque por ubicación refiera varios lugares y múltiples momentos.

El *inicio*, *principio* (*incipit*) parece no dado en función de una lógica ordinal como primer instante; pareciera que sostiene la espiral de dónde proviene el origen del universo. Luego entonces, es el *principio* o *inicio causa exterior que produce un ser, aquello en cuya virtud comienza el movimiento o el cambio.* (Aristóteles, *Metafísica: libro V, 1*).

Considerando que por *inicio* se tiene una toma de conciencia no a razón de exponer sino de crear la noción de existencia el *principio* o *inicio* anuncia el movimiento necesario para la transformación; aquí no se advierten concomitancias como el *conflicto*. El *suceso* inicial referido es la incoación cinética que entre las instancias halla su expresión.

En el entendido de que no existe una identificación entre unidades diferenciadas sino variaciones de una misma unidad, el *inicio* sería la toma en el conocimiento de la situación que luego derivaría en momentos, tantos como sean necesarios para revelar el *acontecimiento: entramado, anagnórisis, clímax, desenlace*. En *La danza del urogallo múltiple* la sucesión derivada de la unidad *A* queda diferenciada entre una secuencia de siete cuadros los cuales son identificados en la sucesión:

$$A: \{ A_1, A_2, A_3, A_4, A_5, A_6, A_7 \}$$

Esta sucesión seccionada a partir de *A* estructura cada *suceso* sobre una sensación unitaria; dijimos que esto se debe a que el discurso aporta ciertos recursos como *marcadores* que señalan los ajustes delimitadores de la unidad al

mismo tiempo que procuran la continuidad. Este es el nivel de la estructura contextual que en su porción más superficial en la *fabulación*.

La reproducción de la estructura no es una simple formulación por partes. La indagación por unidades y subunidades es importante asumirla elaborando simultáneamente las *nebulosas* que expliquen el *suceso*. Disgregar por un lado las instancias de la acción en *subunidades* para luego explicar junto con su actividad y función reguladora del *cronotopo* es lo que mantiene en dominio la incertidumbre generada.

En *La danza del urogallo múltiple* el *dramatis personae* está integrado por nueve instancias nominadas en *Mujer, Hombre, Muchacho I, Muchacho II, Hombre I, Hombre II, Muchacha, Madre y Mendiga*. Una cuestión relevante es ver cómo se cumple el número en esto. En total, se pueden percibir nueve las instancias o *subunidades contextuales* pero en el reparto de atribuciones resulta original descubrir sólo siete actuantes. Si bien todos los *personajes* mantienen su identidad y una sola apariencia de *acción* algunos otros por momentos concomitan con otro, esto ocurre con *Hombre y Mujer* o con *Muchacho I y Muchacho II*. Se detecta esa confluencia agentiva la cual se disgrega significativamente a lo largo del *suceso*; los *personajes* concomitantes están representados en un solo propósito de *acción* por lo que en su representación operativa ambos quedan contemplados bajo una misma instancia o *subunidad contextual*.

Hay que detenerse un poco en la lectura del texto en referencia para hallar que los procesos agentivos a su interior tienen una conformación de *instancias simbióticas* o *subunidades* en cuya reproducción se asume un sola realización cinética; con lo cual, en *La danza del urogallo múltiple* este manejo conlleva a que en los sucesos existe una confluencia no de nueve *instancias* sino de siete.

En *personajes* como *Hombre I y Hombre II* casos que pueden suponer este proceso de rol simbiótico similar se evita manteniendo su diferenciación. Ambos personajes son para los propósitos de la *acción* más útiles en la autonomía. Estos mismos rasgos son observables en instancias como *Muchacha, Madre y Mendiga*;

con lo cual, los *personajes* referidos actúan conservando su individuación. Con esto, serán identificados por siglas “c”, “d”, “e”, “f”, y “g”:

Mujer Hombre	Muchacho I Muchacho II	Hombre I	Hombre II	Muchacha	Madre	Mendiga
a- a´-	b- b´-	C	d	E	f	g

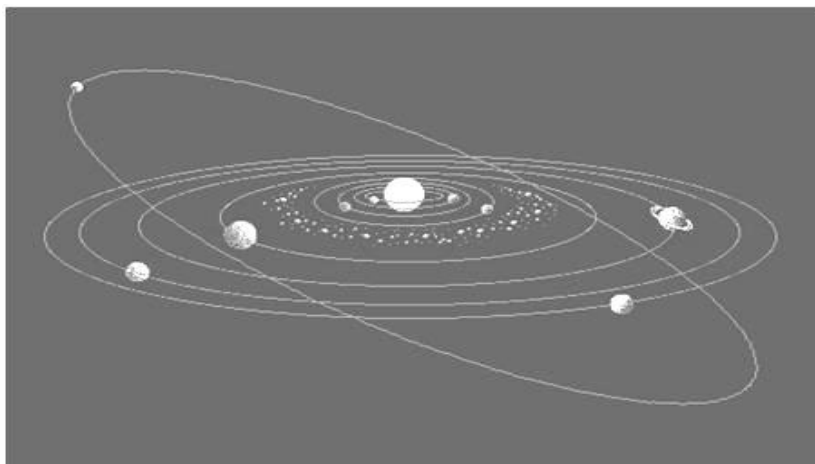
Al igual que en *Mujer y Hombre* (*subunidad contextual a / a´*), los *personajes Muchacho I* y *Muchacho II* serán significados para la operatividad del suceso en una sola sigla también: *b / b´*. De tal manera, mientras que *Mujer* será identificada con la sigla *a* el *Hombre* lo será con la sigla *a´*, *Muchacho I* queda identificado con sigla *b* por lo que *Muchacho II* lo será con la sigla *b´*. El resto de *personajes* mantendrán esa identidad autónoma como el *Hombre I* o instancia “c”, en tanto que el *Hombre II* será asignado por la sigla “d”; *Muchacha*, *Madre* y *Mendiga* son tres *subunidades* identificadas: *Muchacha* con “e”, “f” asignada a la *Madre* y “g” para *Mendiga*.

Es preciso resaltar que existe esa coincidencia entre el número de *sucesos* o *unidades superiores* y las siete asignaciones de *subunidades contextuales* o instancias de la *acción*. Con lo cual, pareciera persistir una especie de *indicio cabalístico* sosteniendo la estructura. La configuración mítica es importante implicar en este análisis porque ella armoniza la asimetría en una evocación trascendental del movimiento: el siete es un número impar sobre el cual muchos de los aspectos dinámicos de la realidad se construyen.

Es conocida la composición del número primo siete a su vez por el número primo 3 y el número 4. Así, número par y número se juntan el las dimensiones temporales del pasado, presente y futuro y la omnipresencia del espacio y sus cuatro orientaciones: norte, sur, este y oeste. La fusión aditiva entre el tres y el cuatro da por producto un agregado de la /perfección/, señal de lo divino y lo humano. Muchos son los ejemplos por los cuales las relaciones entre el mito divino y los mitos de origen se explican en el número siete como siete los días de

la semana o siete los colores de fractados de la luz; siete las notas musicales; siete etapas para explicar las edades del hombre. No perder de vista que un mito comience por un bosquejo cosmogónico semejante: (...) *rememora brevemente los momentos esenciales de la Creación del Mundo, para pasar a narrar a continuación la genealogía de la familia real, o la historia tribal, o la historia del origen de las enfermedades y de sus remedios, y así sucesivamente. En todos estos casos, los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico.*³³

El texto corrobora lo anterior en la acotación primera cuando señala que la acción se desarrolla en un escenario *en foro* donde no existen frentes obligando a los personajes a orbitar en torno a un centro. El teórico teatral Jerzy Grotowski estaba convencido que un espacio semejante requería no sólo del dominio de la apariencia y la ilusión, estaba expuesto a no ocultar carencias; todo lo que es representado debe estar a la vista juiciosa del espectador: *Allí donde el montaje se hace en la percepción de los espectadores está el espectáculo. Allí donde el montaje se hace en los ejecutantes está el ritual. Esta es la diferencia técnica entre los dos fenómenos*³⁴.



³³ Ver en Mircea Eliade (1991): pág. 19.

³⁴ Citando a Jerzy Grotowski de Edgar Ceballos (2103); *Principios de Dirección Escénica; Escenología*, pág. 282.

Esta situación inicial, que no es simplemente una cuestión formal porque define un transforndo semántico; el *cronotopo* se impone en un planteamiento claramente egocéntrico dispuesto para el movimiento cíclico. El *acontecimiento* en la obra inicia relacionando los *semas* /cielo/, /tierra/, /sol/, /universo entero/. Es lo que ha expresado Eliade respecto a la evocación cósmica que tiene su real sentido en los eventos esenciales que explican la */creación/*:

Hombre.- A veces no existimos,

Somos árboles, somos agua y fuego.

Mujer.- A veces existimos

Juntos tu y yo.

De manera que el *acontecimiento* adquiere un *principio* que se va ajustando hasta tornar en una apariencia cotidiana; los mendicantes cantan una canción para luego pedir, a quienes les escucuchan, una moneda como */caridad/*. Los espectadores acceden al contrato: dan a cambio de la canción una moneda a los dos mendigos (*Mujer y Hombre*). Pero, súbitamente, el *Muchacho I* cuestiona ese sentido subrepticio de la dádiva. Exige a los músicos que dejen de pedir */caridad/* motivados ahora por un evidente */desprecio/*.

El hecho de dar una */caridad/* es un acto significativo para algunas culturas condicionadas por una inspiración religiosa. La */caridad/* es el desprendimiento simbólico ceñido a la creencia que así no sólo se asiste al desprotegido sino además se gana la salvación divina; luego entonces, la */caridad/* tiene su simil en la */expiación/*. El acto ha cobrado de esta manera una enorme relevancia social. El prestigio moral se gana cuando en el acto de compartir los valores con el desproveído, el misericordioso expone a los demás su capacidad de */conmiseración/*. Con lo cual, considerando que la */moneda/*, es esa ostentación de la riqueza al darla aquél se despoja de un bien pero compartiéndolo con sus semejantes. El *leit motiv* o el deseo central, ceder bienes en favor de quienes lo necesitan, es lo que provoca el primer *conflicto*. Así que en un primer

planteamiento la oposición entre a / a' y su contraparte igualmente simbiótica b/b' está dada por este asunto:

Muchacho II.- Son vagos, viven de los demás.

Hombre I.- Y usted, ¿de qué vive?

Muchacho I.- (Con violencia.) ¡A usted nadie le habla!

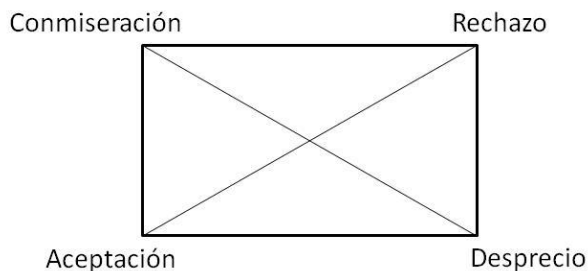
Hombre I.- Cálleme, si puede.

Muchacha.- Se van a pelear.

Mujer.- (De nuevo ofreciendo el veinte.) Aquí está lo que me pidió.

Muchacho I.- Yo no te pedí nada, imbécil.

Resultado de esta oposición planteada inicialmente, vemos que está dispuesta en dos instancias que actúan bajo una inspiración contraria a la típica /conmiseración/; en su lugar, la instancia simbiótica b/b' contraviene la armonía con señas de /desprecio/ como parte de su conducta prevaleciente. Bajo esa motivación los *Muchachos* quedan opuestos a línea de acción representada en *Mujer* y al *Hombre* como instancia simbiótica a/a' . Así, de aceptarse el /rechazo/ que expresa enfáticamente el *Muchacho I* a la *Mujer* en el enunciado “yo no te pedí nada, imbécil”, se corrobora explícitamente que existe esa oposición fundada en el /desprecio/. Bajo tales condiciones, si colocamos las primeras aportaciones o *semas* dentro de un sistema de opuestos las articulaciones nos darían el predominio operativo que debe expresarse en la situación; La /no conmiseración/ se reproduce como sinónimo de /desprecio/. Con lo cual, la disposición entre *opuestos* muestra una descripción semejante a:



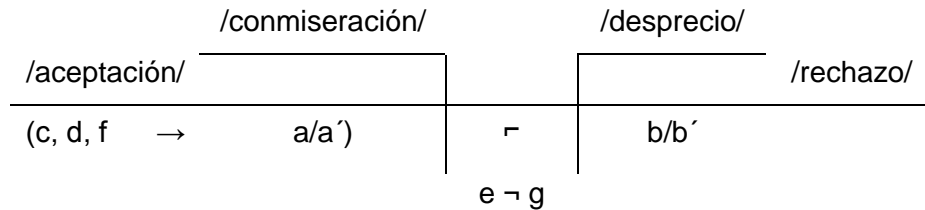
Partiendo de este planteamiento un primer desprendimiento de cargas contextuales se activa desde la ostentación de las *monedas*; las instancias adoptan una radical posición en /aceptación/ o bien, en /rechazo/ del contrato: dar una dádiva o /caridad/; sobre lo enunciado la *Madre* y ambos *Hombres* se muestran afines a dar la dádiva a aquellos músicos y mendigos; esta actitud dadivosa la asumen en una *implicación* conductual; pero en los *Hombres* hay una aceptación que abre otra alternativa moral en la discordia y es que aceptan el contrato justificando que han cedido a la dádiva por el hecho de recibir, a cambio, un canto.

La *Muchacha* guarda una distancia conductual no implicándose en la situación aunque ese escepticismo no excluye su participación del sistema. Vemos que este *personaje* se mantiene distante a la operatividad entre a / a' y b / b' pero al asumir una actitud hostil respecto al personaje de la *Mendiga*, entonces queda implicada en $(e \neg g)$. Una primera nebulosa queda dispuesta en la distribución siguiente, donde se prevee bajo el aspecto algorítmico, una tendencia hacia los opuestos entre a/a' , c, d, f en contra de b / b' , luego entonces:

	/desprecio/	
Hombre I	/conmiseración/	Muchacho II
Hombre II		Muchacho II
Madre		

Entre tales comportamientos, la *armonía* inicial es rota por la súbita agresión de b / b' , situación que deriva en una extrema violencia. La contradicción /conmiseración/ - /desprecio/ traza un primer *axis* temático, por lo que la unidad A_1 se establece en una situación *disyuntiva* (\neg) que entre instancias *-subunidades contextuales-* se resuelve expuesta en una contraposición en aceptación o no del contrato; así si hay *implicaciones* (\rightarrow) formando conductas deuteronómicas como en c, d, f , también se sobrepone una *disyunción* (\vee). De manera que el primer

suceso se estructura bajo este régimen de tensión inicial. Bajo una lectura arbórea se tendrían los semas reguladores y su reproducción operativa en:



Bajo esta disposición agentiva el *modelo* producido para la unidad A_1 o primer *suceso* queda establecido bajo la oposición entre la conmiseración antes demostrada y el desprecio en que ello degenera, por lo que la representación está dada de la siguiente forma:

$$A_1 : [(c, d, f \rightarrow a/a') \neg b/b'] \neg (e \neg g)$$

/conmiseración/ /desprecio/

En un segundo *suceso* se parte de un centro extraordinario: el cadáver de un niño muerto. Antes de que ello ocurra hay un instante en que los *personajes* adoptan movimientos explícitamente descritos como semejantes al *sistema planetario*. El *cronotopo* al cual no se le ha asignado ningún referente demanea tácita se revela en el /universo/. Queda confirmada así la figuración orbital literalmente en la indicación: “todos dan la vuelta sobre el foro tratando de imitar un sistema planetario”. En este *suceso*, la unidad A_2 queda expuesta en torno a la muerte de aque niño de seis años. Expresamente, los *personajes* están en el velatorio: la madre llora, se lamenta, en un acceso de /*autoconmiseración*/ al haber perdido a su hijo.

Si bien pocas veces se mencionan nombres se puede verificar que el niño muerto tiene nombre: Carlos. Es de llamar la atención que cuando la *Madre* refiere a su hijo lo hace a través de las relaciones nominales no sólo de su nombre sino

además por referencias a su cuerpo; es un interesante ejercicio de prosopografía de donde podríamos partir para un planteamiento *objeto* representado-naturaleza carnal sobre la reflexión de la /vida/.

Madre.- Lo tenía entre mis brazos... estaba frío, quise darle calor y no sintió, respiré en sus cabellos y tenía heladas las mejillas, las manecitas flojas. Ya no era él. Estaba lejos, sus ojos ya no decían nada, no se reía su boca.

Los personajes en una repetición de la secuencia anterior, vuelven a coordinarse con los propósitos, esta vez de la dolorosa Madre; y nuevamente son los personajes de los *Muchachos* quienes colocándose en el extremo opuesto, se contraponen al grupo juzgando la lealtad de la Madre hacia su hijo muerto. Los cuestionamientos de ambos *Muchachos* no buscan la aceptación de la Madre; critican el por qué ese niño ha venido al mundo bajo las circunstancias amorales en las que fue concebido.

Ambos *Muchachos* recriminan a la *Madre* acusándola de /lujuria/ y la *Madre* reacciona impávida sin saber qué responder. Se le cuestiona sobre quién es el padre a lo que el personaje del *Hombre*, en una separación agentiva de la *Mujer*, se asume en ese papel. En medio de este entuerto una de las más agresivas sentencias es expresada cuando:

Muchacho I.- Tanto escándalo. Muchas en su lugar se alegrarían.

Muchacho II.- Era un hijo bastardo (la Madre se cubre la cara con las manos)

Hombre I.- Esa no es forma de hablar en un velorio.

Entonces el *Hombre* explicita su entrega expresada en los motivos de la /carne/; el acto lujurioso que dio fecundación a la *Mujer* ha sido un deseo del cuerpo carnal en tanto que se expresa como:

Hombre.- Yo, sólo hay un problema. ¿Quién puede ser el padre de un niño que ya no existe?

Hombre I.- ¿Es cierto que respiramos un aire poblado de niños que van y vienen, pero son invisibles?

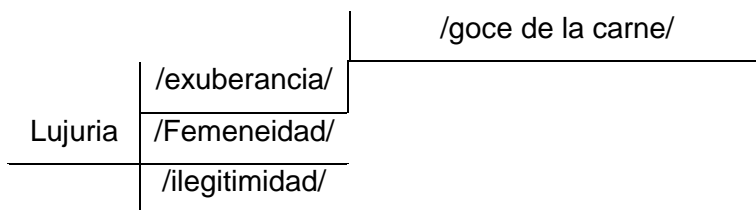
Los *Muchachos* dirigen entonces sus cuestionamientos no a que si el niño haya nacido y luego muerto en muy breve lapso de tiempo, o si por descuido por parte de la madre o del padre éste haya muerto; descubriendo que tiene una progenitora reconocida (*Madre*) y un padre manifiesto (*Hombre*), no obstante, declaran al menor /bastardo/; el argumento: no viene en condiciones moralmente legítimas. Su nacimiento se dio bajo un estado de /lujuria/ por lo que se plantea como justo el hecho de que haya muerto. En tal situación se empieza a perfilar una distribución entre dos grupos antagónicos; por un extremo están ubicados nuevamente ambos *Muchachos*, mientras que por el otro se ubican la *Madre*, el *Hombre* ambos concurriendo por implicación con *Hombre I* y *Hombre II*. La nebulosa para este segundo suceso o unidad A_2 está definida por los *semas*:

	/ilegitimidad/	
Hombre I	/legitimidad/	Muchacho II
Hombre II		

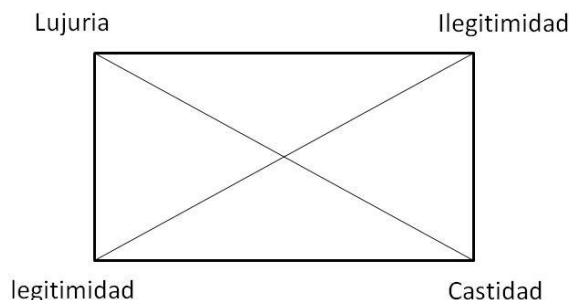
El aspecto moral presente en la configuración de los *sucesos* se concreta asimismo en una declaración abiertamente sexista, a favor del género masculino; hay en ello, rasgos marcados de diferenciación entre éste y el género femenino or lo que sólo representa una exhaltación al /machismo/. Este predominio de lo masculino sobre lo femenino pretende estar justificado en argumentos religiosos (una interpretación al *cristianismo*); con lo cual, como en el caso del niño muerto, la descendencia advenida del “pecado” será condenada a la /bastardía/: es ilegítimo.

Aquí la cuestión sobre la connotación sexista al término del *succeso* se vuelve más compleja bajo el supuesto ideológico sobre el origen de la humanidad; los primeros instantes de la vida humana, posteriores a la creación, ha soportado la estigmatización de la mujer. Eva no es vista como el génesis de la existencia

humana sino como el objeto de /seducción/, portadora del “pecado”; frente a ella y su suspicaz atrevimiento, la desvalidez del hombre, o sea, de Adán. En la nebulosa correspondiente se plantea:



Siendo el concepto */lujuria/* una cualidad de conducta culturalmente atribuible al género femenino, y siendo la conducta lujuriosa el principal argumento para deslegitimar el origen de una persona: el rechazo hacia el género femenino, provocando la separación antitética. El marco entre contrarios queda exhibido en la oposición de la */legitimidad/* versus */ilegitimidad/*.



Es importante observar cómo los elementos que permiten el procedimiento interpretativo sobre el discurso recurren a la capacidad enclopédica, en el uso de un aservo de términos conceptuales para desvelar el sentido de lo que en las estructuras se está manifestando. En el manejo conceptual del término “lujuria” se extrae directamente del latín *luxuria* que en sentido lato refiere */abundancia/* aunque al uso actual la voz quede tendiente a */extravagancia/*. Una interesante explicación sobre su uso actual de “lujuria” alude a una derivación en el trato

verbal que se le da posterior a su antecedente *sustantivo*; /lujuria/ compuesta de la voz *lexus* evoca una /*dislocación*/ del miembro por lo que se modifica a /*desviación*/ en referencia a la articulación. Por tanto, la posibilidad de hacer referencia a *luctarien tanto* /lucha/, *lexus* se adscribe a la consecuencia /*espectacular por desviación una conducta*/. En tal sentido, el término “lujuria” adquiere su sentido del latín compuesto y al uso más reciente de *luxuries* que implica conceptualmente /*ostentación*/ o /*derroche*/, /*fastuoso*/ y /*excesivo*/.

La moral occidental (cristiana) otorga al término “lujuria” el uso ya referido. Así, si bien entre las culturas pagadas “lujuria” era una palabra socialmente apreciada, con la imposición del canon eclesiástico la palabra cambio radicalmente en su significación. Se le impuso como antónimos la /*precariedad*/, el /*virtuosismo*/ y la /*pureza*/. Por tanto, a la caída del paganismo grecorromano, se vio /lujuria/ proscrita como palabra aceptada representante de las buenas costumbres.³⁵

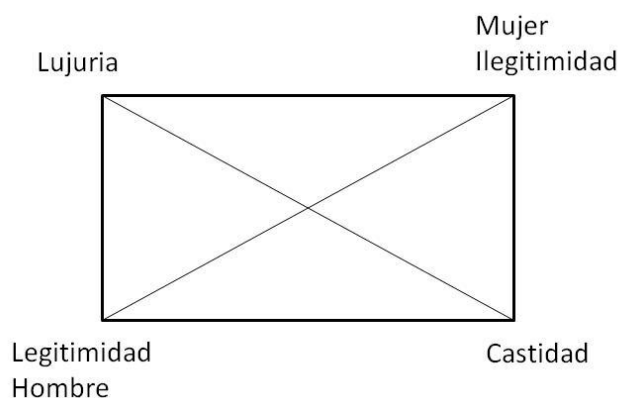
En *La danza del urogallo múltiple*, la exposición juiciosa, toda vez que se establece en afinidad o implicación por ejemplo, entre los *Hombres I* y *II* y con respecto al personaje de la *Madre* no supera la confrontación entre éstos y los *Muchachos I* y *II*. Los *Hombres* concuerdan en el sistema con la *Madre* y quedan sumados en oposición a los duros juicios que los *Muchachos* profieren. El resto de las instancias rompe su *vínculo* con las *sub-unidades* en cuestión, colocándose al margen la extensión; así quedaría representada la *nebulosa*:

	/ilegitimidad /	/legitimidad/
/femeneidad/		/masculinidad/
	/auto-conmiseración/	/rechazo/
(c, d →	f / a´)	b / b´
	e	

³⁵ Lujuria es /*exuberancia*/ no tanto de bienes como de “conducta placentera”. Una reinterpretación platónica la oponía a la trascendencia del alma. Implica entonces un culto a los asuntos carnales: el concepto /lujuria/ se enraiza entonces en lo sexual. (Real Academia Española, 2015)

Los *Muchachos* en un proceso de iteración prosiguen con el comportamiento oponente tanto contra la *Madre* como con la *Mendiga* (g) a quien la acusan igualmente de licenciosa en su comportamiento sexual; de este modo, la acusan de haber procreado, ilegítimamente, a varios hijos con varios hombres distintos. Sin embargo, el victimismo de la *Madre* no es compartido por la *Mendiga*; el *personaje* no asume los juicios y aún los confronta con actitud de /escepticismo/ y /agresión/. Esta situación deriva la configuración de la nebulosa de una forma interesante. Resulta curioso ver cómo es que el marco entre contrarios se va perfilando el hecho de que mientras los *Muchachos* (figuras masculinas) se definen /legítimos/ y ello sólo por detentar una procedencia /legítima/, atribuyen al género femenino (ninguno de los personajes afines lo desmienten) la /ilegitimidad/: el mito de Eva.

Las instancias femeninas aceptando explícita o tácitamente haber actuado bajo un estado de exuberancia sexual movidas por la /lujuria/ tensan la situación hallándonos ante un interesante recurso de atención y suspenso. Vemos que el motivo inicial ha sido desviado. Ahora poca relevancia tiene el niño muerto; lo que está en entredicho es la /legitimidad/ bajo la cual su cuerpo pudo haber existido.



Hacia el cumplimiento del *suceso* A_2 es pertinente juzgar el proceder en ambos *Muchachos*. Ellos se han calificado como hijos legítimos aunque los demás afirman que “en ninguna parte de su cuerpo lo llevan escrito”; nadie puede

entonces sostener que esa legitimidad sea válida. Así, son los demás quienes ponen en entredicho sus palabras, en una verdad que no halla sustento para verificarse, un documento expedido por el registro civil: ¿qué pasa si el edificio (del registro civil) arde? Es posible que con él desaparezca tal legitimidad. La puesta en duda exaspera a los *Muchachos*.

El extremo entre *vida* y *muerte* sólo puede asegurarse en la existencia. Nadie puede juzgar como legítima o ilegítima la existencia de nadie porque todos somos y existimos en tanto tenemos un inicio y un final. Un súbito icono muestra entonces la “adoración al niño” como reafirmación del mito de la creación del hombre.

Pasando a la unidad continua A_3 los *personajes* ahora son organizados en esa recurrente disposición concéntrica aunque ahora ocupa su centro el *Hombre* asumiendo el papel de un brujo o *chamán* (mago curandero). Una procesión es formada por el resto de los *personajes* quienes acercan al brujo al *Muchacho I* que parece estar sumido en estado de inconsciencia. En medio del boato, el brujo anuncia tener habilidades sanadoras y bajo este argumento persuade a los *personajes* a creer en su don de palabra.

El suceso se desarrolla entre los estados plenos de consciencia, la ignorancia y el fanatismo. El brujo es a la vista de algunos un charlatán que postula temas generales haciéndolos pasar por casos particulares. Es a la vista de su auditorio un charlatán que busca aprovecharse de los deseos ajenos. En este pasaje eso es lo que se pone en discusión pues frente a la imposibilidad de que el enfermo sea curado por un charlatán (el *Hombre II*), éste es expuesto a un segundo (*Hombre*). Destaca el pequeño recelo que muestra el *Hombre II* al decir:

Hombre II.- Basta. No hay que decir más. (Duda de nuevo, examinando al Hombre) ¿Cree usted poder hacer algo por él? (El Hombre se cubre la cara con sus manos, como si buscara dentro de su cabeza. La encuentra.)

Hombre.- Bueno, háganse a un lado (El movimiento es tan enérgico, que todos retroceden menos la Mendiga y el Hombre II. El Hombre se arrodilla junto al enfermo y le pone el índice en la frente, al tiempo que con el índice de la otra mano se aprieta el entrecejo.)

Hombre II.- (Al Hombre I quedo) Yo hacia lo mismo y no sirve. Ya nadie lo hace.

El *Hombre II* se posiciona ahora como el factor hostil, movido por obtener una credibilidad que entonces no tiene cuando es el brujo quien además recibe dinero por sus charlatanerías. Eso mueve al *Hombre II* a manifestar su malestar, se encuentra afectado por el celo y la /envidia/. El *Hombre II* reta al brujo a curar al enfermo cuando en realidad quiere que el chamán fracase. La tensión aumenta en cuanto se descubre que el *Hombre II* puede tener la razón, porque a pesar de sus rituales y conjuros, el brujo no logra sacar al *Muchacho I* del estado que le afecta.

En expresión del *Hombre II* vemos que la /envidia/ rige otros estados de conducta viciosa como la /soberbia/ o la /avaricia/. Así, el *Hombre II* es envidioso porque quiere privar a los demás de lo que él mismo no posee. Esta doble condición de desear algo que no se tiene y pretender obtenerlo a partir de lo que otro hace provocando infelicidad disminuye la ansiedad. Quien recela lo que el otro tiene procura de producir el fracaso aquel que en realidad envidia.

Hombre.- (Cara con voz aguardentosa) Digo que ya está listo.

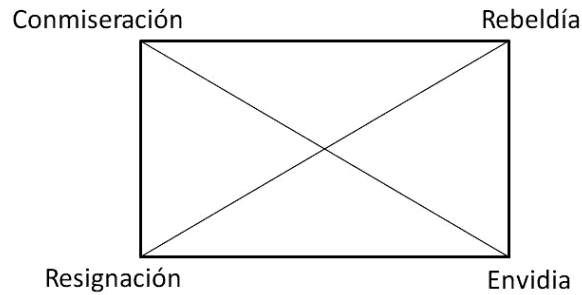
Hombre II.- Pues si está listo, no se va de aquí cargado, que salga por su propio pie.

Mujer.- Ustedes no se van hasta que paguen.

Hombre II.- (Al Hombre I) Vamos a fregarlos (A la Mujer) Muy bien. Aquí nos quedamos todos.

En tal entendido /envidiar/ está contradicho en /no envidiar/, esto es, en /compadecer/. Así que el envidioso no posee capacidad de /compasión/. En las culturas accidentales cristianas se tiene la envidia por uno de los siete pecados capitales. Así quien experimenta la envidia, decíamos, conlleva otros tantos vicios. Paradójicamente, la afirmación de la envidia en el *Hombre II* se convierte en un estado que está siendo negado por él ante terceros por él para sí mismo. Luego entonces, el *Hombre II*, en una actitud agresiva hacia el brujo y quienes deciden creerle, desea ocultar su envidia sin asumir que puede que le afecte. De esta

manera la subunidad contextual en el *Hombre II* explica un marco de contrarios desprendido en torno al sentido de /envidia/, lo que produce algo relacionado con lo siguiente:

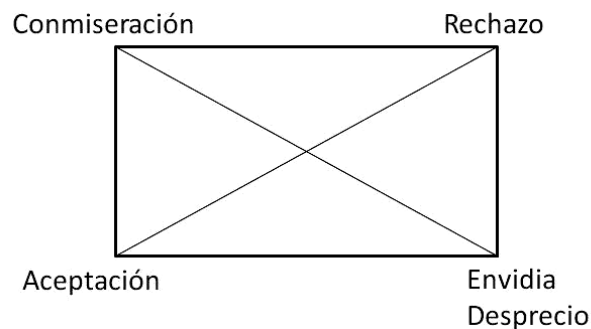


Hombre I.- Lo trajimos porque él no pudo curarlo.

Hombre II.- (Enojado) No, no puede, Ni éste tampoco puede. Puede menos que nadie. Es un ladrón.

Mujer.- No te ha robado nada.

El estado de recelo que afecta al *Hombre II* tiene origen en la incapacidad de éste por asumirse sanador. “Lo trajimos porque él no pudo curarlo”. Si bien en el primer suceso A_1 apareció comprendido el concepto de la /conmiseración/, en A_3 reaparece la evocación concpetual como un *sema* en primer nivel, así que replanteando el marco de contrarios tenemos que en /conmiseración/ versus /envidia/ hay un rechazo /rechazo/:



Recordemos que la /conmiseración/ guardaba una relación contradictoria con el /desprecio/ de manera que si logramos relacionar por esta relación ambos marcos se desprende una reveladora distribución de *semas* predominantemente amorales como /desprecio/ o /rechazo/ como elementos del *axis* temático, así:

Conmiseración	Resignación	Rechazo	Envidia
	Aceptación	Rebeldía	

Entonces queda esbozado en la *nebulosa* de la unidad referida, un sentido cabalístico en referencia a los pecados capitales, sentido ya advertido en otros elementos al inicio de esta disertación. La intención en *La danza de urogallo múltiple* se funda en una estructura sostenida por los preceptos de la "Ley divina", los principios que rigen al /mundo/. De ahí que el *cronotopo* deba justificarse en la generalidad del universo. Aplicando el proceso *enciclopédico* vemos que la tradición mística reconocida en la Biblia admite *siete* como el número de jornadas empleadas por Dios para /generar el mundo/. El *cronotopo* está significado en ese hecho por su origen; el poder especial de armonía atribuido a los *sucesos* entonces, tal y como: "¡Un arco que será la señal del pacto de paz entre El y la tierra ¡Era el maravilloso arco iris, con sus siete colores!" [Génesis, Cap. 9; Vers. 13], deviene de ese ordenamiento subsumido del número cabalístico. Este mundo visto a través de *La danza del urogallo múltiple* está dispuesto bajo un enfoque sagrado desde la enciclopedia cristiana de las *virtudes* y los *vicios* o pecados.

Comprendiendo la ritualidad en el número siete el principal misterio revelado tras la intención estructural de la obra radica en cierto significado trascendental en la evocación correspondiente de esas siete *subunidades* o instancias de *acción* y siete *unidades contextuales* o *sucesos* construyendo el *acontecimiento*. Bajo tal disposición correspondiente vemos que el acto único tiene entonces un trasfondo "lógico" (ordenado) en la formalización de ciclos revelando el mito del eterno retorno: *vida* y *muerte*.

Pero sigamos adelante en tan apasionante entramado diegético. Bajo estas condiciones la *nebulosa* que deriva ahora muestra un desprendimiento opuesto entre la instancia a' representada en el *Hombre* en su papel de brujo, y la instancia en *disyunción* del *Hombre II* (d). En torno a estos dos *personajes*, unas y otras *subunidades contextuales* van asumiendo su tendencia de manera que al final la distribución se presenta en torno a:

Hombre	/conmiseración/	/envidia/	Hombre II
	/aceptación/	/rechazo/	
Mujer	/resignación/	/rebeldía/	

A partir de ello la lectura toma una configuración distinta en una situación en donde el conflicto se plantea entre dos instancias: el *Hombre* en concomitancia con la *Mujer* en un extremo y el *Hombre II* por el otro. Entre el resto de subunidades contextuales no hay asumida una clara oposición, entonces, orbitan entre uno y otro extremo, al margen del conflicto. Así:

	/conmiseración /	/envidia/
/aceptación /		/rebeldía/
	/resignación/	/rechazo/
(a / a')	r	c
	b', e, f, g	

Acorde con el conflicto dado entre la concomitancia a / a' y la *subunidad contextual* d existe una posterior confrontación entre la *Mendiga* y el *Hombre I*. Dicho conflicto se reproduce en paralelo al motivo central y que es el *Muchacho I* que está inconsciente; la *Mendiga* realmente sospecha que el *Muchacho* está realmente borracho, por lo que el *Hombre* denuncia que la *Mendiga* también se

emborracha; esta situación abro un nuevo marco de distribuciones, por lo que ahora la nebulosa queda dispuesta de una manera diferente:

	/conmiseración /		/envidia/
/aceptación /			/rebeldía/
	/resignación/		/rechazo/
	(a / a´)		c
	g,	r	e
		b´, f,	

El suceso subsecuente visto en una unidad A_4 mantiene el mismo letargo rítmico del anterior. En este suceso se nos presenta un “soñador”, una especie de adivinador de consciencias o de sueños empeñado en leer el interior de cada persona. Algunos aceptan gustosos el contrato, en tanto que hay otros que no lo admiten como es el caso del *Muchacho II* y la *Mendiga*. El “soñador” no obstante, asume su labor y se muestra empeñoso en indagar el interior de sus posibles pacientes. El sueño, es entonces el sema central evocado a partir de relaciones como:

	/no vigilia/
Sueño	/inconsciencia/
	/letargo/

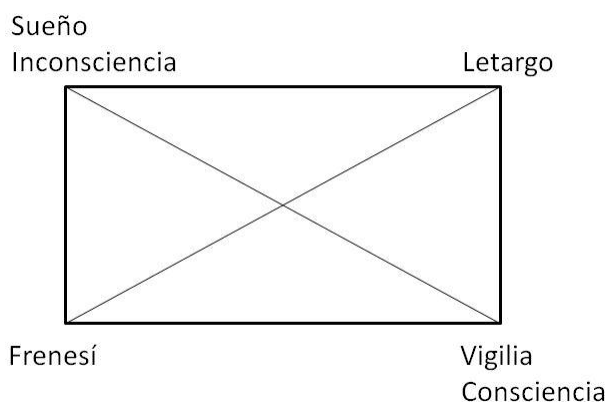
De manera que un marco de opuestos desprendido de los rasgos semánticos anteriores la *nebulosa* inicial se uican varios conceptos relacionados en relación de contrarios tales como /vigilia/ y /no vigilia/ o /letargo/ y /frenesí/. Esta especulación respecto a la conformación de semas alimentando el contexto superior puede ser contrastado en la lectura del discurso, sobre todo cuando:

Madre.- Yo francamente, prefiero que no me sueñes. Me pongo muy nerviosa.

Hombre I.- Ya te soñé. Te pones nerviosa porque vas muy deprisa y eso te gasta. Eres como la Tierra, giras a ese paso, o no, más rápido, eres como Mercurio.

Madre.- No quiero saber más.

El marco entre opuestos se expone de la manera siguiente considerando que el eje antitético está dado en inconsciencia versus consciencia. O bien, entre vigilia versus sueño en sus correspondientes relaciones sinonímicas. El proceso en los vínculos enmarcados está dado bajo el aspecto del siguiente marco:



El cronotopo se expone sumido en un estado de /letargo/, donde la /pereza/ domina los movimientos; en este contexto nadie quiere ser descubierto por su interior oscultado; de esta manera pocos son los que aceptan el contrato de ser sometidos a la revisión de sus sueños; pero el “soñador” insiste sobretodo entre los descreídos situación que genera la tensión situacional. Este hecho es lo que enciende y alienta los conatos presentándose dos situaciones disyuntivas relacionadas con la actitud escéptica: el *Muchacho II* contra la *Mendiga* y el *Hombre II*.

	/sueño /	/vigilia/
/frenesí /		/letargo/
	/resignación/	/rechazo/

C		b / b'
D	¬	
	(a / a' , f , e)	
	¬ g	

Retomando la representación de la *nebulosa* anterior, debemos considerar que el personaje de la *Mendiga* se ha mantenido orbitante hasta que es inducido por la *acción* central. Ya se ha mencionado *ut supra* que por medio de acciones, todos los vínculos se hacen posibles, así las marcas lógicas como *implicación* (\rightarrow), *concordancia* (,) o *disyunción* (\neg , \neg) simplemente describen los sentidos en las líneas de *acción*. Así entonces, los *semas* reproducidos en la *nebulosa* advierten amén de otros marcadores en el discurso, cómo es que esas acciones se van configurando en la situación. La organización de los *sucesos* se nos revela un microsistema de operatividad en cuya interpretación lógica se comprende la instancia representada en *a/a'* como *disyuntiva* frente a la *subunidad g*: $a / a' \neg g$. Más adelante veremos que estas operaciones revierten al sentido discursivo no sólo hacia la claridad del programa diagético (PD); la actualización sólo depende del proceso abductivo o inferencial subsecuente.

En el quinto *suceso* o unidad A_5 se abre abruptamente la escena con un hecho violento entre el *Muchacho I* y la *Madre*. El primero agrade a la *Madre* ante la estupefacción generalizada de los asistentes. El personaje de la *Muchacha* interviene en defensa de la *Madre* pero igualmente es agredida por el *Muchacho I*; la operatividad literalmente expuesta bajo esta situación queda en: $b \neg (e , f)$. De inmediato, se agrupan tanto en un extremo como en otro los *personajes*, mecánica al parecer común en la contextura de la obra; *Hombre I* se ubica a favor de las mujeres agredidas en tanto que el *Muchacho II* tiende a mostrar afinidad por la acción del *Muchacho I*: $(b \rightarrow b')$.

Existe una acepción al /machismo/ en donde el *Muchacho I* manifiesta una irracional exigencia a ambas mujeres, sobre todo a la *Madre* en cumplimiento de sus tareas domésticas; la *Madre* en cambio, reconoce no saber planchar, no saber cuidar de los hijos. La represalia es lo que levanta el conato: humillarla y sobajarla.

Muchacho I.- ¿Qué importancia tiene? (Al Hombre II) No me enseñó nadie. Aprendí solo. Hay que saber defenderse. Si no, te conviertes en la víctima. Cuando menos te das cuenta, se sienten con derecho a pegarte, a humillarte, a aprovecharse de ti.

Esta actitud de /soberbia/ se ve deshecha cuando el mismo *personaje* se ve confrontado con su situación al desvelar que su entereza es un estado de indefensión permanente y del cual trata de salvarse aliviando su temor como agresión a las mujeres: “Hay que saber defenderse”. Ello revierte el sistema inicial pues si bien el *Muchacho* empieza siendo el victimario su condición le transforma en víctima de las circunstancias:

Madre.- No le gusta hablar de sus padres, se pone a llorar.

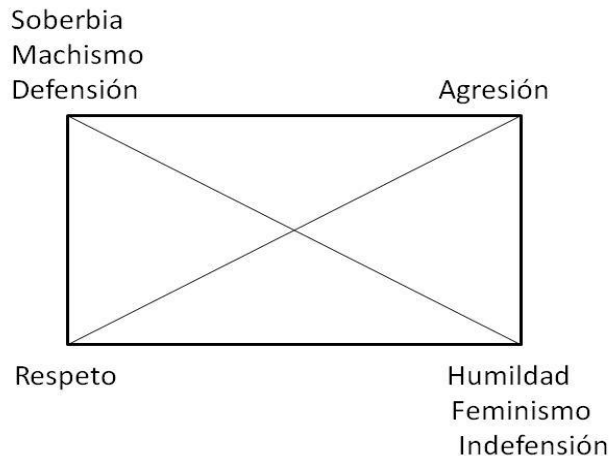
Mujer.- Háblanos de tus padres, (El Muchacho I hace gestos de vacilación.)

Hombre.- ¿No te atreves?

Mendiga.- Es como el resto. No sabe quién es su padre y sabe de sobra quién es su madre. Es lo de menos.

Muchacho I.- No insultes. ¿Crees que tu vida es la de todos?

El proceso generado a partir de este lapso en que la situación de transmuta en un hecho irónico, detona una serie de semas que anteponiendo feminismo a machismo, se vincula paulatinamente a conceptos como /defensión/ contrapuesto a /indefensión/. Correlativos a estos queda expuesto en el marco de opuestos los conceptos /respeto/ contrapuesto a /agresión/, por lo que se expone:



Así se da un vuelco en la situación inicial cuando se pasa de la /soberbia/ a la /humildad/; el *Muchacho II* antes ayudante en la acción de *Muchacho I* acaba siendo su apoyo; lo conmina a aceptar la desgracia de su inexplicable origen a lo que el *Muchacho I* accede: ($a' \rightarrow a$). Este interesante planteamiento resuelve la nebulosa de una forma muy distinta a las demás pues si bien hay un conato claro entre el machismo *versus* feminismo, este planteamiento se revierte sorpresivamente de soberbia *versus* humildad. Sobre una reproducción icónica la situación se resuelve en una composición de la Piedad de Miguel Ángel, en donde el *Muchacho I* antes agresor, ocupa el lugar de Cristo sobre el regazo de su *Madre*.

	/soberbia/		/humildad/
/machismo /			/feminismo/
	/defensión/ /resignación/		/indefensión/
	(e → f)	⊢	b (b' → b) → f

En el penúltimo de los sucesos, el *La danza del urogallo múltiple* expone ese /universo/ descrito a través del mito; su cábala queda cubierta en el número siete por lo que la disposición dramática es significativa en las acciones; estas respuestas serían emocionales y consisten en conmoverse, en sentirse

embargado de asombro ante el conflicto. La vida es la vida mientras que para el drama es un trayecto extraído de la vida misma que se transforma en un encadenamiento de *sucesos* deliberados y dominados por un principio intelectual irrestricto que los desvincula de cualquier casualismo. Entonces, la acción se configura para ser drama.

En este suceso sexto, se desarrolla en medio de un tribunal en donde a manera de “chivo expiatorio” todos acusan a la *Mendiga* (g). En tal situación el *Hombre* es la parte acusatoria mientras que la *Mujer* representa al Juez. El *Hombre I* se coloca en el papel del defensor mientras que la *Muchacha*, la *Madre*, los *Muchachos* y el *Hombre II* asumen la parte acusatoria. La mayoría de las acusaciones en contra de la *Mendiga* la sancionan por ejercer /prostitución/ y /robo/:

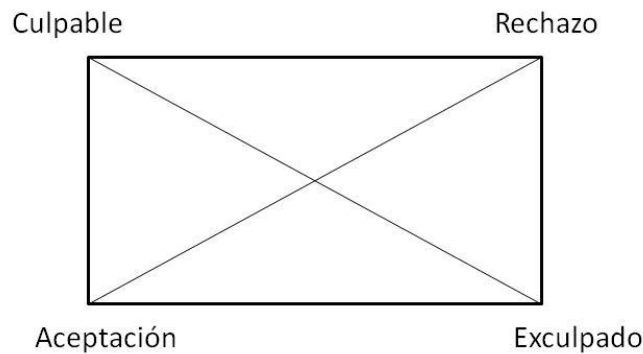
Mendiga	/prostituta/
	/ladrona/

Pero esos juicios levantados en contra de la *Mendiga* se revierten y será ella quien acabe acusando a todos y cada uno los inculposos. A la *Mujer* acusa, en aras del matrimonio venderse, prostituirse y robar a su marido, a un solo hombre. Al *Muchacho II* acusa de someter en prostitución, de robar, de corromper a su víctima que en ese momento decide no mencionar quién es. Al *Hombre II* lo acusa de disfrutar el dolor ajeno; de disfrutar con el sufrimiento del otro, en una especie de perversión sadomasoquista: “Mayor ladrón, mayor mendigo, monstruo mayor no he contemplado nunca”. El *Muchacho I* se exculpa en tanto el *Muchacho II* se inculpa de no moderar el comer. Tal relativismo somete a todos al escrutinio, pues antes que testigos todos son culpables:

Mujer.- (Con el tambor.) No hay sitios en el mundo. El acusado puede convertir se en testigo y lo contrario.

Hombre.- (Cambiando rápidamente de un lugar a otro.) Yo puedo estar aquí., aquí o aquí. Ayer, hoy y mañana.

Así, en la aceptación del juicio inicial, todos los personajes ahora son sometidos por el escrutinio; el marco de opuestos realizado sobre la exposición temática gira entonces sobre los siguientes *semas*:



De manera tal, la realización de la nebulosa se ordena entre la /prostitución/ y el /robo/. Los personajes o instancias se ordenan en torno a estos semas y al mismo tiempo en dos grupos antagónicos; por ejemplo:

Culpable	Juez (Mujer)	Testigos
Mendiga Hombre I (Defensa)	Prostitución Robo	Hombre
		Madre
		Hombre II
		Muchacho I
		Muchacho II
	Muchacha	

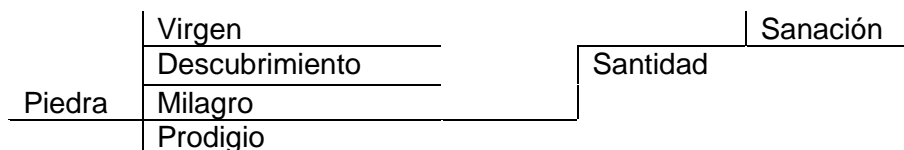
$$[(a' \rightarrow b / b' \rightarrow d \rightarrow f) \neg g], e$$

Este juicio de pronto se invierte pues la *Mendiga*, ella sola, se convierte en testigo en contra de cada uno de sus oponentes, incluyendo la revelación de que es la *Muchacha* quien voluntariamente se ha dejado sodomizar y robar por el *Muchacho II*:

Testigo	Juez (Mujer)	Culpables
Mendiga	Prostitución	Hombre
		Madre
		Hombre II
	Robo	Muchacho I
		Muchacho II Muchacha

$$[(a' \rightarrow b / b' \rightarrow d \rightarrow f) \neg g], e$$

En la unidad última o A7 precisamente inicia en el protagonismo de la *Muchacha* con el *Muchacho II*. Ambos juegan, cándidamente, en una actitud muy infantil. Luego se hallan una piedra sobre la que proyectan la percepción de una misteriosa figura, un tanto, a la manera de los *espectros de Rorschach*; la forma que perciben es la de una virgen. No dudan en declarar ambos que han sido conducto para “un milagro” y deciden comunicar su prodigio a “todos”.



Sin embargo, al mostrar la piedra, y al declarar que ha sido el /milagro/ quien ha decidido manifestarse por su conducto son, por “todos los demás” considerados como responsables del /milagro/, así, ambos jóvenes son declarados /santos/. Pero ellos no quieren ser santos desatándose así la polémica. El hecho donde se muestra la llaga padecida por la *Mendiga* es lo que pone a prueba esta supuesta /santidad/ en uno y otro muchacho. La *Muchacha*, sin mostrar devoción ni convencimiento alguno, antes bien asco y rechazo, a pesar de tocar levemente la herida no ejerce curación:

Hombre II.- (A la *Muchacha*.) *Cúrala.*

Muchacha.- *¿Tengo que tocarla?*

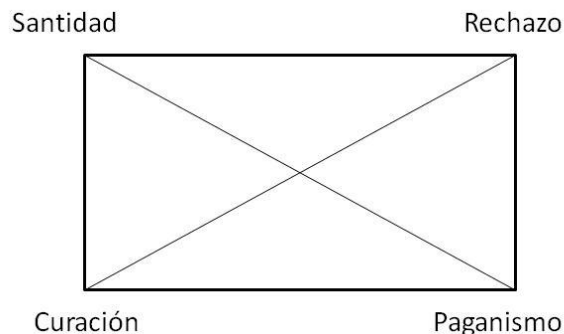
Mendiga.- *Claro. Si eres santa, no te ha de pasar nada.*

Muchacha.- (decidida.) *Que la virgen te cure.*

Mendiga.- *Casi no me tocaste.*

Madre.- (Al *Hombre*.) *Da asco, pobre muchacha (Al Muchacho II.) ¿No te da vergüenza?*

El *Muchacho II*, en cambio, mostrando más decisión, asume el acto de curación que se le impone. Esa determinación para hacerlo es lo que causa la percepción colectiva en “todos” de la sanación de la *Mendiga*. Sólo que a pesar de haber causado tal prodigio el *Muchacho II* sigue negando aceptarse santo. Él manifiesta ser simplemente un “mecánico”.



Ante la negativa, la turba de feligreses enardecidos por tal sacrilegio, deciden llevar a tortura a ambos Muchachos. A ella le castigan no haber demostrado su capacidad de curación a pesar de que se le había otorgado el atributo de santa; a él se recriminano poseer facultad sanadora alguna y al mismo tiempo negarse a asumir su santidad. Para poder entender esta situación es preciso evocar lo que René Girard describe respecto a las mitologías (...) *las transfiguraciones son más poderosas. Las víctimas se convierten en monstruosas, demuestran un poder fantástico. Después de haber sembrado el desorden, reestablecen el orden y aparecen como ancestros fundadores o divinidades (Girard R., 1986: 75).* En un análisis antropológico del mito la /santidad/ no es más que efecto ulterior a la demonización. Es un acto en donde se condena a la víctima a un sacrificio para luego ascenderlo a la divinidad. Los muchachos son en el suceso citado sacrificados para luego ser redimidos:

Mujer.- ¿Somos capaces de morir por los otros?

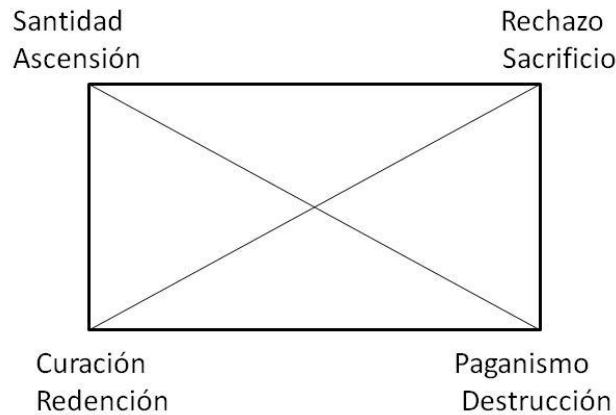
Muchacho II y Muchacha.- Lo somos

Hombre.- ¿Somos capaces de de vivir por los otros?

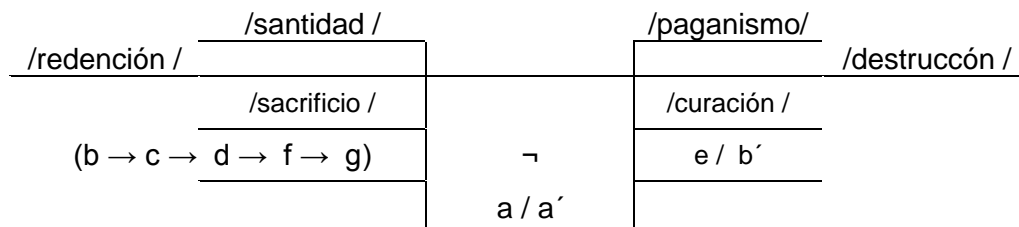
Madre, Mendiga y Muchacho I.- Lo somos.

La danza del urogallo múltiple se convierte en un drama de expiación en donde ya sacrificados ambos *Muchachos* los verdugos descubren cometido un

error. La *anagnórisis* glorifica el acto haciéndolo un momento de humillación colectiva; la figura de ambas víctimas pasa a ser símbolo salvador de la muerte.



La *nebulosa* de contenido es delimitada en el axis temático de la /santidad/ en su oposición al /paganismo/, en donde los personajes antagónicos son claramente ubicados en la *Muchacha* y el *Muchacho II* por un lado, y los feligreses por el otro. La piedra sólo ha sido el objeto detonador de la situación conflictiva. Irónicamente, el sentido sagrado dado a la piedra es lo que provoca el desequilibrio para ser restituido en el momento expiatorio de la muerte.



Sobre la representación lógica son las propiedades operativas las que definen el trasfondo del *acontecimiento* (b → c → d → f → g) ¬ e / b'. En ella se observa esa partición de acciones que explican la oposición. Vista tal operatividad ahora cabe explicarse cómo es que cada *subunidad contextual* debe ir concretándose en una figuración prosopopéyica. *La danza del urogallo múltiple*

representa una estructuración cimentada a la esta prolongación de la intención general aterrizando en los particulares.

La omnipresencia del /universo/ es el *cronotopo* único sobre el cual se toma la referencia del *acontecimiento*, de manera que si el *acontecimiento* está representado como Ω entonces: $\Omega : A$. Aunque también se advierte que dicha unidad queda seccionada en una serie de subsecuentes sucesos delimitados cada uno de ellos por ejes temáticos. Así, sin romper tal unida, se tienen los sucesos A1, A2, A3, A4, A5, A6 y A7.

Con lo anterior, describiendo la *nebulosa de contenido* general de la obra ubicamos cada uno de los axis temáticos como núcleos en la explicación del sentido. No pasemos por alto que los algoritmos sólo representan las operaciones o interacciones entre instancias bajo dos principios: disyunción o conato (\neg , \neg) e implicación (\rightarrow). La coexistencia está marcada en un modelo semejante a (a, b) estableciendo además una similitud agentiva en el modelo (a / a´), en donde dos instancias actantes asumen el mismo rol en la *acción*. Sea entonces, la obra *La danza del urogallo múltiple* representada en $\Omega : A$ en cuyo *acontecimiento* se articulan los sucesos como particiones de un solo acto o *unidad* A, entonces se tiene:

$\Omega : \text{ Unidad A}$	Suceso A1	$[(c, d, f \rightarrow a / a') \neg b / b'] \neg (e \neg g)$
	Suceso A2	$[(c, d \rightarrow f / a') \neg b / b'], e$
	Suceso A3	$[(a / a'), g \neg c / e], (b', f)$
	Suceso A4	$[(c, d) \neg (b / b')], [(a / a', f, e) \neg g]$
	Suceso A5	$[(e \rightarrow f) \neg b], [(b' \rightarrow b) \rightarrow f]$
	Suceso A6	$[(a' \rightarrow b/b' \rightarrow d \rightarrow f) \neg g], e \therefore$ $[g \neg (a' \rightarrow b/b' \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f)]$
	Suceso A7	$[(b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow f \rightarrow g) \neg$ $(e / b')], (a / a')$

El conflicto es sostenido no sólo en la función asertiva del diálogo también en un permanente estado conativo desde las acciones. Ambos aspectos representan el proceso tensivo que activa la condición extraordinaria del acontecimiento. La autora de *La danza del urogallo múltiple* desarrolla un importante ejercicio de atención. En este sentido se cumple el *acontecimiento* no en una narración fría del acontecimiento pasado, sino la relación de unos hechos que en sí mismos ya son trascendentes por su necesaria actualización fáctica.

En este sentido no bastan las acciones para hacer la representación. La construcción textual se produce en esa permanente oposición de semas delatado en las acciones, por ejemplo, en el suceso primero con /conmiseración/ opuesta a /desprecio/: $[(c, d, f \rightarrow a / a') \neg b / b'] \neg (e \neg g)$. Al construir el *acontecimiento* la descripción de cualquier tipo de acción se convierte en un conjunto de señas que sustentan el signo continuo. Las sensaciones del sentido cinético es el modo genérico en que se representa el enunciado. La oposición entre la /legitimidad/ y la /ilegitimidad/ del segundo suceso es una muestra de los personajes ejerciendo conjunciones o alianzas por las que operan en una relación divergente: c, d o f / a' o bien, $\neg b / b'$.

El estado conflictivo a pesar de ser permanente se intensifica entre el cuarto y el quinto suceso en donde claramente dos conjuntos se ubican en disyunción. Así de la /conmiseración/ perdurable en los tres primeros sucesos prosigue el la oposición (\neg).

En una especie de anticatársis, el acontecimiento a partir de ese momento va decreciendo en intensidad. La evolución diegética no parece cumplirse en la anécdota del relato sino en el seguimiento temático: soberbia, prostitución paganismo, sería sobre la acción que envuelve el significado y que se escapa con la acción a la reducida capacidad del diálogo; la acción subyacente provocará que la figura del sujeto exista desde las propiedades del "hacer". La implementación diegética se realiza en la base de indicaciones extra-dramatizadas que permiten la óptima actualización situacional (*didascalias*). La extensión extralingüística que se

infiere desde la misma lectura de los diálogos se amplía en función de la diégesis (medio representacional) y juntos construyen la situación.

$\Omega : A$	A1	$[(c, d, f \rightarrow a / a') \vdash b / b'] \vdash (e \vdash g)$	/conmiseración/ vs. /desprecio/
	A2	$[(c, d \rightarrow f / a') \vdash b / b'], e$	/legitimidad/ vs. /ilegitimidad/
	A3	$[(a / a'), g \vdash c / e], (b', f)$	/conmiseración/ vs. /envidia/
	A4	$[(c, d) \vdash (b / b')], [(a / a', f, e) \vdash g]$	/sueño/ vs. /vigilia/
	A5	$[(e \rightarrow f) \vdash b], [(b' \rightarrow b) \rightarrow f]$	/soberbia/ vs. /humildad/
	A6	$[(a' \rightarrow b/b' \rightarrow d \rightarrow f) \vdash g], e \therefore [g \vdash (a' \rightarrow b/b' \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f)]$	/prostitución/ vs. /honestidad/
	A7	$[(b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow f \rightarrow g) \vdash (e / b')], (a / a')$	/paganismo/ vs. /santidad/

El predominio mimético con respecto al diegético es más que una suposición. En lo sucesivo los hechos van desarrollando un planteamiento que transfiere el valor de las virtudes hacia el predominio pagano, esto es, en pago por abuso de cuentas o culpas ajenas. La santidad no es caracterizada en la virtud por lo que en este distanciamiento el drama suplanta la relevancia espiritual por los medios de vida en la que esa espiritualidad es posible alcanzarla: $[(b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow f \rightarrow g) \vdash (e / b')], (a / a')$. La descripción debe ser comprendida en la extensión de las *partículas semánticas* al tiempo que en una comprensión del acto individual en cada instancia: $(b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow f \rightarrow g)$ y (e / b') en donde la disyunción (\vdash) se interpreta en una pelea o en una discusión; así, es creado el momento contextual en el mismo plano de realización. Ante esta realización de la pragmática, el acto del habla en el drama se transforma en la representación del contexto $(c, d) \vdash (b / b')$ o su reproducción en el siguiente enunciado:

Muchacho II.- Sí, sí, si que estás dispuesto, di lo que has soñado, o ponte a soñar ahora. No queremos perdernos de eso. (...) Atención, oigamos las maravillas que el soñador va a decirnos acerca de esta señora.

La operatividad en este fragmento, de donde obtener la noción extralingüística, proviene de la extensión en la elipsis */No queremos perdernos de eso/*; el determinativo “eso” espacializa la primera voz en plural omitiendo el */nosotros/* lo que sitúa el conato. La omisión en */yo os digo que.../* se invierte entonces desde una subjetivización a una correlación de reacciones entre los demás *personajes*.

4.3 Extensión, intención y traslación de sentidos

El didactismo es una de las cualidades poco reconocidas para el drama y sin embargo, es una cualidad muy relevante. El drama es capaz de “mostrar” y esa capacidad bajo distintos aspectos estéticos ha sido muy explotada. La obra dramática *La paz ficticia* de Luisa J. Hernández se aproxima a este tipo de tratamiento fundado en el efecto del *distanciamiento*, un alejamiento entre la emocionalidad y la racionalidad que procura mostrar antes que mimetizar la realidad. El didactismo en el drama es un efecto que genera una toma de conciencia negando la catarsis como resolución osmótica; así, entre los *personajes* como instancias de la acción la identificación emotiva se evita en favor de la acción colectiva. El didactismo nos permite un *distanciamiento* en referencia a la entrega emotiva que implica producir catarsis. Mostrar el *acontecimiento* simplemente representa enajenar la ficción del imaginario lector.

En este tenor, es el lector quien asume la conciencia adoptando una posición racional frente a lo que ve y percibe. A diferencia de obras como *Los Frutos Caídos* respecto a la configuración de *cronotopos*, por ejemplo, muy cercanos con un proceso cultural verificable, en el didactismo en *La paz ficticia* se

resalta el matiz accesorio de la situación. Los ámbitos esbozados son limitados porque se pondera la exposición de una tesis. La obra didáctica requiere de una profunda participación colaborativa del intérprete lector lo que convierte al género en un extremo radical el cuanto al efecto emocional buscado el la *tragedia* o el *melodrama*.

En este tipo de dramatización persiste una proyección dialéctica y social. En el *acontecimiento* de la *La paz ficticia* no pesa una sucesión lógica sino referencias históricas, lugares reconocibles en la conciencia colectiva como los parajes del estado mexicano de Sonora a comienzos del siglo XX. Pero sólo la realidad paradigmática genera los motivos en dicha ficción. El referente discursivo parte de de ello para coincidir con el imaginario del interpretante.

El *acontecimiento* aún no lo hace en referencia directa señala el régimen del dictador mexicano Porfirio Díaz; no obstante, este *acontecimiento* encaja con regímenes de gobierno actuales por lo que la autora deja muy en claro su atemporalidad. La anécdota narra el despojo de indígenas u originales de sus propiedades por parte del ejército; estos grupos despojados muy bien identificados en mayas, mixes, triquis, tomochitecos, zapotecos, yaquis y mayos.

Bajo esta situación no se busca relatar en breve una anécdota histórica verificable en los anales cronológicos. En la obra didáctica se abre una síntesis enciclopédica que explica los sucesos en la diacronía; se confía en la veracidad del hecho mismo, pero al mismo tiempo se confía en la actualización de posibles casos. ¿Cómo explicar la dictadura del “porfiriato” bajo un tratamiento que permita ubicar al moderno régimen partidista actualmente dominante en México?

Para provocar una mejor comprensión del *acontecimiento* en la *La paz ficticia* es importante generar enciclopédicamente un primer aspecto hipertextualizado en el hecho histórico. El lector no asiste a un conflicto determinado por la creación del autor sino a un hecho recreado de la historia entre una comunidad indígena y un régimen de gobierno nacional.

Porfiriato		Social
	Progreso	Industrial Latifundista
	Prosperidad	Económica Financiera

La conciencia colectiva reconoce el periodo histórico llamado, eufemísticamente como "Porfiriato" como un lapso trascendente en México. Comprendido entre 1876 y 1910, dicho periodo significó una importante transformación social y económica llevand al país a su conformación moderna.

El *acontecimiento* detalla cómo México, desde su independencia en 1821, luego de padecer una inestabilidad social, económica, política y social, con la dictadura asentado como nación. Sin embargo, toda vez que el país parecía salir de la postergación, el régimen de gobierno devino en un sistema represor en alto grado en contra de la población. El fomento a la economía de inversión externa buscó favorecer los grandes negocios al amparo de grandes fortunas transnacionales yendo en contra de los intereses comunes de la población. Entonces, el gobierno respaldó a poderosas élites burguesas nacionales aliadas con poderosos intereses extranjeros violentando los intereses generales de sus gobernados.

Elo fue más evidente con una alta concentración de riqueza en una muy pequeña porción de la población. La riqueza estaba sostenida en el ferrocarril, en la explotación minera sobre todo en la extracción de hierro y otros minerales del subsuelo. Lo mismo ocurrió en la industria textil y la explotación de los recursos del petróleo. Pero fue el latifundio, grandes extensiones de terreno dominados por un solo dueño o "patrón", lo que explica vivamente la enorme contradicción de esta prosperidad económica y que a la postre desató el proceso revolucionario el 20 de noviembre de 1910.

Estabilidad	Política
	Social

Porfiriato	Progreso	Industrial	Expropiación ilegal
		Latifundista	Deslinde de tierras
	Prosperidad	Económica	Desplazamiento de grupos originales
		Financiera	

El gran capital nacional y extranjero presionó en la entrega de más territorio donde explotar materia prima y ello obliga a relegar a los originales de esos territorios. El gobierno condena a numerosos grupos indígenas a un exterminio sistemático: trabajos forzosos en franca esclavitud. Hacia 1906 casi se había generalizado en el país el descontento social, pero para mantener firme el proyecto “progresista” del Estado no se dudó en aplicar represión y la censura; usando los aparatos de seguridad como la policía y el ejército se formaron cuerpos de represión directa que en colaboración con grupos de guardias “blancas”, grupos armados ingresados desde Norteamérica, suprimieron todo tipo de descontento social, el caso de la minera Cananea en el mismo estado de Sonora es un buen ejemplo.

El “Porfiriato” fue un régimen muy polémico marcando un lapso en la historia que se reconoce bajo un gran desarrollo industrial y económico pero sometido a por una actividad de la expansión económica /depredadora/: grandes riquezas extranjeras controlando de forma indirecta a las naciones subdesarrolladas con el dominio de sus recursos naturales y su población. Esa intervención financiera y política condiciona la legitimidad del gobierno obligándolo a ser parte de una especie de coloniaje (“orden y progreso”).

Esta situación explica por qué las clases proletarias, la obrera, la campesina y grupos empobrecidos y marginados como los indígenas, a pesar del evidente crecimiento económico padecen empobrecimiento forzando su rebeldía frente al Estado. La predilección del gobierno de Porfirio Díaz hacia el gran capital financiero en menoscabo de las condiciones sociales de la población nacional acrecenta esa tensión.

Es en este punto en donde se inserta la historia referida en *La paz ficticia*, de hecho, el título mismo ya nos da una clara noción del diseño en el *acontecimiento*: se expone una situación irónica en donde la paz que no es sino un espectro aparente. La presión extranjera junto con el poder económico local demandaba más posesión de territorios productivos aplicando entonces un acoso permanente en contrade la población original. La /codicia/ llevó al gobierno porfirista a despojar a las comunidades que por siempre allí han habitado: las vertientes en la región sonorenses del Yaqui y Mayo.

Tomochitecos.- Nosotros no fuimos vendidos, fuimos asesinados. De nuestra raza quedaron cuarenta y dos mujeres y setenta niños. Nuestros pueblos ardieron.

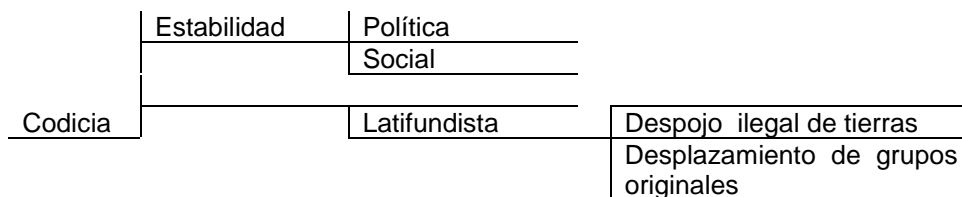
Yaquis.- dejamos de ser un problema, nuestras tierras se las dieron a las compañías extranjeras.

Mayos.- Todo entró en orden.

Mayas.- Nosotros nos perdimos en la selva y muchos murieron. Dejamos de ser un problema.

Gobierno ⇨ / codicia / ⇨ Grupos Indígenas u originales

La detonación enciclopédica que hemos construido de forma hipertextual sustenta extensivamente el proceso referido para *La paz ficticia*; pero si bien existen muchos aspectos a considerar en el análisis de esta realidad paradigmática en este caso basta derivar su intención en referir el caso anecdótico particular de la pugna antes mencionada mediando la codicia. Para entonces la codicia es caracterizada por:



Una vez delimitados los ámbitos en esta ficción, el proceso debe hacerse por vía del conocimiento previo como medio de interpretación; una actividad de lectura aporta saberes al proceso ideosensóreo. Para el didactismo dramático esta actualización interpretante es importante no por el cumplimiento intelectual de la *nebulosa* generada de la /codicia/, sino porque en ella se comprenden los propósitos performativos. En *La paz ficticia* nadie de los personajes o instancias tendrá referencia nominal más que a través de un grupo social determinado entre el gobierno o un grupo indígena.

La construcción del texto está sostenida en dos partes en una disposición inusual dada la recurrencia a estructuras dramáticas aristotélicas en tres actos o cinco como en los dramas neoclásicos. La intención de la autora pareciera prescindir de excesos cronotópicos en favor de ponderar la *acción* y la exhibición clara de los sucesos; no se pondera el interés por sostener un efecto emocional-catártico, la línea es la exposición directa del hecho:

$$\Omega : \{ A, B \}$$

La *unidad A* posee además una división interna marcada por cuadros que se van sucediendo en cortes de orden técnico anunciados desde los *índices* del tipo: “*La escena vacía. Salen una Dama y un Caballero (...)*”; “*se escucha un vals brillante de la época, bailan un momento, y antes de que salgan de escena, se apagan las luces. Cuando se encienden vemos un grupo de personas con carteles que dicen (...)*”. Se pone en evidencia que la naturaleza de la intención dramática no es prescindir de la conciencia atécnica del teatro que bien podría o no quedar ceñido a su aspecto literario o a su potencial aspecto escénico. La traspolación escénica en cuanto a su lectura queda como intención distanciadora acorde al didactismo. Entonces, sea reconocido en tales cortes la partición racional de la unidad A, tenemos trece cuadros conformándola.

No obstante, esta partición no determina la noción ordinal del *acontecimiento*. Recordemos que la regulación contextual más bien se da en esa nebulosa antes descrita para la /codicia/. Esos trece cuadros se delimitan seis en la indefinición del *cronotopo* inicial que tiene el propósito de actualizar la *nebulosa* histórica, los antecedentes que fundamentan el momento representado: la burguesía en contra de los grupos sometidos como periodistas, obreros, campesinos, y grupos indígenas. Luego se distingue otro *cronotopo* más ubicando la comunidad indígena en cuestión. En este suceso se describe la figura de José María Leiva que será el único *personaje* o instancia de la acción identificada bajo un nombre propio.

Un siguiente cuadro muestra a las mujeres aportando información antecedente a través de un discurso denotativo sobre la figura de José María Leiva o *Cajeme*. En en este cuadro, el octavo, se exponen rasgos generales del personaje aunque bajo evidentes matices ficticios que no históricos. Cabe añadir que esta restricción en la configuración de una instancia de la acción en el drama es necesaria: no se hablará onomásticamente de José María Leiva sino del movimiento que encabeza.

La citación concreta hecha al nombre del José María Leiva, no implica que éste sea convertido en una anomia; la autora no deja abierta a tal especulación. Es muy poca la aportación semántica que se brinda para construir un carácter complejo en tal instancia en tanto *subunidad contextual*. El cómo se muestra el personaje es de una contextualización muy limitada. No hay más referencialidad a sus antecedentes, ni a su origen. José María Leiva es un personaje tipificado en su propia figura, formado no de procesos endógenos justificando su conducta sino de rasgos externos haciendo de esa figura esbozada la representación idealizada del grupo cultural al que pertenece: /digno/, /valiente/, /arrojado/, /solidario/, /justo/.

Cajeme	Hombre indígena	Grupo original Yaqui	Digno
			Valiente
			Arrojado
			Solidario
			Justo

En torno a esta figura se organiza el grupo y movimiento antitético al gobierno. Lo demás es parte de un consenso permanentemente aplicado al desarrollo de iconos representativos como una situación bélica, el ejercicio de la prepotencia y el poder, o más aún, la aparición de la traición.

El siguiente suceso aporta elementos para acrecentar la tensión dramática. aquí se presenta un primer intento para /matar/ a *Cajeme*. El Secretario del Gobernador (indígena yori), conspira en un intento por asesinar a José María Leiva durante la /noche/. Nuevamente al amparo de la oscuridad actúan las fuerzas destructivas. Sin embargo, recordemos, el /arrojado/ *Cajeme* logra escapar de la emboscada. La intensidad queda reafirmada en la oposición entre el grupo indígena y el gobierno.

Para la escena posterior, el suceso plantea un ajuste *cronotópico* al modificar el espacio de /exterior/ a /interior/; ahora hay una mesa de madera y una silla simulando el despacho del Gobernador. *Cajeme* anuncia su llegada y reclamar al gobernador la entrega de quien sospecha quiso matarle y quien se refugia en el palacio de gobierno. Tanto la elaboración del carácter del Gobernador como la de su Secretario se apoya en cualidades como: /autoritario/, /duro/, /simulador/ al tiempo que /incapaz/, /servil/ e /irracional/. Por el contrario, *Cajeme* está caracterizado en un hombre /digno/, /arrojado/, /justo/. La oposición queda planteada en:

Gobierno	Autoritario	Solidario	Grupo indígena
	Servil	Solidario	
	Irracional	Digno	

Nuevamente, el cronotopo sufre otro cambio y tenemos que para el suceso onceavo hay otra asamblea. En ella vemos a Leyva organizando a su comunidad en contra de la abierta amenaza del gobierno del estado de Sonora. Allí se conocen las razones por las cuales el gobierno piensa atacarlos de forma directa. En el momento penúltimo y último avanza el tiempo presentando al ejército preparado para el ataque y un después en donde el ejército se muestra incapaz de capturar al yaqui sin sofocar la rebelión. El *conflicto* está advertido en el hecho de que el grupo indígena va a ser exterminado por las fuerzas del gobierno federal. Pero esto se sabe no por el suceso; tiene esta intención sus más profundos antecedentes en el pasado: y cuyo contexto está dado en los anuncios dados en los primeros cuadros:

Cananea.- el hambre obliga, el trabajo de las mujeres, de los niños, de los viejos.

Río Blanco.- La tienda de raya obliga. ¿Cuáles fueron esas palabras? ¿Podemos decir las ahora?

Cananea.- "Derecho de huelga."

Río Blanco.- Tres palabras que se convirtieron para nosotros en otras tres: matanza, persecución y ruina.

Cananea.- no quedó casi nadie. Entre los federales, los jefes políticos y los dueños, nos mataron a todos... No quedaron ni viejos, ni mujeres, ni niños...

Río Blanco.- Solucionaron el problema.

Los asuntos históricos han sido anestesiados en la lectura aunque los semas siguen manteniéndose activos en su sentido sincrónico a través de esas etiquetas y carteles. Así, está extendida la semiosis en relación con otros momentos necesarios para explicar sólo la situación presente del caso: la representación de las comunidades indígenas, rurales-campesinas, obreras y populares-urbanas queda expuesta en la oposición entre clases sociales. La oposición entre dos instancias de *acción* son representativas de esa extensión dialéctica: el /grupo indígena/ opuesto al /gobierno/. El origen del conflicto se advierte en el dominio ancestral sobre la tierra productiva por parte de los

indígenas. En tanto, por parte del gobierno, y sus aliados transnacionales, despojar a esos originales de dicho patrimonio.

Es de anotarse en este juego de identidades las *subunidades contextuales* a excepción del indígena José María Leiva, resulten desconocidas. Esta situación sugiere la aplicación de una deliberada anestesia en la ampliación de tales *subunidades contextuales* que no es que resulten relevantes en el sentido del suceso y del conflicto, más bien son elementos articulables en el rompecabezas del marco contextual. Nadie lleva un nombre sino una etiqueta que generaliza la identidad; no se puede decir que *Gobernador* o *Secretario* posean incluso tal categoría. Son representaciones estereotipadas que articuladas dan forma al marco contextual común y que explica la situación *grosso modo*.

Esto mismo ocurre en los grupos representativos en *Mujeres*, *Hombres*, *Soldados* o *Generales*. El universo está distribuido en varias voces pues cada clase o grupo social, no olvidemos que siempre hablamos de historia, habla de lo que le ocurre o percibe del momento; fundamentalmente, quienes hablan no son individuos sino colectivos, personajes a los que se les ha atribuido una parte del discurso original de su clase otra de las cualidades para entender el didactismo. De tal manera, sólo en el indio José María Leiva se tiene la capacidad de generar contexto de carácter aunque tampoco llega a ser así vemos por un extremo que la obra carece en su desarrollo interno de todos los niveles de contexto.

Vemos hasta ahora que en la configuración de las subunidades contextuales, sustentando la construcción de los caracteres, el proceso de significación se limita a detallar cualidades conductuales como puede ocurrir en los caracteres para el *melodrama*. Aquí no domina el pathos, sino el logos. El acontecimiento mantiene la tensión de una manera simple porque finalmente sólo se expone un conflicto; la posibilidad de resolverlo ya está dado por la historia paradigmática: la destrucción de la comunidad indígena.

En su desarrollo, las nebulosas semióticas desatadas en la lectura de un discurso por concepción, no pueden mantenerse estables. La labor lectora, atribuida a un sujeto cultural e inteligente, provoca la inestabilidad gracias a que al

mismo tiempo interfiere con toda su experiencia en la integración de la evocación ficcional. Su posición interpretante es un asunto más cultural e ideológico que puramente dramáticos en los instantes de aprehender lo que la ficción nos está contando. Esta capacidad de generar nebulosas de sentido configuran la ampliación un carácter de la realización del texto dramático que no sólo subraya la relevancia del trabajo interpretante, también sostiene la legitimidad de la representación dramática. Por un extremo el dialogismo inherente al texto entre el discurso y el intérprete. Por el otro extremo las voces que en el discurso representan la *acción*. Finalmente la tensión dialógica expuesta entre el *cuerpo central discursivo* y los lapsos deícticos controlando el sentido del cuerpo central.

Esta inestabilidad adyacente a la ampliación referida, al menos en el drama, tiende a incrementarse por el *oximorón* (*ὀξύμωρον*), esto es, sobre la contraposición permanente de significados; se desata una manera acelerada, efecto manifiesto de esta característica tensión contextual propia del drama. En cuanto a su virtud inteligente, el intérprete activa al mismo tiempo algunas restricciones que dependen de sus propias intenciones lectoras así como de indicios que al propio texto configuran; así se redirigen dichas cargas que bien pueden ser o no felices en el sentido de haber sido evocadas en consonancia con el enunciado. En *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández se expone muy claramente la otredad entre un grupo representado por la *Dama* y el *Caballero*, otros grupos llamados indios. Esta exposición generalizante activa la noción de una sociedad dividida entre quienes poseen y quienes son despojados.

Dama.- Así se consiguen las concesiones y gracias a ellas, podemos decir que nuestro país es verdaderamente nuestro.

Caballero.- Eso demuestra que es posible hacer que las tierras rindan sin trabajarlas.

Dama.- Y hay que quitarles las tierras a los indios; no sirven para poseerlas; sólo para cultivarlas.

Caballero.- Cuando nosotros administramos las tierras dan lo que deben. Les hacemos un bien, librándolos de un problema que por su ignorancia no pueden solucionar.

Más aún, cuando el Caballero sostiene que:

Caballero.- Cuando nosotros administramos las tierras dan lo que deben. Les hacemos un bien, librándolos de un problema que por su ignorancia no pueden solucionar.

La connotación dado al enunciado es aún más tensa pues supone la justificación a un acto social e históricamente injusto. Así tenemos que en el texto se ve brevemente expuesta la situación de una época en México: la dictadura porfirista. Más adelante se expone:

Dama.- La administración es una sola.

Caballero.- El gobernante es uno solo, y lo será por mucho tiempo.

Dama.- México tiene una sola cabeza.

Caballero.- En manos de un solo hombre.

Dama.- En México se puede vivir.

Hasta aquí la ampliación del sentido ha sido en un plano generalizante pues hablar de aspectos sociales e históricos induce a pensar en infinitas posibilidades de aspecto. Sin embargo, existe una indicación que restringe tales alcances una vez que se ha mostrado como enorme mural variopinto la situación del país. Dice la acotación:

(...) se escucha un vals brillante de la época, bailan un momento, y antes de que salgan de escena, se apagan las luces. Cuando se encienden vemos un grupo de personas con carteles que dicen cada uno una palabra. Unos van vestidos como obreros, y sus carteles dicen: Cananea, Río Blanco. Otros van vestidos como indígenas de las razas correspondientes y sus carteles dicen: Yaquis, Mayos, Mayas, Tomochitecos. Otros van vestidos con cananas, pistolas, sombreros, anchos, son revolucionarios; sus carteles dicen: Acayucan, Viesca, Las Vacas, Palomas. Otros visten sencillamente pero a la moda de la capital, son periodistas; sus carteles dicen: Regeneración, El Colmillo Público, El Paladín, La Voz de Juárez. Termina el vals; se hace un silencio y se adelantan los obreros.

El discurso deíctico restringe el *cronotopo* por medio de algunas referencias historicistas. Deja de ser solamente la contraposición social de un país el *leit motiv* del suceso, ahora se concentra la tensión en unas referencias verificables en la historia: el indígena-campesino, el obrero y el civil-revolucionario y periodístico. Cuatro son los círculos que dividen la atención sobre el suceso representado. El texto los va presentando uno a uno sólo por sus características más evidentes, como personajes colectivos, a los grupos ya expuestos.

En un hábil juego de indicios el texto impera a evocar por sentencias otra vez históricas -“libertad”, “la tierra es de quien la trabaja” o “libertad de prensa”-. Las consignas alentan la elaboración de la *nebulosa* ahora afectada por una enorme carga semántica. Hay en ello una vinculación entre nociones inferenciales con indicios todos presentes en el enunciado por medio de señales indécicas expuestas en el previo y el precedente del suceso; o con nociones advertidas en *acotaciones*, en *díscalías* y en *índices técnicos*.

Yaquis.- Sí, nosotros fuimos el problema resuelto, más bien dicho, una causa perdida. Nuestro afán, el de conservar la tierra para vivir de ella, era todo para nosotros, pero resultó pequeño frente a las grandes palabras que hacen grandes ecos. Frente a la libertad, frente a la Verdad, la palabra Tierra es muy concreta, se dice en voz baja, se ara, se riega, echa raíces y fructifica. Es una palabra muy larga y muy cansada.

Mayos.- Bueno, al fin y al cabo, ¿qué es un Yaqui? Mide alrededor de un metro setenta y cuatro, su color es bronceado, se ha dicho que su porte es arrogante, su pecho amplio, sus músculos magníficos. ¿Y una mujer yaqui? La pareja que le corresponde... y un niño... son problemas resueltos. (Pausa.) Pero tuvimos un jefe, José María Leiva se llamaba y nosotros le decíamos “El Gran Cajeme”. Ahora, a los grandes se les llama héroes, para distinguirlos de los demás hombres; desde un principio, supimos distinguirlos.

Se escuchan voces que son las de un pueblo completo, las luces iluminan al que habla y al callar este, al que sigue; y así sucesivamente.

Con un círculo de luz concentrada anunciada por la *acotación* la acción se centra en la evocación de un *cronotopo* alterno dentro de la gran generalidad del

suceso. Allí se expone la breve relación de dos tribus, la Yaqui y la Mayo, en una confirmación del personaje colectivo en que queda asumido el protagonismo del grupo indígena.

De poco útil podríamos establecer representar la ficción desde y para la superficialidad de un texto dramático; no puede un lector centrarse en buscar las resoluciones literales sin comprender las exigencias del proceso del lenguaje articulado en la superficie. Para el proceso lector surgen necesidades que no tienen que ver con el límite más bien con el control sobre circunstancias recreadas en la lectura; si se desprendiesen sentidos ajenos o contrapuestos al acontecimiento estos podrían ser anestesiados u omitidos en beneficio de la coherencia del discurso. En *La paz ficticia* se podría omitir aspectos de la técnica de escena. Se anestesian estos sentidos técnicos o bien se matizan como parte de la configuración del didactismo.

De una manera o de otra en esta obra es importante mantener las referencias técnicas pues ellas son las que van construyendo los *cronotopos*. La ampliación del sentido fomenta el *oximorón*, en su evolución y desprendimiento; habría que analizar cómo es que funcionan los recursos de la constricción que permiten mantener una racionalidad semiótica sobre el discurso ya generado. Se pueden advertir dos niveles de contención referidos en a) una expresión formal en el propio discurso, así un *personaje* enuncia “estoy muy enfadado” en tanto que la señala “Riéndose para sí mismo” modificando su sentido. Lo enunciado por el personaje es redirigido en el anuncio de la *acotación*; b) por otro lado, compréndase otro nivel de constricción en las marcas e indicios que sobre el enunciado se infieren mas no se mencionan explícitamente, como cuando se expone en la acotación “dejando el vaso sobre la mesa” para luego seguir el enunciado en el *personaje*: “No te trae un propósito conciliatorio ante mí”. En la obra dramática, los efectos de construcción refieren reducir los efectos de la *nebulosa* por omisión de indicios o referencias lo que conlleva una realización contenida.

Hay que recordar que en *La paz ficticia* se presenta al único personaje con referencia individual: José María Leyva; así, éste se convierte en la figura reconocible de la historia envuelto en una apariencia legendaria, casi fantástica. El tratamiento dramático le hace parecer un histrión sin otorgar demasiados lances extraordinarios, sólo su serenidad y arrojo épicos.

Mujer joven.- José María Leiva se llamaba.

Mujer vieja.- "Gran Cajeme" se llamaba.

Hombre viejo.- (orgullosa) En BÁCUM aprendió a leer y escribir y algo de aritmética; poco, nada más lo que yo sabía. Su padre se lo llevó a la Alta California a trabajar en las minas. Fue minero y supo lo que es trabajar y sudar el sudor de la frente sin ganar el pan.

Vieja.- Su padre y él regresaron tan pobres como antes. Pero él había aprendido una cosa más, que no se gana, pero se hace.

Mujer.- Más tarde tuvo que pelear para defendernos de un francés que creyó... ¿Qué habrá pensado?

Es un proceso que sin dañar la configuración literaria, no sólo respeta el cuerpo argumental en su más viva esencia, sino también permitir hacer del acto un legítimo medio de representación continuando con su dependencia con la construcción *cronotópica*; por ello en un caso como el didactismo de *La paz ficticia* la interdependencia entre los *índices deícticos* y demás recursos deícticos es sustancial. El propósito del didactismo en la configuración asegura la contextualización del acto ficticio inhibiendo en momentos los efectos ilusorios que provocan la *osmosis* emotiva; así se acrecenta la intervención racional del lector. Cuando en uno de los momentos más álgidos en el argumento de *Madre Coraje* de Brecht, esto es, cuando su hija carente del habla es acribillada por las balas del ejército enemigo intentando delatar su inesperada llegada el texto dispone de coros y desplazamientos técnicos de bastidores marcando un abrupto distanciamiento, un *Verfremdungseffekt* y colocando así al lector entre las dimensiones de su realidad y no en la realidad del texto y su imaginaria implicación. Los señalamientos de orden técnico se acoplan al discurso en forma

de esos indicios distanciadores más que como metáforas y funcionan para inducir *enajenación emocional*.

Es una alteración es vista en el proceso interpretante y supone para el *texto dramático* la intervención interpretante incrementando el sentido en torno a las necesidades del *acontecimiento*. La ampliación del sentido tiene que ver con las aspiraciones ideológicas. La cognición del lector interviene con cambios, modificaciones y ajustes; la estabilidad está garantizada en el *cuerpo central discursivo* y en introyecciones generadas por lapsos deícticos *con* inferencias añadidas además de complementos entre saltos y vacíos interfrásicos. Esta discontinuidad es el paradigma en el manejo del sentido, algunas *acotaciones* anuncian los momentos en donde éste puede ser restringido.

No se puede prever la estructura si no es bajo un propósito variable sostenido por un sistema regulador. La historia se cuenta en *actos* y *escenas* pero poco se repara en la alternancia entre el diálogo y los lapsos deícticos alterando el sentido. Además la *estructura interna* advertida en la realización ideosensorial explica las variaciones inferenciales. No es el *texto dramático* quien hace el *acontecimiento* sino la cognición del lector realizando las condiciones plasmadas formalmente al texto.

4.3.1 Iconicidad de contextos

Existe una escala de iconicidad que va desde el máximo grado que se correspondería con la imagen natural o cualquier percepción de la misma obtenida a través de la visión, al mínimo que lo sería la palabra que hace referencia al propio objeto representado. Villafañe y Mínguez (2002) establece por *iconicidad* el grado de evocación alcanzado sobre la imagen del *personaje* elabore la instancia interpretante. En el caso del drama es la génesis en las apariencias

antropomorfas. La comprensión representacional implica una relación entre el discurso y la capacidad actualizante del lector.

Una imagen cumple una función simbólica cuando atribuye o adscribe una forma visual a un concepto. La característica más notable del símbolo icónico es la existencia de un doble referente: uno figurativo y otro se sentido. (Villafañe & Mínguez, 2002: 34)

Dar forma a los *personajes* surge finalmente de una elaboración imaginativa. La *iconicidad* es el grado que un personaje logra imagen en referencia a un modelo antropomórfico real. La relación de apariencias entre la propia imagen del personaje y el referente realizado.

En el proceso de interpretación textual la *iconicidad* es uno de los recursos comunes relativos a la semiotización del discurso. La actividad cognitiva sobre todo de la inferencia y la deducción decantan en una elaboración imaginativa para concretar la figura de quien desde lo abstracto está enunciando; la comprensión y percepción de acciones debe tener una realimentación en estas figuras surgidas del discurso.

Así, en la comprensión del trabajo de iconicidad, no sólo se insiste en atender los mecanismos discursivos de la descripción o exposición deíctica, el personaje no sólo debe verse como un cúmulo de ideas porque así no dejará de ser un espectro difuso en el intelecto; elaborar la figura en un *personaje* significa elaborar virtualmente una clara figura visual. La *iconicidad* es propiedad de la *subunidad contextual* en un último nivel de concreción.

Toca a la iconicidad reconvenir las acciones expuestas de un modo abstracto en instancias con una figura reconocible en prototipos humanoides. La *acción*, siguiendo esta dialéctica perenne, debe ser la expresión existencial que coadyuva al mismo tiempo, las percepciones figurativas que nos lleve a visualizar a los *actantes*. Es de este modo que se concreta la *cinesis*.



Para aceptar tales circunstancias, recordemos que en apartados anteriores sostuvimos que la activación superficial de un *texto dramático* no se reduce a una aplicación de actividad unidireccional; dijimos que los agentes interpretantes no se mantienen pasivos frente a la estructuración en los discursos. La labor de realizar una interpretación resulta más bien ambivalente. Es un juego de interacción que partiendo de las competencias enciclopédicas del sujeto cognoscente, se despierta una serie de relaciones complejas pero dirigidas a la evocación de referencias figurativas del tipo prosopopéyicas; y aunque no realmente visuales, al menos se aprehenden como tal en el imaginario del lector.

En la imagen anteriormente expuesta, para lograr la *iconicidad* más o menos definida del cuadro del extremo derecho es necesario tener elementos cognitivos y abstractos que justifiquen tal percepción ideosensorial. Así, las *subunidades contextuales* y no se queden como meras entelequias. En este punto es donde se logra concretar la importancia de la función ideosensorial en la construcción de las imágenes dramáticas y en donde además de la prosopopéyica lograda debe evocarse cinesis; las instancias actuantes o *subunidades contextuales* toman su posibilidad de existencia en la contensión de una corporeidad discursivamente descrita: gestual y actitudinal.

Celia.- (Mirándose con curiosidad) ¿Sí? Dime, ¿quién es Dora?

Magdalena.- ¿No lo sabes? Es nuestra hija adoptiva. Cuando llegamos vivía cerca de aquí y como su padre es un borrachito y no trabaja, no tenía ni qué comer. Es una familia muy grande y la pobre Dora venía a hacerme los mandados y como no tenemos hijos...

Vemos que la realización del discurso en torno a la *subunidad contextual* en *Dora* ocurre en la referencialidad de apariencias externas. Todo lo que luego ocurrirá en el imaginario del intérprete será parte de una elaboración regulada por lo que dice el mismo *texto* y parte por la elaboración producida en la enciclopedia del propio lector; la figura es consecuencia de un sentido de percepción inverso porque no parte de la experiencia sensible hacia la apropiación conoscente, en ese sentido es un procesos ideosesorial. Así, dar *iconicidad* al personaje de *Dora* supone realizar su aspecto individualizado.

La apariencia que construida paulatinamente se hace posible en la acción a su vez se alimenta de la acción para seguir reproduciéndose. Es un proceso semiótico permanentemente incoativo que va a concluir sólo cuando el acto también llegue a finalizarse.

La *iconicidad* en Lotman se caracteriza en una posibilidad de percepción de existencia orgánica en donde una aproximación a las referencias de los objetos permita la percepción de los mismos. Asimismo, tomando la *iconicidad* como la *figurativización* del discurso, tanto Bajtin como Lotman arguyen esa incoación metafórica en donde la simple noción del ser sugerida por el discurso se convierta en el sujeto conoscente, en una figura humana; deliberadamente, en un texto dramático, se busca confirmar la existencia de las instancias representadas a través de figuras humanas.

El personaje sería sujeto de acciones, situaciones, enfrentamiento, tensiones, conocimientos, etc., y su funcionalidad quedaría marcada en cada texto concreto. Incluso, si se admite como modo de segmentación la orientación deíctica (...), el personaje tendría el relieve (perfil) que le diese su categoría gramatical personal (Yo-Tú / Él). (Bobes N., 1997: 356)

Esta situación impone desde la configuración misma del *drama*, que las instancias que llamamos comúnmente *personajes* son posibles por medio de la cinésica evocada en la *acción*; no hay dramatismo si no se compromete la *cinesis*. Así, *iconicidad* representa en el drama además de la figurativización del discurso, la posibilidad de ver en la enunciación una corporeidad representando desde el “hacer”.

En la aplicación de estas premisas, postulamos que por el discurso y en función de todos los recursos allí existentes, desde los niveles sintáctico-gramaticales, produce las nebulosas semióticas que van construyendo el perfil figurativo de aquello que hasta ahora hemos ubicado en el carácter de la instancia agentiva. Si antes se han descrito como nebulosas con dos niveles de evocación y actividad significativa, la *subunidad contextual* será un proceso en que se concrete esa individuación de rasgos.

Para entender la *iconicidad* de contextos se ha recurrido a lo que Greimas y Courtés señala en relación a la *figurativización* bajo un aspecto de especificación y al mismo tiempo de particularización del discurso abstracto (*Howard L. 1995: 230*). En relación a la teoría de la ficción narrativa *figurativizar* supone una activación de la *tematización* del discurso que se concreta en un reconocimiento de los aspectos que hacen posible; en el drama, por su parte, incluye la aplicación imaginaria de la *cinesis*.

Inicialmente, la *tematización* se establece en el primer nivel de formulaciones que se siguen manteniendo bajo una naturaleza abstracta, las *subunidades contextuales*; ahora bien, la *tematización* ayuda a redirigir las cargas semióticas hacia un mismo sentido evitando que el perfil atribuido a tal o cual personaje se desdibuje. Como cuando atribuimos los semas o nociones temáticas /desliñado/, /anciano/ y /delgado/ a un personaje o *subunidad contextual* tal; así, por ejemplo, se desprende de la *enciclopedia*:

| /desaseado/

Subunidad contextual X	/desaliñado/	/sucio/
	/anciano/	/mucho edad/
		/no joven/
	/delgado/	/famélico/
/endeble/		

La *iconicidad* en estos rasgos antes referidos por adjetivos, se vuelve posible con la dirección *tematizadora* en donde perdura la intención por describir la fisonomía caracterizadora del *personaje*. El discurso explota la propiedad de la descripción para este fin de manera que estos niveles, sobre todo partiendo del abstracto, hacen posible una realización de la instancia simultánea y casi inmediata.

En la narrativa es la voz relatante quien asume en la prosopografía la *iconización*. En el drama, en cambio, existen rasgos que sólo se confirman en el desarrollo predicativo de la acción, por lo que es importante advertir que aquí ya no sólo se requiere figurativizar los procesos temáticos, también es necesario iconizar al *personaje* que se evoca, paulatinamente, sobre la semiosis derivada del mismo discurso.

Con lo cual, en el drama el logro en los niveles internos de la contextualidad discursiva producen la *iconicidad* a partir de lo cual el *personaje* logra una fisonomía y no tanto rasgos psicológicos y sociológicos ya que estos son justificaciones que el intérprete le asigna según la pretensión ideológica con la que le mira. Cuando hablamos de iconizar asumimos una capacidad capaz de concretar el *self* del *personaje* en un perfil formal distintivo, perceptible en la aplicación ideosensorialmente y resuelto en un prototipo humano.

4.3.2 El *dramatis personae* como instancia actuante

Una aproximación a los nominales que distribuyen lo que conocemos como reparto en tanto marcas de particularización de los asuntos, advierten también que esas *subunidades contextuales* al mismo tiempo que son individuaciones se deben a la colectividad; desde la marca verbalizada del nombre, *Pepe, María, Joven I, Anciano, Mujer*, etcétera, se inicia un desprendimiento de aportaciones semánticas que deben contribuir al enriquecimiento del suceso y no solo a la particularización del *personaje*.

En la estructuración superficial del texto dramático, el *dramatis personae* es un rasgo característico del drama porque se ve expresado en el conjunto de asignaciones que preceden al acto o suceso para luego derivar en la distribución de asignaciones en el orden en las intervenciones enunciativas y a lo largo de las acciones; a cada parlamento o enunciación le antecede un nombre; no sólo refiriendo el sentido por el cual la alternancia logra una coherencia; ayuda también a delimitar la identidad en cada actuante sobre el desarrollo contextual que allí se representa.

Los indicios aportados sobre el carácter que controlan la coherencia del contexto controlando las aportaciones de modo dosificado. La nominación del *personaje* reproduce algunas de esas dosificaciones. A través del nombre que el proceso revelador de la figurativización se ve contenido en una identidad sin posibilidad de confundirse con otra. La *didascalia* evidencia esa existencia del sujeto representado desde la naturaleza virtual del discurso polifónico.

En el género dramático el nombre no representa la identidad del sujeto representado; más bien, introduce con la etiqueta el indicio de la prosopografía que a partir de entonces redirige la integración del carácter. Incluso a pesar de la ambigüedad acusada como en *Godot* de Samuel Beckett la pura y llana nominación adquiere una relevancia suma aunque no derive, al menos en el caso de *Godot*, la burlona intención de un *personaje* inexistente. En su denegación el nombre implementa la distribución en voces dentro del *cuerpo central discursivo* y

la continuidad referencial de las cualidades atribuidas. La identidad se va logrando en la conformación del carácter.³⁶

El concepto contemporáneo de actante o actuante le es inherente el proceso de la acción; al menos en el proceso teórico que hemos planteado, el carácter atribuido al personaje por contención en su *dramatis personae* amplía el uso de la identidad para hacerlo más bien un recurso de definición de la subunidad contextual a la que representa. Un actante no sólo se aplica a los tipos antropomorfos representados en el acto, también se corresponde con un proceso semiótico dentro de la acción. Así, un actuante oponente, por ejemplo, no necesariamente tiene su concreción en una dirección antagónica y ajena a otro; en obras dramáticas expresionistas es la propia paradoja de la duda en el mismo personaje lo que lleva a la tensión dramática.

Este planteamiento advierte que la figura del actuante no puede ser vista desde meras formas sintácticas vertidas en una serie de enunciados alternados. Vimos cómo en *La danza del urogallo múltiple*, el discurso plantea una serie de movimientos actanciales que no recaen en una figura única; el *dramatis personae* pone de manifiesto que todos los actuantes están dispuestos a representar en el diseño de la acción, a través de un *Programa Narrativo* (PN) unificado. En ello podemos descubrir que para el *dramatis personae* existe un aspecto aún más específico de función; si bien poseemos los elementos de referencia prosopopéyica para el personaje en lapsos como “lleva en el cabello un moño de color rojo que contrasta con su porte elegante”, el apoyo que debemos ver en este recurso remite además al control del índice y así en la atribución de las instancias encargadas de concretar el diseño representacional de la acción.

La función del *dramatis personae* está dada en la contención significativa porque delimita el *self* en cada subunidad. Esta cualidad de función es lo que explica por qué el personaje dramático tiende a ser concreto en comparación a un

³⁶ La *didascalia* como manifestación de la denegación redundante en una negación de semántica, únicamente, subsanada por la intervención del lector infiriendo aspectos omitidos por el enunciado. La denegación en Anne Ubersfeld, gana consistencia ante la noción de continuidad cubriendo todo vacío en el discurso En *Semiótica teatral* (1998: 17).

personaje en el relato; hay que considerar que el segundo tipo de personajes dependen del nivel de abstracción que logre hacer de él el enunciado.

Lo que no habría que pasar por alto es el rol que cada agente asume en el proceso de la realización ficcional. Para ello desde Propp, Souriau y Greimas el personaje toma un rol en función de su PN. En este panorama diacrónico el desarrollo descriptivo del PN se ha llevado a cabo de manera más o menos eficiente observando que el principal fundamento radica en el mantenimiento de la tensión.

Luego de la identificación en sí y por los otros, el *personaje* tiene en las *didascalias* el otro apoyo en el perfilamiento de su definición prosopográfica; en este caso, la incoación sostenida en el *dramatis personae* se sustenta en el transcurso de la representación a través de las *didascalias*. Así, la prosopografía del *personaje* se va integrando conforme la acción avanza³⁷. Veamos los subrayados siguientes en donde se a partir del enunciado del diálogo en consonancia con lo dicho en las *didascalias* el texto mismo aporta a la construcción icónica de la instancia actante; entre corchetes, existen las explicaciones que amplían el sentido de la situación individual en cada personaje:

Dora: Buenos días, señora Celia. [Dora dirige su aportación a Celia]

Celia: Buenos días.

Dora.- ¿No me pregunta si di bien el recado de ayer? [Celia no retribuye a Dora.]

Celia.- [Celia reconsidera su atribución a Dora] (Alarmada) ¿No lo diste?

Dora.- Sí, directamente. Hablé un rato con el señor Marín. Es muy simpático. (Celia la mira con rostro endurecido.) Le dije que viniera muy temprano. Pero, claro, los hombres siempre se levantan muy tarde. (Silencio de Celia.)

Las indicaciones que se hacen notar en este fragmento representan dos niveles distintos en la interacción *Dora-Celia*. El tópico de la conversación o el tema generador es que Dora, a propósito del señor Marín (Francisco), debe recibir un aviso emitido por Celia. Dora debe dar ese mensaje al señor Marín. Llama la

³⁷ *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández; Acto tercero.

atención que primero no parece haber cuidado entre el interés mostrado por Dora y el descuido de Celia en atenderla. Pero luego una indicación en */Alarmada/* ofrece un giro en la situación. El elemento señalado en */alarmada/* correspondiente a *Celia*, modifica al margen del enunciado dialogado la situación misma en el personaje; en el índice */alarmada/* el proceso contextualizador provoca un vuelco que hasta entonces no se advertía en el discurso. Este vuelco proporciona un aumento en la tensión. Se actualiza un estado diferente en *Celia* y que pasa de la */indiferencia/* al */interés/* hacia Dora, estado advertido en la *didascalia /una mirada con rostro endurecido/*.

Si cabe la posibilidad de anestesiar algunos de estos *lapsos descriptivo-narrativos* del fragmento y atenernos sólo a lo que se dice en el *cuerpo central discursivo*, podemos encontrar que la exposición conlleva un claro sentido tensivo más distensivo:

Dora.- Buenos días, señora Celia.

Celia.- Buenos días.

Dora.- ¿No me pregunta si di bien el recado de ayer?

Celia.- ¿No lo diste?

Dora.- Sí, directamente. Hablé un rato con el señor Marín. Es muy simpático. Le dije que viniera muy temprano. Pero, claro, los hombres siempre se levantan muy tarde.

Es evidente que en este fragmento, la intención en estos *lapsos* son determinantes en la modificación no tanto de los enunciados sino de las reacciones conductuales que afecta la realización en los personajes. En este caso, contribuyen al aumento de la *tensión*; en cuanto al *personaje*, podemos incluso abducir que *Dora* dentro de su posición permanentemente optimista, permite por contraste dibujar el perfil pesimista en el carácter de *Celia*; lo añadido por las *didascalias* a la *subunidad contextual* en *Celia* es una evidencia que coadyuva a esta *figurativización*. El trayecto temático que sigue el suceso citado está dado en:

1. Dora interesada en Celia.
2. Celia no interesada en Dora.
3. Celia modifica y ahora se muestra */alarmada/* frente a Dora.
4. Celia atiende a lo que dice Dora.

La enciclopedia lectora advierte que en tal ajuste de actitud, *Celia* recela algo en *Dora* en el sentido de que, ella parece */sospechar/* de unas intenciones de *Dora* hacia *Francisco*. Lo anotado nuevamente como aporte de las *didascalias* a esta información ueda demostrado momentos más adelante repercutiendo fuertemente en la evocación de la situación tensiva. Particularmente, en este instante, la *didascalias* convierte en coherente el ajuste de Celia y permite aparte de perfilar su fisonomía dar sentido a su perfil psicológico. La *iconicidad* en *Celia* y *Dora* se convierte en esa mutualidad en que tanto hemos insistido.

Así se dirige la atención al *personaje* manteniendo su individualidad en la situación; el *dramatis personae* aterriza en la mutua asistencia entre contextos y más allá, en las aportaciones que las *didascalias* van introyendo. Extender el sentido del suceso por los comportamientos en cada personaje no basta si no es visto tales comportamientos como un sistema activando otros niveles del *contexto*.

La interdependencia de contextos es una valoración funcional muy útil dentro del discurso; Jiri Veltrusky sostiene la base de la construcción semántica, particularmente para el drama, pareciera tomar una pluralidad de reacciones semánticas tematizando el suceso. Desde el interior de cada subunidad se va desarrollando una *implicación* intensa y constante, cambiante, entre conjuntos de funciones particularizadas. Cada reminiscencia o atisbo de *acción* cuando no del todo definida en su orden original por el enunciado dialogado, será extendida al sentido general del discurso. Si una *didascalias* aporta información, el personaje puede enunciar otro, su sentido se expande contenido luego por el *cronotopo*: *contexto superior*. Cada personaje influye en la actividad del *acontecimiento*, por lo que, si un personaje forma parte de un significado mayor la *implicación* semántica es más intensa.

		/recelosa/	
			/optimista/ Dora
Celia	/no interesada/		
	/pesimista/		
	/prudente/		
	/interesada/		

Si el personaje de *Celia* no muestra interés en el personaje de *Dora* el vínculo se modifica hacia un súbito interés. Celia ahora demuestra hacia Dora deseo de adhesión:

$$[(a \neg c) \leftrightarrow (a \rightarrow c)].$$

Es preciso dejar el claro que las *didascalias* no representan la conducta, en todo caso, aportan los referentes que dan modalización al discurso, y al mismo tiempo, concreción a su iconicidad. El sujeto representado es algo más que una imagen en movimiento, semióticamente es la actualización del marco contextual que representa, y en permanente progresión existencial. Las *didascalias* actualizan ese seguimiento orientando a la vez, el flujo semiótico. La utilidad de una *didascalia* reside en que da registro de los elementos calificativos que componen al individuo. Minimizar el efecto de la *entropía* provocada por las *didascalias* limita la determinación del sujeto representado.

El, *dramatis personae* es un tipo muy específico de *didascalia* porque asigna por un lado la alternancia de individualidades en la interacción y por el otro adelante el tipo de rol en la acción; quien tiene el turno enunciativo está asignado por la *didascalias* mantiene la coherencia en las modificaciones de sentido adquiriendo por otro lado una evocación prosopopéyica. Precisamente en cuanto a la conducta, al agente actuante se le atribuye un aspecto semiótico en donde sin estar presente la acción la intervención enunciativa la evoca. Por eso insistimos en decir que un personaje es una instancia de sentido independiente de cualquier premeditación.

Tras las líneas de acción, articulaciones del Programa Narrativo están dadas las condiciones de la situación en función de un entramado de oposiciones. Por ejemplo, si tenemos algunos tipos de roles detectados en dos o más personajes seguramente estos roles entre sí se opondrán en relación al PN de la ficción relatada. De esta manera, un prospecto de PD observa una valoración moral para calificar las direcciones en la acción: “agresor”, “traidor”, en tanto que otros pueden recurrir a dos percepciones de grado como el sujeto o ente poseedor del proceso temático y un objeto como ente destinatario del proceso temático. En dramática el bien deseado es un elemento que premedita por qué ambos extremos van a actuar. Así el Programa Diegético en un drama ejerce el arbitrio que conlleva el sentido de la conducta y la configuración de la situación al mismo tiempo.

En este juego en donde también queda registrado el extremo oponente en el antagonista y ayudante en el deuteragonista en una reduplicación de cualquiera de las direcciones de sentido. Aquí hay una adjudicación de otras funciones como la implicación momentánea entre personajes en una misma línea de acción. En *La danza del urogallo múltiple* ocurre en: $(a / a') \neg (b / b')$. Es tan flexible la referencialidad conductual desde el *dramatis personae* que un personaje aparentemente protagonista en la acción se descubre opositor antagonista como en la “duda” conductual en el caso de *Hamlet* en W. Shakespeare o en la ingenua lealtad de su *Otelo*.

En *La danza del urogallo múltiple* a pesar de las asignaciones del *dramatis personae* los personajes se descubren en grupos o parejas asumiendo un rol diamtralmente distinto al que tenía en sucesos anteriores; no hay un extravío en su identidad prosopopéyica aunque sí en su actuar como ocurre con los denominados *Muchacho I* y *Muchacho II*, estos son expuestos con un mismo tren de comportamiento. Y así subsecuentemente ocurre con los *Hombres I* y *II*. Sin embargo, en momentos, los agentes señalados tienden a romper su vínculo aislándose de los propósitos de la situación. Por poner un ejemplo: *Mujer* y *Hombre* mantienen un mismo rol en a / a' cuando en otros momentos *Mujer* y *Hombre* se vuelven antagónicos como en $a \neg a'$.

El anterior planteamiento también viene a corroborar que no es posible comprender un ente caracterizado sin antes haber asistido su realización. Si un planteamiento de personaje es dado en el inicio de la obra, faltarían los elementos aportados por la acción para verlo plenamente realizado. El transcurso del suceso estos índices complementan el proceso inferencial. Paulatinamente, este trayecto interactuando con otros personajes así como con los ámbitos o contextos superiores, van determinando los alcances que tal *personaje*.

No se trata de actualizar la *acción* en sí sino colaborar en la reconstrucción del *personaje* en situación. Al mismo tiempo, es por medio de esa actividad con doble sentido –endógeno y exógeno–, que en la mutualidad, los contextos interactúan haciendo de la acción el mejor *continuum*. Bobes anticipa al respecto que podemos en la construcción del *personaje*, atenernos a dos principales principios generales y fundamentales: el de discrecionalidad y al mismo tiempo, el de la unidad (Bobes, 1997: 334). El *personaje* identificado en la adjudicación de etiquetas asistiendo su *iconicidad*. A ese conjunto de adjudicaciones se va integrando el prototipo social y cultural de aquello que llamamos carácter: actitudes morales y formas de pensamiento, etcétera. (Bobes, 1997: 335). Posteriormente, en esto se funda la unidad determinante con cierto grado de coherencia conductual alcanzada en el *carácter* (Bobes, 1997: loc cit).

La mutualidad determina el entendimiento ideosentrado en la prosopografía que adquiere concreción icónica en la actividad representada. El *personaje* se conforma, se estreñe o expande con cada plano escénico. En esa medida, el sentido de las aportaciones a la acción serán nuevas incorporaciones que expliquen el sentido del suceso que se está representando (*exogénesis*):

(...) en el discurso del personaje no sólo deberíamos ver una suma de informaciones que permiten descifrar su carácter o su psique, sino que sería preciso observar, en sentido inverso, que el conjunto de sus rasgos distintivos, sus relaciones con los otros personajes y, en definitiva, su situación de palabra permite entender un discurso, por lo demás, indeterminado. (Ubersfeld, 1989: 100).

Suponer este trayecto de mutua realización nos lleva a considerar algo aún mayor los dos sentidos de su génesis. Por un lado, ya se había planteado una naturaleza previa en la configuración del *personaje* como *subunidad contextual*, para quien el suceso es su oportunidad para existir y un *personaje* como sujeto que interactúa bajo el influjo de una aparente *espontaneidad* como pieza clave en el entramado. Toda acción y toda reacción es un síntoma expresado en las enunciaciones y que inferido encuadra en el sentido general del suceso. ¿Por qué *Romeo* tiene que enfrentar a *Teobaldo* si bien pudo evitar la pelea? El propósito preestablecido en el PN marca que debe *Romeo* /matar/ a *Teobaldo* y así generar el *conflicto*. De modo que si *Romeo* no /mata/ a *Teobaldo*, como una noción obvia, tal *acontecimiento* no adquiere dramatismo. Luego entonces, en la configuración de su *dramatis personae*, *Romeo* está obligado en la premeditación de la intención estructural y rol, a asumir la *acción* destructiva representada en el asesinato de *Teobaldo*. El resto sólo son elementos del PN marcado por el infortunio acrecentando la aportación exógena y la mencionada tensión contextual.

4.3.3 Escala de iconicidad: arquetipo y estereotipo.

Respecto a la noción de *self* que como hemos expuesto anteriormente, comprendemos la delimitación de toda *subunidad contextual*; permite superar la subjetividad en post de una figuración eficiente que permita una reconstrucción externa para el *cronotopo*. El personaje se define primero en la extensionalidad de la actuación para luego ser identificado como contenido de la *unidad superior*. Allí es en donde radica el límite de su *self*. Es por eso que los elementos de la estructura interna en el drama como los *conflictos* o el *clímax* son evidentes. No se puede concebir el *monólogo* en un personaje sin la presencia de un conflicto pues para realizarse esa soledad no deja de enfrentarse a una fuerza interna y contraria.

Todo *personaje* es dramático porque requiere más allá de una identidad próxima o no, con lo social, de un contenido contextual. Entre las condiciones para definir a un *personaje* en la *acción* es la realización determinista, su dependencia al sistema representacional lo que lo articula. La realidad del *personaje* es una mimesis que una vez representada se vuelve semiótica. El *personaje* es un aspecto significativo que está íntimamente unido a la realidad que representa; no es la mera imitación de una vida conductual, por mucho y que haya sido una aspiración “fisiologista” entre los naturalistas del siglo XIX como Ibsen.

Algo completamente adecuado al modelo de análisis establecido por nosotros radica en concebir la integración de las conductas, definidas apenas por indicios nominales en la *didascalia* tratando de verse definidas sólo hasta que la situación misma se halle concretada en el final. Podría resultar paradójico que esta realización simultánea sea capaz de llevarse a cabo pero al parecer esto es una paradoja que ya había sido planteada por Denise Diderot quien en referencia a la representación del *personaje*, aplica en el necesario distanciamiento bajo implicaciones modélicas dentro del acto.

En la construcción de un personaje no sólo se perciben acciones, también existe una marcada ideología en sus simbolizaciones. Es el *personaje* un vehículo por el cual el individuo se convierte en icono de lo colectivo. ¿Por qué es el personaje la realización de una *subunidad contextual*? Porque es de esa manera que su rasgo representacional puede moldearse en la conciencia colectiva bien como *arquetipo* o bien como *estereotipo* de tal entendimiento.

Consideremos la *subunidad contextual* subsumida a la *unidad superior* del suceso; esta mantiene, pese a la subordinación, una delimitación del Yo; en la paradoja de ser y pertenecer, mantiene quizá uno de sus mayores riesgos porque imaginándola en el miedo de *Hamlet*, más allá de su nominación en la *didascalia* nominal “Hamlet”, ¿cómo advertir su figura, identidad y rol? El problema de la *acción* y sus dilemas en la significación se amplía en los cuestiomanientos ontológicos del *personaje* mismo. Su existencia es reafirmada en la integración del

propio contexto; tan flexible como para explicar su identidad en la identidad de un marco ideológico extenso o breve.

La conducta es entonces una cuestión premeditada respecto a la aparente casualística en el accionar del *personaje*. Todo lo que ocurre con el individuo representado por la primera persona del diálogo es una planificación que ahora requiere de una *intención situacional*. La duda radica en la medida de extensionalidad que debemos reproducir para el *personaje*. La disyuntiva radica en plantear cuál es la intensidad de la sensación cultural e ideológica que debemos atribuir al contexto representado y ubicar la naturaleza representacional del personaje como próxima o lejana al paradigma de la vida humana.

No hay que pasar por alto que los personajes, uso peyorativo dado a aquello que siendo de aspecto humano no llega a adquirir sus propiedades paradigmáticas se constriñe a una *humanitas imitatio*; se puede asumir entonces que el *personaje sólo posee* rasgos reconocibles en un carácter orgánico aunque en general, es una identidad limitada en términos de una persona real. En el caso del personaje trágico la ficción dramática considera al *personaje* como un ente próximo por lo que prevalece en su conducta el psicologismo. En el accionar el modelo arquetípico en una intensa contradicción entre sus elementos endógenos. Así, cuando se refiere un sema a la cualidad del *personaje*, las acciones y las reacciones al *contexto superior* se contradicen entre sí. Este rompimiento con la correspondencia interna y externa del acto –relación endógena-exógena- es lo que representa esa percepción compleja acercándolo al paradigma real de la conducta. No obstante, así sea un personaje realista a ultranza, el *arquetipo* no deja de ser la *representación* proximal muy distante a cualquier persona.

Así, el *arquetipo* entra en conflicto consigo mismo por lo que sus aportaciones son ambivalentes y su interacción con otros personajes confusa; en términos de una *subunidad contextual* los calificativos están muchas veces contrapuestos a los rasgos de conducta. El personaje arquetípico se establece en una alta *entropía* lo ue advierte a su vez una rica variación de descubrimientos conductuales; es una abigarrada resolución que más allá de lo caracterológico,

tiende a buscar una aproximación con la realidad que representa y con la cual se identifica.

El estereotipo, por el contrario, es el extremo opuesto al arquetipo. Éste se observan en construcciones de perfil caracterológico en donde existe una relación coherente entre las aportaciones exógenas y las reacciones endógenas del ente. El comportamiento o desarrollo conductual del *personaje* se hace previsorio, lo que nos conduce a inquirir de una resolución bajo reacciones reconocibles. Los personajes estereotipados dependen en alto grado de lo que se genere del entorno por lo que se puede decir que son accesorios en el sentido de que su pertenencia sólo es una entidad articuladora más en la exposición de las cualidades contextuales. Tal y como se puede observar en *La paz ficticia*, no es preciso sostener la identificación del personaje por un nombre propio pues su puro desenvolvimiento en el suceso determina esa especificación nominal; así tenemos a un *Soldado 1*, un *Soldado 2* o un *Soldado 3*, en el aprehendizaje de que los tres son el *estereotipo* de un ejército. Por su sentido icónico a estos *personajes* se les conoce como “llanos” o personajes de carácter simple porque son coherentes en términos de su prosopopeya en relación a sus reacciones.

El intercambio de aportaciones contextuales de la *subunidad contextual* a la *unidad superior* sólo es posible percibirla bajo este aspecto. La coherencia ideológica y las informaciones aportadas supondrán otorgar al *personaje* un aspecto estereotipado o arquetípico y ello también repercute en su resolución figurativa. Para teóricos como Bentley, la incoherencia o grado mayor de *oximorón* generado para la nebulosa es lo que marca esta gradación entre los subgéneros: de la tragedia a la comedia y del melodrama a la farsa. El acoplamiento entre la acción y las exigencias del entorno, es lo que resolverá éste proceso unilateral o multilateral de aspecto.

4.4.2 Escala de iconicidad: arquetipo y estereotipo.

Atendiendo el modelo de *iconicidad* en el entendimiento de la realización del *personaje* como instancia prosopopéyica uno de los aspectos más inquietantes en el análisis del *texto dramático* lo supone la observación de los caracteres que enriquecen o disminuyen tal iconicidad. El análisis de los géneros en Bentley, por ejemplo, sustenta una concepción de la *iconicidad* en referentes de conducta que lleva a establecer que existen caracteres con un programa de acción predecible y por tanto los convierte en un tipo simple o “chato” de actuación.

Sin embargo, antes de generar la obligada taxonomía en relación a la gradación de los tipos de *personaje* se explican los factores que hacen posible tal gradación. Se parte entonces de una mimetización con la conducta real humana. En este sentido, el *personaje* es arquetípico cuando se aproxima a la naturaleza humana en sí por lo que hay personajes de estas características en Tennessy Williams por ejemplo. De ahí, surge una bifurcación fundamental entre los procesos prosopopéyicos y prosopográficos, a veces alejando otras acercando la iconicidad del *personaje* a tal naturaleza. Lo que distingue en el inicio al personaje no es su identidad sino la etiqueta que paulatinamente se va alimentando de los semas proporcionados por la mutualidad. De las informaciones mimetizadas y de la intención significadora se tiene en suma un patrón ejemplar de individuo, es un conjunto de rasgos de conducta integrando una instancia antropomórfica ideal. Vayamos al detalle en esto.

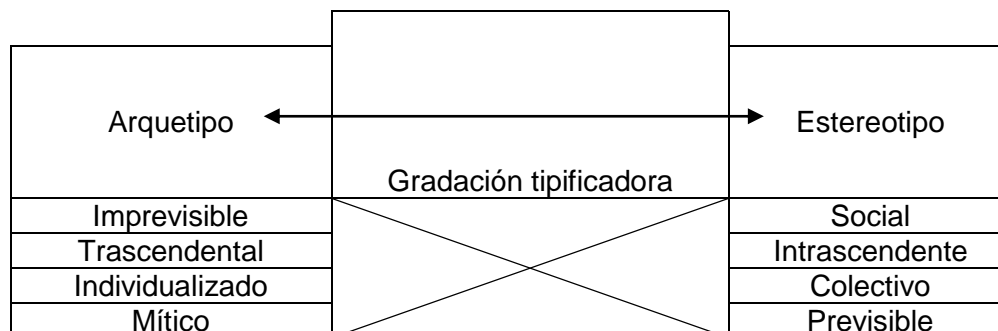
Veamos, la percepción platónica expresa la identificación sobre todo del *arquetipo* como una forma sustancial que jamás llegará a ser perfecta; con lo cual, los *arquetipos* sólo pueden aspirar a ser eternos en la medida en que se muestren ser trascendentes. La naturaleza en sí es imperfecta y sólo lo que demuestra se trascendente a lo natural, como las ideas, pueden considerarse modelos perfectos. Los *arquetipos* sólo son capaces de explicarse en el intento. Así se habla de una noción de estructuras arquetípicas breve en la extensión del significado; este tipo de concepciones de personaje se sostiene en una

representación anómica y por tanto altamente individualizada. Podemos decir que el *arquetipo* es un primer sentido en donde *pathos* sobresale frente al *ethos*.

Sería por eso que el *arquetipo* considerado del αρχή (arjé) resulta de la fuente genética del origen humano. Los *personajes* creados bajo la noción arquetípica son identificables en modelos a su vez universalmente reconocibles: el Fausto de Goethe, el Hamlet de Shakespeare, o bien, la Hedda Gabler en Ibsen. Esta complejidad abstraída del universo tangible, intrascendente y fugaz es irónicamente antihistórica por lo que su trascendencia se refugia en el carácter mítico de la vida y su alta individuación.

Cosa contraria a esta trascendencia mítica surge cuando hablamos de procesos de estereotipado en donde el individuo se mantiene existente pero a través de grupos o colectividades. En un sentido menos abstracto y más social, el individuo se construye por lo que el entorno le proporciona. De tal manera, el accionar en una instancia actuante estereotipada es consecuencia de una serie de automatismos que sólo responden de manera original aunque nada espontánea a la ideología que las inspira. Un estereotipo no cumple con parámetros de pensamiento o de conducta propia e irreplicable porque más bien refleja el pensamiento y la conducta de una “consciencia colectiva”.

Platón considera que el saber, lo que llama la “ciencia”, consiste en la aprehensión de lo universal y a ella se aspira por medio de la abstracción y jamás de la aprehensión de lo concreto. Así, la mayor certeza recae cuando se es capaz de mostrar mayor abstracción. El tipo o el ejemplar que se reproduce de las cosas sensibles es posible gracias a la participación activa del intelecto y la imaginación.



El efecto del abstraccionismo o logismo se mantiene en la concepción de las ideas vacías *versus* abstractas. En el caso de la abstracción, ésta se conserva en la ascensión a la realidad, llegando a estimar que una idea está más cerca de la verdad cuanto más lejos se halla de los hechos cotidianos. Esta interpretación explicitada por vez primera en Christian Wolff estima que la existencia humana no es sino un proceso metafísico y que alcanza su consecuencia, con rigor inflexible, en la dialéctica que afirma que el "ser —la idea más abstracta— es la nada". En este sentido, una construcción arquetípica tiende a ser ambigua pues se espera todo de ella en medio de una indefinición caracterológica. La "idea" revela el simbolismo, pues expresa la especie opuesta a lo conocido; el εἶδος o eidos separa al individuo de la realidad de la que procede. Así, como parte del mundo inteligible, la imaginación se representa (siempre fuera de la realidad) el arquetipo pretende ser una encarnación de la idea.

Idea / abstracción ←————→ Certeza / concreción

Después de la escolástica en donde el *arquetipo* se coloca como una personificación del ideal perfectible platónico, el pensamiento moderno replantea este principio como un paradigma intelectual y le otorga la categoría de idea a lo común, a lo que teniendo su semejanza con lo demás sin embargo no puede negar su existencia. Si el *arquetipo* se concibe como un espíritu el estereotipo de amplía a la materia. La dualidad simbiótica espíritu y materia es lo que explica a la realidad. Luego entonces, ningún personaje puede ser auténticamente arquetipo ni absolutamente estereotipo. La gradación consiste en admitir qué tanto de uno u otro tratamiento cada instancia posee.

La inspiración romántica que bien se siente atraída por la concepción del *arquetipo*, sin embargo inserta a éste en las cotidianidades poco valoradas por el idealismo. En Goethe, el personaje del Fausto se asume en el modelo de los valores intelectuales supremos. Por el contrario, las *antorchas de las Madres*

como modelo del colectivo iluminan la región de las sombras y van guiando al héroe individual como un colectivo simbolizando la /cultural/. Carl Gustav Jung refiere aquí imágenes originarias pero constitutivas de un llamado *inconsciente colectivo*; los tipos configuran vivencias individuales básicas que se manifiestan luego, simbólicamente, en sueños, delirios o aspiraciones de manera que nada resulta anómico ni nada implica obligadamente cumplir con *estereotipos*.

En efecto, la gradación hacia el *estereotipo* (στερεός [stereós], «sólido», y τύπος o tipos), supone la antítesis a esa anomia arquetípica antes descrita. Persiste aquí una noción simplista evocada en elementos paradigmáticos de rasgos culturales; está simplificada, respecto a la conducta individual y colectiva, en tanto representación atribuida a una identificación de grupo. El *estereotipo* es una reproducción compartida en donde sus características, cualidades y habilidades no buscan extraer lo sustancial en el carácter representado, más bien, justifica racionalmente un patrón de conducta con relación a determinadas categorías comunes.

El *estereotipo* se configura entonces, en comprensión de un sentido moral. En él no existe nada coherente respecto a la naturaleza humana, más bien se permite omitir lo universal, exagerando la importancia de algunos rasgos sociales comunes. La realidad bajo el estereotipo de simbólica. Pese a ello, su importancia radica en representar bajo esquemas fácilmente reconocibles las estructuras del pensamiento y la cultural.



Arquetipo ←————→ Estereotipo

Existe entonces la bifurcación que permite entender el funcionamiento bajo aspectos antropológicos de los *estereotipos*. Esta bifurcación se da entre un componente cognitivo que nos permite reconocer al *estereotipo* como encuadre de conocimientos previos de la tradición y al mismo tiempo como noción en la identificación de los colectivos en él representados. Al mismo tiempo, existe un componente afectivo en donde participa la ideología como acercamiento u hostilidad hacia ciertos símbolos y signos. La discriminación y no la inclusión es lo que determina la configuración de estereotipos por lo que más que individuación en el *personaje*, el estereotipo colectiviza las identidades. El estereotipo acrecenta el valor de las etiquetas. Véase aquí algunos ejemplos:

Estereotipo de hombre joven: /saludable/, /impetuoso/, /intransigente/, /irracional/, /impaciente/.

Estereotipo de anciana: /delicada/, /triste/, /sumisa/, /abnegada/, /enfermisa/.

Cabría preguntarse si en la configuración alterna a tales modelos habría posibilidad a esperar rasgos contrarios y aún así mantener la iconicidad en ambos entes o personajes. La respuesta podría parecer irónica sin embargo posible, de manera que mirando ambas posibilidades podría esperarse de un estereotipo bien joven bien anciana lo siguiente:

Joven	Enfermizo	Saludable	Anciana
	Abnegado	Intransigente	
	Sumiso	Impetuoso	
	Delicado	Irracional	
	Triste	Impaciente	

CAPÍTULO 5:
SISTEMA MULTIASPECTUAL SOBRE EL TEXTO DRAMÁTICO

5.1 “El gran parque”

La pieza dramática está ambientada en tiempos del colonialismo español a finales del siglo XVIII en América. El *cronotopo* aunque no explícitamente dicho, parece ubicarse en una gran ciudad novohispana, que bien podría tratarse de la ciudad de México.

Ciudad distinguida porque desde los días de la conquista española los jefes, los príncipes y los nuevos ricos, con nuevos títulos y sin ellos, construyeron y vivieron en ella sus más entrañables fantasías.

El personaje de *Matiana* es descrito desde la prosopografía como joven y muy bello; socialmente es heredera, junto a su tía *Isidora*, de una fortuna exigüa; ambas provenientes de una familia de buena posición social han venido a menos, por lo que bajo tales circunstancias, *Matiana* e *Isidora* se han visto obligadas a aceptar todo tipo de presiones sociales; *Matiana* se ve orillada en casarse con don *Enrico Antonio*, personaje representado en el arquetipo del burgués de nuevo cuño de la época, arrogante, cruel y prepotente. En un esfuerzo por sostener su nivel de vida, ambas mujeres han quedado comprometidas con *Enrico Antonio* por lo que ese matrimonio es a conveniencia para salvarse de la ruina.

Por otra parte, la referencia en el título de la obra, *El gran parque*, no representa sino un hermoso y extenso lugar propiedad del personaje don *Francisco Zuloaga*, párroco del lugar y heredero a su vez de un rico minero de la colonia. Este personaje se vio en el pasado a tomar los hábitos obligado por su rico padre como condición para heredar su fortuna. *Francisco* acepta las condiciones de su padre pero poco convencido de su vocación monástica. Así se refugia entre las obras benéficas y el cuidado del *gran parque*.

Matiana e *Isidora* sufriendo del acoso de don *Enrico Antonio* recurren a los consejos de don *Francisco*. Pero al admirar a don *Francisco*, muy de cerca la belleza de la joven y al enterarse del pernicioso arreglo al que ésta es obligada por

don Enrico, decide ayudarla evadiendo tal arreglo con un ahuida: con parte de su fortuna, don Francisco pretende pagar la deuda, devolviendo además la casa perdida a Matiana y su tía y devolviendo a su vez a ambas su libertad. *Matiana*, por su parte, que ha recurrido en secreto de confesión al párroco descubre en tal acercamiento su atracción hacia él en un vínculo que rebasa en todo principio espiritual. Don *Francisco* heredero de una gran fortuna, que aún perteneciendo a su padre, él mismo ha disfrutado a cambio de acceder a los deseos del padre aparentando ser un devoto religioso de la orden mariana. Así, don *Francisco* adoptó los votos eclesiales en contra de su voluntad.

Tal arrojo arrojo y suspicacia acaban por atraer a *Matiana* hacia el párroco; ella parece estar enamorada de don *Francisco* no sólo por su belleza y personalidad, sino por la vida que ofrece refugiada en medio de ese *gran parque*. Pero la tensión se percibe en la obra por la transgresión fuera de toda regla moral. Esta confluencia entre ambos personajes se explica en que don *Francisco Zuloaga* y *Matiana* expresan coincidir en un deseo libertario, sus ideales profesados mutuamente se distancian del patrón social del contexto. Ambos se asumen en una posición intelectual ilustrada; cabe en ellos la duda ante los dogmas religiosos defendiendo la conciencia racional como fuente del conocimiento; a la vista de ambos su atracción no es cuestión de condena. La posibilidad de faltar a los cánones sociales y religiosos tampoco pues lo hacen bajo una absoluta toma de decisión consciente y voluntaria.

Ismael.- *¿Será capaz de escandalizar la tierra y el cielo?*

Don Francisco.- *¿Eso también te lo dijo el notario?*

Ismael.- *Sí, eso también.*

Ese ambiente establecido con influencia de la religión católica está contrariado por aquellas ideas nuevas que amén de plantear el *deísmo*, propugnando colocar en su justa y comprensible posición a Dios, se dejan llevar

por la ciencia como determinante presencia del hombre. *Matiana* se declara hereje, descreída y en su arrebató abre la posibilidad de enamorarse del párroco don *Francisco*.

Por analepsis es descubierto que don *Francisco* adquirió los hábitos religiosos más por voluntad ajena que propia. Fue por exigencia de su padre, un rico minero de la región, que don *Francisco* toma los hábitos determinando su vida y al mismo tiempo, condicionando la vida de su única hermana pues ella también fue obligada a lo mismo.

La amoralidad se agudiza con que enfrenta don *Francisco* su relación con *Matiana* está en la importante donación que hace a la capilla de la virgen; su acción piadosa más bien guarda esa apariencia cuando en realidad requiere acallar la mordacidad de la opinión pública que ve en él una persona *non grata*. *Matiana* ha huído de la boda para luego refugiarse en casa del párroco y este acto resulta muy suspicaz. Pese a ello, el acto inmoral tiene su justificación; no se trata de un anacronismo obligando la transgresión del matrimonio. Antes se muestra la necesidad de confrontar la costumbre de asumir una costumbre como el matrimonio al costo que fuera.

El párroco don *Francisco* debió efectuar la boda, y está allí refugiado en su casona aguardando la llegada de *Matiana*. Surgen entonces los deseos de abrigar la plenitud de su madurez en un enamoramiento con una mujer joven. Don *Francisco* no duda en hacer uso de su posición y sobre todo de su fortuna para liberar a *Matiana* del acoso de don *Enrico Antonio*; busca liberar su consciencia al mismo tiempo viviendo una decisión propia y sin censura.

Matiana junto a su tía *Isidora*, obligadas ambas a enfrentar el infortunio con un /matrimonio/ a conveniencia deciden modificar su situación. En confesión, *Matiana* revela al confesor fraguar el plan de una fuga el día mismo en que debe casarse, también asume estar cerca del hombre a quien verdaderamente empieza a amar: don *Francisco Zuloaga*, el capellán de la parroquia guadalupana.

Pese a sus cincuenta años de edad, don *Francisco* logra reivindicarse como un hombre /audaz/, /suspica/, ambos atributos unidos a sus cualidades de

hombre /culto/ y /generoso/ manteniendo un aire seductor. Su inclinación por la vida mundana y hedonista alejada de la precariedad monástica han motivado su voluntad por construir una hermosa casa adyacente al enorme y enigmático parque.

Isidora que es la tía de *Matiana* representa a una mujer madura, en edad muy próxima al rango de don *Francisco*. De una edad de 45 años esta mujer se conserva soltera. Es portadora de las tradiciones de la vida aristocrática aunque entristecida por su ahora condición pobre. Tiene un comportamiento digno y conserva su moral. Ella ha buscado salvar el honor junto a su sobrina de ahí esa conformidad por acceder a las demandas matrimoniales de don *Enrico Antonio* aún sabiendo que *Matiana* no está del todo complaciente con la resolución. Pero afectada por un estricto pundonor *Isidora* recela y desconfía de las intenciones de don *Francisco* al ayudar su fuga. Estos tres personajes sostienen el eje de la situación. Entre *Matiana* y don *Francisco* la extraña atracción que los vincula y confluye; en *Isidora* la fuerza de contención que recela mostrándose distante.

El caso de don *Enrico Antonio* no es sin el de un personaje referencial. Éste está presente en el *acontecimiento* sólo a través de algunas citas enunciadas por *Matiana*, *Isidora* y don *Francisco*-, cada uno en su momento, refieren sobre su existencia. Jamás aparecerá en escena por lo que no posee una prosopografía en acción. Sin embargo, se le reconoce una existencia al ser determinante en la evolución de la situación. Su presencia es parte de una discursivización antagónica que se ve omitida sólo de *iconocidad*.

Don Francisco: Así es. Me siento profundamente enfermo. Don Enrico Antonio es patán, nuevo rico, cruel y es un ladrón. ¿Por qué había de casarse con ella? ¿Por qué esperar a que pusiera sus manos en ella?

No obstante, la figura de don *Enrico Antonio* es enigmática a pesar de no ubicarse como instancia de la *acción*; mantiene su presencia en la antítesis de don *Francisco*. Los enunciados que los demás aportan a su persona lo refieren así. El

contexto elaborado para esta subunidad afecta directamente el contexto de las subunidades atribuidas a *Matiana* e *Isidora*.

Nadie de ellos aprueba la boda y fuera del ambiente del *gran parque*, nadie la ve como un pacto fiable. la boda ilegítima es un secreto a voces. Pero puede más la institucionalización de una conveniencia matrimonial. Pero ante ello *Matiana* se revela confesando al párroco *Zuloaga* su intención por abandonar tan descabellado proyecto. Entonces ocurre lo que da dramaticidad al hecho: *Matiana* es asistida en su huída, el mismo día de la boda, por el propio don *Francisco*. Luego de plantar la ceremonia, *Matiana* y su tía se refugian entre los muros privados de aquel suntuoso parque. Este atrevimiento en el párroco es lo que genera la *tensión* dramática. Él párroco ha sido el gestor en el plan de la fuga, ¿por qué confiar de él luego de tal atrevimiento? ¿Por qué creer como posible que un religioso sea párroco asista a un par de mujeres desamparadas?

Motivado por un sentido hasta ahora oculto existe una sensible situación de atracción entre el párroco y la joven *Matiana*. Esa atracción rompe con los preceptos morales atendiendo una necesidad muy personal de realización que más tarde será revelada.

En principio, es el factor de la /riqueza/ lo que rige la configuración del personaje de don *Francisco*. Éste no logra subordinar la percepción de *Matiana* quiere hacerse de aquel hombre. Don *Francisco* es un hombre muy rico, eso es innegable. A diferencia de *Enrico Antonio*, es un hombre /sobrio/, /sabio/, /atento/ y /cordial/ que detenta su posición no sólo desde su honorable puesto dentro de la parroquia, sino hasta ahora ha sido desde un rol social. Aunque no logra sentirse cómodo; el personaje parece, dicho por los demás, de una conducta proba: instruye el espíritu de sus feligreses conteniendo sus propios impulsos.

Detrás de las apariencias en los dichos de los personajes existe una tormenta de ideas, creencias y suposiciones que dan más *tensión* a la situación. Don *Francisco* coincide con *Matiana* en que ambos han tenido que acoplarse a las circunstancias nada fáciles de sus vidas. Tiene ambos un amplio sentido de la misericordia pero al mismo tiempo son atraídos por los aires del nuevo

pensamiento /ilustrado/. Esta situación particular concuerda con la generalización del contexto: finales del siglo XVIII.

Cuidando su su acertada modestia, don *Francisco* como instancia marcada con la sigla “a” se exhibe como un sujeto exhuberante con sus propiedades aunque siempre resguardado en sus verdaderas intenciones; maneja matices de /honradez/ y /decoro/. Don *Francisco* roza la ambigüedad frente a *Matiana* (instancia “b”) y con ello logra atraerla e implicarla en sus determinaciones. Luego entonces, existe esa implicación entre ambos *personajes* lo que en representación simbólica queda como: $(a \wedge b)$.

Por su parte, don *Enrico Antonio* hay ue recordarlo siempre, no teniendo presencia en el *dramatis personae* aparece en un misterioso tratamiento como referencia. Pero se sabe de él, de su ira frente al desdén que ha sufrido por parte de *Matiana* por relatos hechos por otros personajes como *Ismael* o don *Alonso*. Se sabe que tuvo un exabrupto al sentirse desdeñado en la iglesia, así como de lo contento que se puso cuando fue recompensado con el suntuoso arreglo económico ofrecido por don *Francisco*. De don *Enrico* (instancia “f”) se ha comentado su pestilente talante y su /arrogancia/ e /indolencia/, pero son referencias que al no verse en *acción* se asumen como elementos coativos que se añaden para acrecentar la *tensión*. Así entonces, siguiendo la anterior representación lógica se tiene que si bien $(a \wedge b)$ no obstante, $(a \wedge b) \neg f$. La *subunidad contextual* o instancia referida en don *Enrico* es relevante porque sin ella no habría *conflicto*.

Debe considerarse por operatividad, el rol de don *Enrico Antonio*, a pesar de su ausencia en la *acción* como una *subunidad contextual* atribuyéndole ciertas cargas. Por ejemplo, en la conspiración en contra de don *Enrico Antonio* o sigla “c”, don *Francisco* y *Matiana* confluyen estableciendo una oposición. Entonces: $(a \wedge b) \neg f$

Don *Enrico* es una instancia que mantiene su latencia a través de una permanente referencialidad. Es importante además porque representa una nueva clase social: la burguesía. Es un ejemplo referido del nuevo aristócrata intentando

un predominio político y social; don *Enrico* es el burgués que haciendo uso de su fortuna desea poseer todo aquello que una decadente aristocracia nobiliaria pueda ofrecerle. Don *Francisco* consciente de la situación no duda en aprovechar esos mismos beneficios económicos para contravenir las demandas de don *Enrico*; en el medio está el objeto, *Matiana* demanda su libertad y la seguridad de su vida.

/aristocracia/ vs. /poder/ vs. /burguesía/

Don *Francisco* como visionario del nuevo orden intelectual prevé en *Matiana* un modelo de mujer autónoma. Ve en la mujer un modelo distanciado del tradicional valor material dado por la tradición aristócrata; en *saya* en ella un lugar social en la aplicación del pensamiento liberal. Así, don *Francisco* no se ve como un vulgar seductor, amoral y perverso, sino un hombre que liberado de su consciencia aprovecha las circunstancias para reivindicar su vida pagana:

Don Francisco: Las mujeres bellas y huérfanas tienen en este mundo nuestro un mal destino. Tres malos destinos, para mejor decirlo. El convento, de aparente decencia; un marido vicioso y atrevido que en una noche las convierte en putas o... la pasión por el cura, en sus mil formas. Aquí, en este momento, tengo la plena seguridad de no haber hecho un daño, más bien de haber evitado daños irreversibles. Lo que de mí depende será mejor que cuanto la esperaba.

Nuevamente *Isidora* es una instancia en la que bien debe ponerse atención. Mujer madura es una solterona despojada de su fortuna. Pero al igual que *Matiana*, lucha por mantener la dignidad que una posición social que la tiene al borde de la desesperación. Junto a su sobrina, *Isidora* busca afanosamente salvar el esplendor del que gozaba, sin embargo, su posicionamiento representa un esquema de valores que bien caracterizan a una aristocracia anquilosada es lo que la costumbre mantiene y no le deja cambiar; su moral la mantiene entre la resignación al destino y la rebeldía esperanzadora; pero ella se había inclinado por

ver casar a su sobrina con un hombre indeseable aunque rico. *Isidora* acepta la deleznable boda rechazando la pretensión sincera de don *Francisco*.

En este sentido, el carácter de *Isidora* es /abnegado/, /reservado/ y en toda regla /conservador/; a sabiendas de que el matrimonio entre *Matiana* y don *Enrico* no traerá la felicidad lo acepta porque asegura el rescate de su posición y dignidad social. *Isidora* mantiene sus compromisos más allá del dinero. Su apego a la tradición religiosa y a sus costumbres evita aceptar que un hombre antes entregado a la vida monástica ahora pretenda romperla bajo la atracción de la carne. *Isidora* ve con temor y recelo como los valores del pragmatismo destruyen su propio esquema, negándose con ello a asumirse burguesa y liberal.

Aquí vemos enfrentados no sólo el marco ideológico y el social, también el moral y clasista. *Isidora* encarna un prototipo costumbrista que asume, bajo la resignación, la situación social y moral. Muestra honda preocupación en proteger, a su sobrina, en rescatar sus bienes y con ello su reputación; pero al mismo tiempo es consciente de que mantenerlo exige una dura observancia moral. Para don *Francisco*, pese a su rango e investidura como párroco, la censura resulta salvable porque nuevamente, recurriendo a prebendas económicas, compra la aceptación social. En efecto, don *Francisco* dona 20 000 pesos a la parroquia guadalupana.

Así que desconfiada *Isidora* por las intenciones progresistas de don *Francisco*, su actitud supone un distanciamiento que a veces raya en la exclusión frente a la posibilidad de una relación amorosa entre don *Francisco* (“a”) y su sobrina *Matiana* (“b”). Entonces, siendo *Isidora* representada en la instancia “c”, tendríamos que:

$$(c \rightarrow a) \rightarrow (a \wedge b), \therefore (c \rightarrow a \wedge b)$$

En una descripción sucinta del *contexto situacional* tenemos que mientras *Isidora* y *Matiana* están implicadas en la *acción* de la huída luego su rol se

diversifica respecto a la relación diferida que ambas mantienen respecto a don *Francisco Zuloaga*. Por su parte, don *Francisco* implicado con *Matiana* empieza a manifestarse contraria a *Isidora*; se produce una relación discordante (\neg) de ambos respecto a *Isidora*. Bajo una expresión simultánea, el hecho se muestra bajo una disposición antitética, con respecto al rol que los tres *personajes* experimentan a su vez, doblemente discordante en relación al referido *Enrico Antonio*, lo que aumenta la posibilidad de tensión; no hay que pasar por alto que:

$$(c \neg a \wedge b) \neg f$$

En el momento en que debe verificarse su boda con *Enrico Antonio*, la joven *Matiana* se refugia en casa del párroco *Zuloaga* agregando el elemento anímico a su actuar una grave alteración de orden moral. Entre don *Francisco* y *Matiana* existe un entendimiento hierético, diríamos ateo, pues la fuga ha sido por ambos convenida. Con el tiempo vemos que *Matiana* no sólo se había propuesto refugiarse en esa casa, entre el enorme parque; ahora fascinada por el lugar, enormemente atraída por ese mundo exótico pretende conquistar el amor del párroco; ya no se ve refugiada de todo allí, sino agraciada por la posibilidad de una salvación; don *Francisco* consciente de ello le ofrece el gran parque como patrimonio.

Matiana: (...) Si yo viviera frente a este parque o mejor dicho, dentro de este parque, no podría pensar en nada más. Como en este momento. (Pausa, como si escuchara.) No, no puedo pensar en nada.

Esta afinidad que *implica* (\wedge) a *Matiana* con el párroco no es compartida por *Isidora* porque transgrede el orden moral, pero debe aceptarla en favor de su salvación social y su reputación económica. El *contrato* se establece bajo unas condiciones que pasan a ser sospechosas a escandalosas. Don *Francisco* evoluciona en su trato hacia una pretensión francamente amorosa aprovechando

que ha sido el *gran parque* el objeto de la transgresora atracción. Luego vendrá su inteligencia, su madurez y astucia para logra dar justificación a tal pretensión.

Don Alonso.- Una pregunta quiero hacerle. ¿Accedió usted al sacerdocio por no perder la herencia de sus padres? En otras palabras, ¿fue por dinero?

Don Francisco.- (Apasionado por primera vez) Sí, y también por amor, por una ternura loca que yo siento por ese hombre que es capaz de trabajar horas para sacar una pepita de oro y ofrecérsela a Dios. (...)

Descubrimos que un tema pende detrás de esto que parecía una abominable alteración del orden. Don *Francisco* es obligado por ciertas circunstancias en el pasado a asumir una vida religiosa por encima de su propia voluntad. Confiesa que esta obligatoriedad tiene que ver con conservar el estatus, al igual que ha sido arrojada *Matiana* al infortunio, y que eso no le hace feliz. Por tanto, resignado a mantener su figura de hombre “entregado a Dios”, también asume que por haber sido contrario a su decisión de hombre, buscará mantener una doble vida cultivando su pasión por una mujer. Así vemos que en una situación amorosa como esta lo que más bien resulta conflictivo y tensivo hasta puntos insostenibles son las razones ideológicas que empujan a los personajes a actuar.

Por otra parte, el *Ismael*, que es una instancia no del todo adyacente a la interacción principal entre los cuatro personajes antes citados (*a, b, c, d*), sin embargo, en su función no deja de ser fundamental para el avance de la acción dramática. *Ismael* es un hombre /joven/ aunque mantiene un talante /maduro/; siendo aún soltero guarda, al igual que *Isidora*, el decoro moral. La soltería en *Ismael* es compartida por don *Francisco*, su patrón; pero los motivos propios que *Ismael* cultiva son alimentados por el temor de sentirse rodeado de mujeres deseosas de libertad, concepto muy por delante de sus aspiraciones ideológicas. Así, se muestra igualmente receloso de unirse a una mujer sabiendo que hay posibilidades de que ésta desee mantener una relación abierta, distinta, incomprensible motivada por esos aires de progreso que inundan el ambiente. No obstante, la conducta en *Ismael* es respetuosa, leal y reservada hacia su patrón;

se presenta como un hombre /discreto/, muy apegado a las convenciones sociales y preceptos de la fe cristiana; su proceder es de una obediencia absoluta al orden social y a la religión.

Don *Alonso*, capellán hispano que junto con don Francisco se hace cargo de la parroquia guadalupana, se muestra tan atónito como escéptico de la situación que toca atestiguar. Sabe por suspicacias propias y de Ismael que don Francisco no sólo pretende apoyar la fuga de *Matiana*, sino que además pretende quedarse con ella en esa enorme casa. Pero a diferencia de los demás, don *Alonso* asume una función como *deuteragonista*, coadyuvando en mantener la decisión de don Francisco activada súbitamente pero sin entrometerse mucho en las relaciones que le llevan a ello. Don *Alonso* es /prudente/, un hombre /razonable/ que sabe que tanto en la metrópoli como en la colonia, los aires reformistas están mostrando un incontrolable ímpetu transformador. Y así se muestra /escéptico/ por cuanto al llamado al orden pueda hacer; se sabe ya sin autoridad moral, máxime habiendo escuchado las razones que llevaron a don *Francisco* a asumir una vida piadosa muy en contra de su decisión.

El conflicto se establece entonces a raíz de este dilema moral, permitiendo o no que la joven aristócrata y el párroco consuma una relación a todas vistas imposible. *Isidora* e Ismael circundan estas pretensiones expresando sus temores y hasta sus reticencias. Otra condición aumenta la tensión en este proceso conflictivo y es la notable diferencia en las edades de los amantes: *Matiana* es joven en comparación a la madurez de don Francisco. Y aunque para la época esta situación era del todo habitual, aquí la polémica se abre en relación a que una mujer no puede aspirar al amor de un religioso y menos manteniendo tal diferencia de edad, no es lo debido:

Isidora.- Sabes que un cura es un hombre de tal manera comprometido con su iglesia o con su Dios si así quieres decirlo, que hasta mirarlo es anuncio de un desastre.

En uno de los cuadros (V) se puede observar una oposición entre *Matiana* e *Isadora* respecto a la polémica planteada. *Isadora* confronta con su visión conservadora, una dura crítica a su sobrina toda vez que ésta ha confesado su intención por enamorarse de don *Francisco*. *Matiana* esgrime frente a las razones de su tía una posición progresista, condicionada por la razón y el conocimiento, alejándose incluso del precepto religioso:

Isadora.- Me asombro de no haber notado que fueras... hereje.

Matiana.- No lo soy. Soy pagana. Eso soy. Pudiera ser quemada viva sin más trámite.

Eso queda entonces expuesto en ($b \neg c$)

Pero, pese al desacuerdo entre ambas gana más el afecto. *Isadora* retoma su rechazo hacia el pensamiento de su sobrina y se deja llevar por el amor filial que le tiene. *Matiana* por su parte, sólo a *Isadora* implora su perdón frente a esta arrogancia liberal. No pueden ambas ser capaces de desdeñarse mutuamente:

Matiana.- (...) ¿tengo a tus ojos un perdón? ¿Algún tipo de perdón?

Isadora.- (...) No pero mi amor sí; tienes todo lo que poseo. (...)

Así entonces, la tensión queda establecida como: ($b \neg c$) \leftrightarrow ($b \rightarrow c$)

Pero, antes de seguir con la descripción por representaciones algorítmicas del *acontecimiento* es preciso ubicar las siglas que identificarán a las instancias de la acción o sub-unidades contextuales y en ello los primeros desprendimientos

semánticos que bien citados o bien inferidos son atribuidos a cada una de dichas subunidades.

Don Francisco Zuloaga o subunidad "a"	Maduro Soltero Hombre Sensible Inseguro Modesto
Matiana o instancia o subunidad "b"	Joven Mujer Atea Audaz Educada
Isidora o sub-unidad "c"	Madura Conservadora Mujer Desconfiada Soltera Temerosa
Ismael o sub-unidad "d"	Joven Soltero Hombre Gran porte Leal
Don Alonso o sub-unidad "e"	Maduro Contenido Hombre Discreto Vehemente

Don Enrico Antonio o Maduro
sub-unidad "f"
Patán
Hombre
Cruel
Ostentoso
Prepotente

Con lo cual si las siglas asignadas se han expuesto como sigue:

Don Francisco "a"

Matiana "b"

Isidora "c"

Ismael "d"

Don Alonso. "e"

Don Enrico Antonio "f"

Entonces las relaciones operativas bajo cuyo fundamento se establecen los acontecimientos

Entre *Matiana* y don *Francisco*: $(a \wedge b)$

Entre *Matiana* e *Isidora*: $(a \wedge c) \rightarrow (a \vee c)$

Entre don *Francisco* e *Isidora*: $(b \neg c)$

Entre *Ismael* y don *Francisco* $(d \wedge b) \rightarrow (d \vee b)$

Entre don *Francisco*, *Matiana* y don *Enrico Antonio*: $(a \wedge b) \neg f$

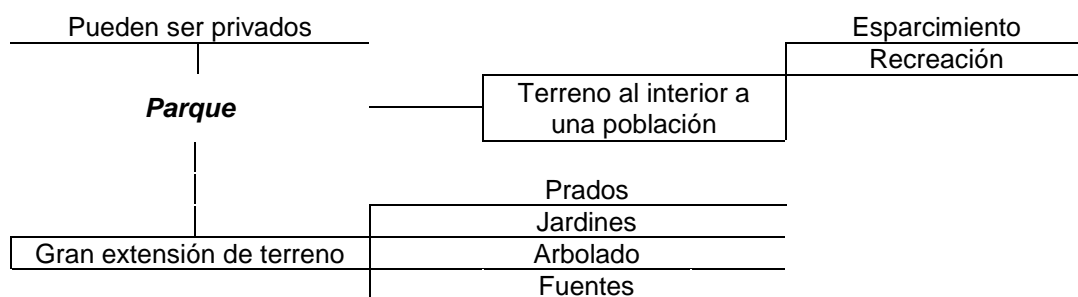
Respecto al *gran parque*³⁸, el *cronotopo* se plantea como lugar cuya cualidad es indeterminada en términos paradigmáticos; mantiene la apariencia de un instante espaciotemporal verificable en la geografía y en el tiempo. El paraje puede ser reconocido, desde la enciclopedia del interpretante, como uno de entre tantos parques de la ciudad de México en la época novohispana; pero observando detenidamente el discurso no hace referencia a una ubicación específica: Alameda Central o parque de Chapultepec. Existen en las acotaciones las referencias ambientales suficientes como para establecer los índices objetuales en tiempo y espacio. De esta manera, esa sensación de aspecto inconmensurable del *gran parque* permite más bien establecer una aprehensión onírica del *cronotopo*.

Así entonces, la descripción del entorno perceptible en la objetualidad es lo que confirmará el ambiente por el cual concebir las acciones; la referencia inmediata es de un entorno natural, tensionado por algunos elementos arquitectónicos; se nos describe el parque y alrededores en medio de un ambiente que no parece afectado por la decadencia. Allí el *gran parque* se expone abierto a la contemplación estética y a la fascinación científica, tensión entre el viejo orden y un nuevo orden. Se puede verificar por ciertas *acotaciones* que la delimitación espacial es inabarcable con la mirada; existe en eso la relación del espacio inconmensurable que contrasta con otros dos espacios más estrechos, en algo que pareciera una meta-unidad conteniendo dos subunidades. Por principio, la acción es ejecutada frente al *gran parque*, supuesto por el entorno manifiesto en fuentes y jardines.

Además, el *gran parque* posee una expresión significativa determinando las líneas de acción; los personajes se ven caracterizados según las afectaciones que ese entorno abierto va imponiendo. En ese lugar confluyen las actuaciones al mismo tiempo que se dibujan las identidades de los personajes en una dinámica de mutualidad prosopográfica. Para entender esa relación es debido provocar el primer proceso en un desprendimiento *enciclopédico* iniciado en el establecimiento

³⁸ Esta pieza es la primera de una serie que incluye cinco obras enmarcadas en distintos parques de México: el Gran Parque I, Gran Parque II, Elgran Parque III y el Parque encantado (1999); fueron publicadas sino hasta el año en la revista *Tramova* de la Universidad Veracruzana (2000).

semántico a partir del “parque”. Un concepto actualizado posee tres rasgos importantes que habría que considerar: por un lado la referencialidad a un lugar que bien puede ser público o privado; dicho lugar está erigido en terrenos internos, eso sí, a una población o ciudad; sea cual fuere la situación descrita, el parque debe ser de gran extensión. Hechas estas consideraciones la nebulosa desprendida quedaría representada en:

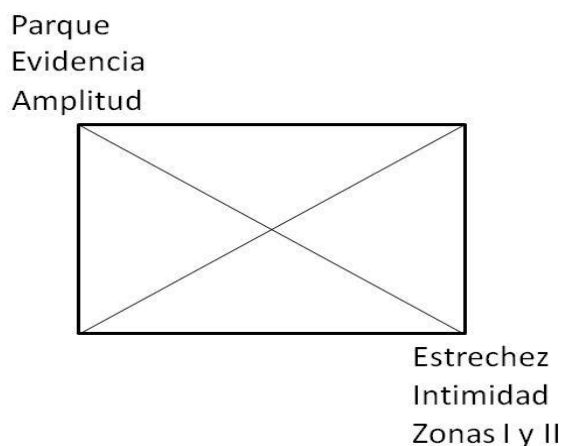


Siguiendo las acotaciones en el texto, el aspecto figurativo del “parque” posee una centralidad geográfica dentro de la ciudad confirmando esta suposición la disposición urbanística atribuida como núcleo poblacional; manteniendo un predominio arquitectónico, el parque posee una cierta relevancia social; como parque privado absorbe un amplio sentido convergente en tanto que representa el lugar para cierto tipo de /encuentros/, no sólo para el /esparcimiento/ y la /recreación/ como bien correspondería a un parque público. El *gran parque* paradójicamente es un lugar para las confidencias, para la /intimidad/ y la /evasión/

Más adelante, al *gran parque* se le añade, en la progresión de los sucesos, dos ambientes que son contrarios en tanto que quedan determinados por lo /interno/, y por lo la /íntimo/; el contraste entre la amplitud del parque y la /intimidad/ de estos dos lugares complementarios la estructura se permite un interesante juego de focalizaciones como dinámica a la objetualización de la acción. El *acontecimiento* se dispone entonces en el gran parque a la vez que en una *zona I* y una *zona II*, ambos lugares advertidos según los *índices técnicos* con

dispositivos escenográficos y de maquinaria que permiten añadirlos y retirarlos en el momento requerido.

La *zona I* representa el /despacho/ del párroco, un sitio íntimo *con sus libros, dos sillones y una mesa con licorera*. Por otra parte, la *zona II* representa una porción de pared en donde yace la /puerta/ de madera gruesa que da al dormitorio destinado como aposento de *Matiana*; en esa misma zona se observa un *pedazo de terraza* donde hay una banca de madera y desde *donde se ve plenamente el jardín y una hilera de fuentes del gran parque*. No se soslaya en este planteamiento un contraste expresado en la /amplitud/ del *parque* comparado a la /estrechez/ e /intimidad/ espacial en estas dos zonas. Entonces, aportando más elementos a la construcción del *cronotopo*, se tiene una disposición de opuestos comprendida en:



El *cronotopo* así constituido, refuerza la tensión transcurriendo entre la /amplitud/ y la /estrechez/ de tres zonas abarcando una multiplicidad de procesos temáticos. Los lugares señalados establecerán la *simbiosis* de duración en la acción y la ubicación del espacio. Aunque tres son los lugares éstos connotan un solo momento que en un aspecto diferenciado, ayudan a la focalización de la acción en el *cronotopo*:

Para marcar la secuencia en el dialectismo de las *subunidades contextuales* o instancias de la acción y los *sucesos* vemos que una diferenciación entre ambas se establece por el propio perfil del *cronotopo*. Esta diferenciación queda establecida en las descripciones aportadas literalmente por las *acotaciones* y que determinan lo siguiente:

- Unidad A: el gran parque a las 7 de la tarde.
- Unidad B: estudio de don Zuloaga (*Zona I*), una hora después (8 de la noche).
- Unidad C: *Zona II*, cerca de la habitación de Matiana a las once de la mañana (día siguiente).
- Unidad D: *Zona I*. Por la tarde, dos días después.
- Unidad E: *Zona II*, nuevamente. 6 de la tarde.
- Unidad F: jardín del gran parque en horas de la madrugada (día siguiente).
- Unidad G: Fuentes del gran parque. 10 de la mañana de ese mismo día.
- Unidad H: *Zona I*. Seis de la tarde.
- Unidad I: *Zona II*. Ese mismo día, las 7 pm.
- Unidad J: “quizá” dos días después -cita acotación-. Una tarde amarilla (hora indeterminada).
- Epílogo despojado de referencialidad cronotópica.

En este orden *cronométrico* se establece que el inicio el día sábado, día citado para la */boda/* inicia a su vez el *acontecimiento* y posteriormente se desarrolla en seis días posteriores. Sin embargo, existe la percepción de cinco jornadas que además van siendo literalmente citadas; así, la distribución en los diez *sucesos* o unidades subsecuentes se representa bajo un seguimiento tal a:

Sábado	Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
		Transcurren dos días			Transcurren dos días	
7 pm.	11 am		Por la tarde	De madrugada		Una tarde amarilla
8 pm			6 pm	10 am		
				6 pm		
				Suponemos 7 pm.		

Procurando la correspondencia entre cada una de las unidades y así estableciendo un seguimiento en la estructura del *acontecimiento* los asuntos tratados pueden percibirse mejor en el análisis de cada momento. Podemos observar además que la mayor tensión, por carga temática, se genera en la unidad marcada con el día miércoles en donde cuatro de los diez momentos allí se concentran. Esta relevancia en la asimétrica de la disposición merece replantear las *nebulosas* producidas añadidas a los procesos *enciclopédicos*; de manera que derivados de las instancias de la acción tendremos resultados como por ejemplo:

Unidad cuadro I	A o En el parque a las 7 de la tarde. Ambas mujeres en su fuga descubren el lugar. Matiana se descubre seducida por don Francisco Zuloaga.	Planteamiento
Unidad cuadro II	B o Estudio del doctor Zuloaga a las 8 de la noche. Descubrimiento de sus intenciones: seducir a Matiana.	Primer dilema.
Unidad cuadro III	C o Banca cercana a la habitación de Matiana a las once la de la mañana. Isidora confronta a don Francisco. Matiana se siente muy atraída por el párroco.	Segundo dilema.
Unidad cuadro IV	D o Estudio de don Zuloaga por la tarde. Queda liberada la deuda que une a ambas mujeres a la crueldad de don Enrico Antonio.	Polémica amoral.
Unidad cuadro V	E o Banca cercana a la habitación de Matiana a las seis de la tarde. Matiana confiesa su atracción hacia el doctor Zuloaga.	Pensamiento pagano.
Unidad cuadro VI	F o En el jardín siendo de madrugada (seis días transcurridos, acaso). Ismael confiesa a las mujeres la condonación de su deuda.	Anagnórisis
Unidad cuadro VII	G o En una fuente a las diez de la mañana. Don Francisco y Matiana confrontan sus intenciones.	Cuestionando la castidad.
Unidad cuadro VIII	H o Despacho del doctor Zuloaga. Exposición sobre el espíritu de la época: la libertad.	“Los ignorantes no entienden porque nadie se los ha enseñado”.

Unidad I cuadro IX	o Banca cercana a la habitación de Matiana ese mismo día a las seis de la tarde. Matiana decide permanecer al lado de don Francisco Zuloaga.	Anagnórisis
Unidad J cuadro X	o Banca cercana a la habitación de Matiana. Dos días después. Revelación sobre la desgracia de la hermana de don Francisco. Francisco Zuloaga revela que es religioso en contra de su voluntad. Casa nueva para Matiana de ahí que se construyó en quince días.	Desenlace.
Epílogo	En el gran parque.	El destino

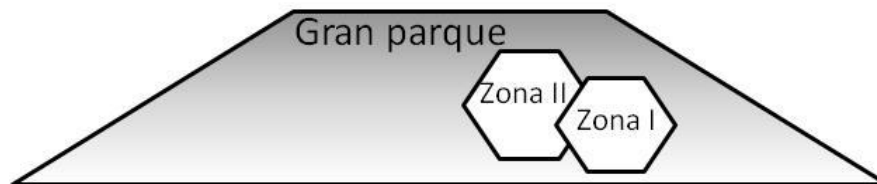
La disposición de los *sucesos* perfila una curva de intensidad según los perfiles temáticos que van desde la distensión a la tensión para luego volver a la distensión. Esa ascensión es asimétrica haciendo más dinámica la disposición de los sucesos en el *cronotopo*. Si bien son cinco las jornadas transcurridas, seis son los días representados en la cronografía; en el número y la disposición de las jornadas no existe un movimiento analéptico sólo persiste prolepsis en el epílogo bajo el relato sobre el destino de los personajes. Con lo cual, su dimensión estructural como soporte interno no expresa un modelo equilibrado sino intencionadamente desequilibrado lo que provoca esa percepción dinámica en el *acontecimiento*.

Vemos pues, que en *el gran parque*, el *acontecimiento* está ordenado en torno a los momentos íntimos expuestos en acciones dentro de las dos zonas alternas al parque. La jornada tercera se interconecta con la cuarta por “la madrugada”. Éste es un momento inicial en que un asunto trascendental empieza. Culturalmente, al aparecer la luz hasta la subida del sol, el alba representa la esperanza o el anhelo. No habría otro momento más oportuno para exponer la anagnórisis primera; la condonación de la deuda de ambas mujeres representa un momento de ascensión en donde se prepara el descubrimiento y luego posterior preparación a los episodios anti-climáticos.



7 pm.	11 am	Por la tarde	De madrugada	Una tarde amarilla
8 pm		6 pm	10 am 6 pm Quizá 7 pm.	

Que de todos ellos dos son los sucesos que se verifican en la amplitud del /exterior/. Es importante marcar este contraste entre la el protagonismo aspectual del *gran parque* como lugar /amplio/ y /extenso/ contra los momentos /internos/ e /íntimos/; tienen mucho más relevancia las pocas apariciones de sucesos contextualizados en el *gran parque* porque como veremos más adelante, la simple mención del lugar determina las conductas en los personajes.



Estos lugares /estrechos/, como el de la unidad B o el de la unidad H, responden a una requerida /intimidad/ porque en ellos se revela un sutil aspecto intimista y afectivo en las decisiones y revelaciones alejados de la percepción social y abierta, contrariamente, ubicados entre jardines y fuentes del parque. Son dos momentos de ajuste que no sólo salvan de la banalización al *cronotopo*; alternan la focalización en la acción; dan mucho dinamismo a los asuntos determinantes en el *acontecimiento* como cuando se expone la /cancelación de la boda/ mientras se revela que don Francisco ha propiciado con su fortuna una condonación de la deuda y eximiendo así a *Matiana* y su tía *Isidora* de todo compromiso con don *Enrico Antonio*.

En el suceso marcado con la unidad B don *Francisco* revela – lo hace al párroco don Alonso- sus intenciones de conspirar en contra don *Enrico Antonio* pero movido por sus afectos hacia *Matiana*; así decide utilizar parte de su dinero y

solventar las deudas que la joven tiene adquiridas con el cruel burgués. Esta determinación busca asegurar la completa libertad de la joven.

Don Francisco.- Esta casa la hice para Matiana. Si desea quedarse vivirá aquí. Adentro del parque como una reina antigua y yo prometo que si por mí Matiana deja el mundo, no se arrepentirá.

Un momento alterno se desprende con el más profundo de los motivos temáticos en la obra: don *Alonso* explica, en un amplio discurso y en ausencia de *don Francisco*, los cambios que éste ha asumido para transgredir su vida religiosa; de alguna manera le justifica aunque también le enjuicia esa decisión de vivir una oculta vida pagana. Entonces, describe cómo fue lograda por el párroco la aceptación social a cambio de usar otra parte de su fortuna en pagar la restauración de la capilla guadalupana; esta decisión parece inteligente pues logra apaciguar el rechazo moral de su feligresía:

(...) las señoras huéspedes de Don Francisco no pueden ser catalogadas como miserables tales cual se ven en estas tierras y podría apostar que hablan, piensan y comen libertad. Son gente educada y la libertad es un concepto importado de Europa. Los ignorantes no lo entienden porque nadie se los ha enseñado. La obsesión por la libertad no nace de los pueblos si no en el cerebro de algunos privilegiados que terminan por gobernar los pueblos.

En *el gran parque* es un drama que parece cuestionar el valor de la /libertad/ esbozando, un entorno a un hecho histórico, un pasado en donde los asuntos afectivos más íntimos como el amor, se veían sometidos a una férrea moral social y religiosa. Podemos establecer entonces, que la obra del *gran parque* sostiene un juego entre varios niveles contextuales en una muy intensa metaforización de la moral. Su ubicación sobre la aparente *cronografía* posible coloca al *acontecimiento* como un suceso más o menos histórico en la consciencia

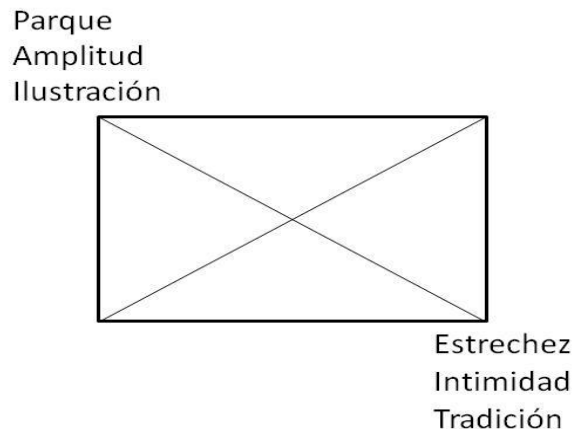
del lector -finales del siglo XVIII-. Este detalle es utilizado como *clave* para comprender un fondo temático y así reconstruir los motivos ideológicos que le dan *tensión* y sostener temáticamente el *drama*; ubicar en la etapa de la *Ilustración* los hechos sirve para ejercer una comprensión sociopolítica del momento; la evocación enciclopédica claramente deviene en un interés por la *Ilustración europea*. Pero el drama se cuida de no citarlo tal cual, más bien aduce en una acotación al inicio como índice al entorno. En la cronología la acción se desarrolla íntima, cotidiana; decimos que este juego entre las amplitudes y las estrecheces perduran en todos los niveles del contexto, por lo que:

Ilustración europea				
V	V	V	V	V
Pensamiento filosófico	Renovación ética y moral	Cambios políticos	Revoluciones sociales	Espíritu laico
V	V	V	V	V
Nuevo humanismo	La libertad como valor	Debilitamiento de la nobleza	Ascensión de la burguesía	La reforma religiosa

Un poco profundizando en el sentido dado a la época, a finales del siglo XVIII, en Europa y sus colonias en América crecía un importante movimiento de renovación en el pensamiento y el espíritu intelectual conocido como la *Ilustración*. Temáticamente, este asunto se expresa en las referencias a la */libertad/* en diversos momentos del *acontecimiento*. Así, la transgresión que el doctor *Francisco Zuloaga* pretende acometer uniéndose con *Matiana* tiene como marco este proceso histórico lo que lo hace verosímil. El asunto se reivindica el valor moral de la */libertad/* como nuevo motivo para la consciencia del hombre. Los valores antes absolutos como la lealtad, la santidad y la modestia ahora son desplazados por la */igualdad/* y la */fraternidad/*.

Más allá de la profundidad al tratar el momento histórico, la *Ilustración* es un tópico importante que resalta el sentido que debe tomar ese parque como un modelo del naturalismo pregonado por los intelectuales de la época además de íntimo, preclaro y abierto; con el parque se vivifica esa percepción renovadora y liberal. Ello podría explicar por qué es que en el párroco *Zuloaga* se ve expresada

una actitud desafiante. En ese lugar parque no sólo se abonan árboles, plantas y flores, también se cultiva un renovado espíritu por la ciencia evidente en las etiquetas que clasifican cada especie existente.



En efecto, *gran parque* es una confrontación entre el costumbrismo y su tradición que se opone al espíritu del progreso, el paganismo y la libertad de la *ilustración*; se regodea más bien en los espacios íntimos y en paisajes reducidos para mostrar desde la intimidad cómo es que pudo gestarse este nuevo espíritu revolucionario aunque pesando aún sobre él la fuerza del sistema. El *gran parque* está construido sobre un proceso *cronotópico* que vivifica el conflicto dibujado un contexto histórico sobre el asunto reconocible de la *Ilustración*: /libertad/, /igualdad/, /voluntad/. Debemos verle expuesto como un lugar rico en matices representacionales que además se acrecientan con rompimientos a la ilusión ficcional, aspecto puesto en evidencia en las disposiciones técnicas. Se declara el *gran parque* un lugar abierto, efecto que es advertido en las acotaciones iniciales, para luego, por cambio decorativo, modificar a lugares íntimos. *El gran parque* está dado sobre esa insistencia por focalizar los espacios hasta convertirlos en determinaciones que influyen a los personajes.

Por otra parte, la presencia omnímoda del *gran parque* nos lleva a sostener que en él radica una importante instancia significativa, casi como en la presencia

de otro personaje más. Su implicación en la acción del drama no es callada, quieta: “*si la ciudad no fuera famosa por sus huéspedes y paisajes, valdría la pena visitarla sólo por este jardín*”.

5.2 “Corazón trombón”

Dentro del universo dramático de la autora Luisa Josefina Hernández, la obra *Corazón Trombón* es un caso muy llamativo por la forma en la que está tratado estilísticamente. En base a un lenguaje singular pero muy complejo, pletórico de lirismo la dramaturga explora lo que parece un singular divertimento, entre lírico y dramático casi infantil: un marco circense, con payasos, muñecas, incluso aves. Pero a pesar de su planteamiento en un circo, no se verifica ningún indicio de espectáculo. No hay público presente. No obstante, los *personajes* aparecen y se suceden exhibiéndose sobre la pista aunque también lo hacen como entregándose a la nada o sólo a ellos mismos.

La pieza está construida en una extensión relativamente breve y con un lenguaje lúdico expuesto en un solo acto. No existen en el desarrollo de los sucesos *cronotopos* diferenciados; el lugar y el momento es uno por lo que la unidad se revela en un suceso único. Sin embargo, dicho *suceso* se va conformando en una disposición de tres momentos que parecen seguir una ascensión lógica, esto es, en tanto que se presenta la acción y sus motivos; luego la *acción* se imbrica para, finalmente, mostrar una conclusión que no precisamente plantea el desenlace. Aunque parece que existe un desarrollo sin visible *entramado* entre las líneas de *acción* la inexistencia de elementos que nos hagan prever una ascensión climática resulta perceptible; se descubre que la tensión es sostenida en las acciones, y si bien de una relación contenida entre los *personajes* o un planteamiento del absurdo radica en el lenguaje la tensión subyace en la oposición de las líneas de acción.

Uno de los aspectos por resaltar en la estética de la obra radica es entonces su tratamiento lírico no sólo logrado a través del lenguaje, sino puesto de manifiesto en la descripción de las imágenes; hay un manejo permanente de la transgresión y la *metáfora*. El circo en sí mismo es una simbolización icónica; la evocación de los ambientes circenses parecen justificar este deseo por transgredir con la fantasía la situación. Observemos esta traslación aplicada inicialmente en:

(...), la música que sabe a dulces y tiene una reminiscencia de caballos, cascos, polvillo, luego una definitiva moción de orden que trae la atención y el silencio. Hay trapecios, voladoras, trucos de luz.

Hay en dicha descripción una recarga en los referentes objetuales que saturan la imagen, no obstante establecer en el silencio una paradójica soledad y abandono. A pesar de estar literalmente significado el */circo/*, el lugar se mantiene sumido en la indeterminación. No hay sensación del tiempo ni percepción de que se está en un sitio físicamente verificable; fuera del momento del circo, no hay nada. La traslación existe a través de los objetos, no existe el antes y el después.

Al comienzo, a través de *índices técnicos* se advierte que la pieza dramática no representa una ilusión; se aclara que será una especie de pantomima. Aquí pareciera la introducción de un efecto de distanciamiento didáctico pues al implicar la no existencia de la ilusión se emplaza una racionalidad en el espectador. Además, alternando con la explicación inicial otros *lapsos deícticos* yacen presentes en una exposición que la configura el ambiente porque en el prólogo se advierte adelanta el tratamiento estilístico afectado por la fantasía. Hay una referencialidad sobre la apariencia física para condicionar el efecto que inundará la consciencia del intérprete; se insiste que no habrá lugar a la *osmosis* emotiva; en la contradicción entre el lirismo del lugar y el distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) se plantearán las acciones:

Podría existir un octavo personaje, alimentado de las acotaciones o de algunas de ellas.

Un director, un coreógrafo, un musicólogo, un diseñador de vestuario. Pero de verdad; ellos son la obra.

Planteado tal sistema se insertan entonces las acciones en lo que son unos primeros esbozos del suceso; hay *personajes* que se adaptan a la situación en una singular suspensión. Hay algunos referentes de lugar que valdría resaltar en el el espacio circense son los trapecios, que en lo /alto/ de la carpa ubican una perspectiva radicalmente distinta a la pista del circo en el /abajo/; y más aún, las /alturas/ puntiagudas hasta donde no puede llegar nadie excepto la nube de globos multicolores:

(...) entra Fredo, indescriptible, con un manojito de mil globos que sostiene en la mano levantada; los globos llenan el aire de la pista y Fredo vuela, da una vuelta completa por el aire multicolor de globos, ¡qué rojos, qué azules, qué blanco volador! Fredo, (...) Se distrae, suelta sus globos: ahora es una piedra preciosa azul turquesa con peluca amarilla. (...). Los globos se amontonan en el centro puntiagudo del techo.

En este interesante despliegue de imágenes, agotadas éstas por amplias *acotaciones*, queda establecida la importancia de esa presencia narradora de la que hablaba el drama en su inicio. La instancia del presentador que como un relator, se introduce por la propia *acotación*; la instancia narradora apoya los ambientes pues lo que bien podría escaparse a la atención del enunciado dialogado queda remarcado por el enunciado monologal de quien relata. Este elemento diegético externo, nos referimos al relator, da aún mayor sentido al distanciamiento al que nos hemos referido. No existirá un involucramiento entre la emocionalidad del intérprete y el efecto de la ficción. Habrá una diégesis impuesta

desde a permanente referencialidad de una intermediación, así queda establecido en:

Podría existir un octavo personaje, alimentado de las acotaciones o de algunas de ellas.

Volviendo a las presencias objetuales, la nube de globos atrae una dimensión perceptiva cromática muy llamativa tratándose del inicio del drama. Es importante para la imagen del lugar el color que aparece como fondo predominante; además de los globos flotando en las alturas más recónditas de la carpa, los colores también están presentes en el atuendo del payaso *Fredo*: “*ahora es una piedra preciosa azul turquesa con peluca amarilla*”. Además, apoyando la construcción de los ambientes cuya percepción visual es intensa se le añaden los sonidos con músicas de organillo propios de un circo. Las descripciones deícticas permiten recrear la sensación de mirar al interior de una caja de juguetes o una casa de muñecas, combinando el artificio del circo con la presencia de pequeños utensilios para el juego:

(...) la música que sabe a dulces y tiene una reminiscencia de caballos, cascos, polvillo, luego una definitiva moción de orden que trae la atención y el silencio.

Este componente lúdico no puede ser contrarrestado por los objetos ahora en presencia de los *personajes*; el *cronotopo* no puede admitir saltos que reviertan las secuencias y planteamientos ilusorios ya descritos. Hay una identificación habitual de imagen con la que se combinan personajes y entorno por lo que la *prosopografía* en los personajes empata con el diseño de los ambientes oníricos; la entrada de *Fredo* se hace en una consonancia con la deslumbrante exposición multicolor del fondo; la presencia irónica y graciosa, callada, aunque frenética del payaso alterna con la serenidad de *Paloma*. Luego ambos interrumpidos por la

enigmática irrupción de la muñeca *Fasia* prosiguen no obstante en el ritual del silencio.

El primer motivo de *tensión* dramática se adhiere en presencia de los perros, luego de ambos gatos. El recurso más enriquecedor en el universo fantástico de este drama, empieza a revelarse, son las *prosopopeyas* expuestas en los animales. La convivencia antitética de felinos con caninos, aves y antropomorfias expresan una interesante antítesis tensiva. Esas relaciones zoomórficas enriquece enormemente la situación más cuando el discurso obliga las interacciones en estas especies las cuales paradigmáticamente resultan irreconciliables: perros y gatos.

El tipo de canino elegido para la pieza está dado en una raza particularmente mal comprendida pues si bien en apariencia el perro *bulldog* causa temor por su imagen /agresiva/ y /arrogante/ también es cierto que resulta con una conducta leal y /noble/. Es el Perro un personaje así, fuerte en aspecto pero dócil en conducta que se adapta al medio lúdico del circo.

Los gatos por su parte, una hembra y un macho, tienen en antecedente haber convivido juntos y así haber procreado algunos gatitos, por lo que son pareja. De alguna manera más natural, estos gatos debían temer a los perros; pero no ocurre así, más bien lo contrario: hay una situación de atracción poco comprensible y es que entre *Perro Bulldog* y *Gata*.

La *Paloma* que en la blancura de su plumaje no logra contener sin embargo, ese carácter apacible que le fue atribuido; ahora es un animal /inquieto/, nervioso, un ser /inseguro/ e irónicamente /indiscreta/. Su actitud esquiva si bien es provocada por la insaciable amenaza de *Perro* también es motivada por los retraimientos manifiestos de su cualidad natural de sobrevivencia. *Paloma* en cambio, no teme al payaso *Fredo*; con él se siente protegida actuando poco hábil. La *Paloma*, ave reconocida por su extraordinario comportamiento monógamo es /impasible/ no permitiendo que las pasiones hagan perder la cordura.

Paloma	Blanca
	Impasible
	Insegura
	Serena

Hay dos *personajes* de una aproximación antropomorfa, se trata de *Fredo* el payaso y *Fasia* la muñeca desarticulada. *Fredo* es un payaso por lo que atendiendo el sentido del estereotipo si bien mantiene detalles exagerados posee también rasgos de una reconocida figura humana además de la característica hipérbole en el atuendo: zapatos largos y grandes, guantes blancos, gran peluca y mucho maquillaje. Llama la atención que siendo /payaso/, comprendido en su carácter el escarnio del que generalmente sufre, *Fredo* es un payaso /digno/, /sobrio/, /mesurado/. Esta configuración advierte un contrapunto sobre los preceptos que deberían caracterizar un ser como éste: ridículo.

Estableciendo que al payaso *Fredo* le afecta la /dignidad/ hay un reconocimiento en las causas que hacen rehuir al payaso del /escarnio/: para alejarse *Fredo* se refugia en las alturas del trato de la gente. Se conduce más bien con /prudencia/ conducta que de alguna manera dista de la fisonomía frenética. En esta instancia la *tensión* es provocada en la situación paradójica que onfigura el carácter del *personaje*, esto es:

Fredo	Payaso
	Digno
	Prudente
	Mesurado

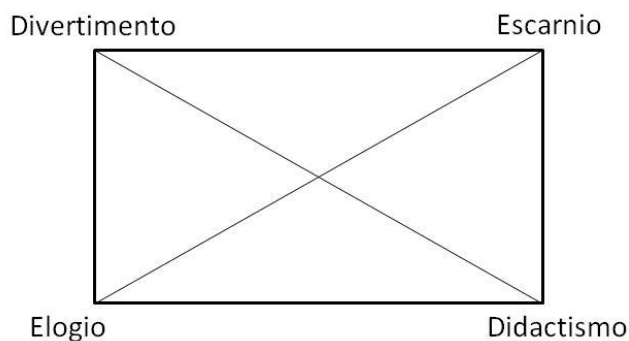
Paloma.- Se llama *Fredo*.

Fasia se burla, llamarse *Fredo*. Corre, brinca, grades carcajadas con todo el cuerpo. Luego la voz, la fea voz rasposa.

Fasia.- Si eso fuera nombre.

Fredo lejos, arriba. Eso es nombre, lo ha sido, ¿tiene otro? No tenerlo es una pobreza desesperada. La Ploma, quizá... La llama a señas. Si no tiene nombre, ¿cómo va a tener voz?

Fredo inicia la acción con una entrada espectacular, circense: se eleva sosteniendo la nube de globos multicolor. Elevado hacia el techo de la carpa circense mantiene una supra-posición luego posado en el trapecio; los globos prosiguen su vuelo hacia el centro puntiagudo de la carpa. Detrás de su entrada prosigue *Paloma* con sus alas blancas. El ave asciende también a las alturas con pero con más facilidad quedando posada junto al payaso *Fredo*, en lo alto del trapecio. Este aspecto gracioso, ingenuo y dulce pudiera resultar una gran ironía porque si *Fredo* no es objeto de /escarnio/. El marco de contrarios establecido bajo las premisas universales para la situación de la obra estaría descrita relacionando los siguientes significados:



Fasia viene como una muñeca desarticulada pero es indiscreta, torpe, sonriente, monstruosa, un poco dulce. Se arrastra por el suelo y luego asciende de una forma inesperada: desplegando sus alas amarillonegroblancoazules: *Fasia ha perdido la paciencia, vuela al trapecio con sus espléndidas alas (...), se sienta junto a Fredo, su voz es siempre flor de desacuerdo*. La muñeca cual ave Fénix, en una recurrente vinculación con la /redención/, sustituye a *Paloma* quitándola del trapecio. Se desprende el primer momento del conflicto. La muñeca *Fasia* está

rota, desarticulada aunque posee sus alas para volar; *Paloma* no es sólo un ave real, con alas blancas y vuela aún más versátil que los globos que ahora se suspenden en la elevación policromática de la carpa, etcétera. Es rival para la muñeca *Fasia*, para *Catalina* y en general, para todos los entes femeninos de este lugar.

Fasia	Muñeca Desarticulada Celosa Ágil
-------	---

Introducidos por esta extraña sensación pre-realizativa en donde el marco ilusorio parece siniestro y misterioso resulta fascinante por el colorido tanto visual como sonoro; anima una exhibición de la acción y al mismo tiempo alimenta la tensión; hay un conjunto de estrategias que animan el paroxismo con movimientos y traslaciones de amplias trayectorias desde el círculo perfecto de la pista hasta las alturas de los trapecios. Las acciones son igualmente metáforas porque se imaginan en esa insistencia entre decir con la proxémica parte de lo que los enunciados no mencionan. En el fondo la voz del narrador omnisciente pareciera animado en las *acotaciones*.

Fasia baja de prisa como en un teleférico. Va a agredir a gata, pero ella saca las uñas, las muchas, veinte uñas; Fasia las cuenta y regresa al trapecio invisible.

En efecto, aquí el sentido aportado por las *acotaciones* explica lo decisivo de la simbiosis discursiva entre el diálogo y este cuerpo de *lapsos deícticos*. La narración omnisciente anima las acciones pero no las asume. Insta para que éstas queden completadas en el *cuerpo central discursivo*. De igual modo ocurre con *didascalias* e índices técnicos puestos en relación no sólo con la acción y la

imagen, también con el carácter esbozado de los personajes, *prosopografías* vinculadas a una emocionalidad no prevista en su fisonomía.

Es preciso recalcar el valor otorgado en esta pieza dramática a las *acotaciones* y *didascalias* se asume como principal por la simbiosis discursiva que demuestra: el diálogo pende del sentido aportado por la diégesis y viceversa. De ahí el sentido dado a la indicación: *Podría existir un octavo personaje, alimentado de las acotaciones o de algunas de ellas*. Las *acotaciones* parecen personalizarse en una sola instancia relatora casi narrativa, ayudando a construir los ambientes sobre la literalidad del ambiente circense y ciertas indicaciones a partir de señalamientos subjetivos no expresados en el gesto. El carácter irónico de las figuraciones construye un tratamiento absurdo sujeto en el aire libre de toda coherencia.

En su entrada a escena *Perro*, un canino *bulldog*, presenta una actitud intimidante. Está afectado por la /arrogancia/. Se sabe un perro fuerte, hermoso y por eso es engreído. El *Perro* exhibe su naturaleza atractiva en un juego de egolatría que lleva a *Paloma* primero a mirarle impasible luego temerosa. En su juego *Perro* delata además algunas de sus reales intenciones orgánico-digestivas. *Bulldog* podría satisfacer su canino apetito con *Paloma*. Tal descubrimiento produce la segunda radical disyunción entre subunidades, porque la instancia representada en *Paloma* se contrapone a *Perro*. También es *Fasia* una instancia que difiere con *Paloma* quien además de no tener lugar propio en el espacio se sabe amenazada por el insaciable apetito de *Perro*. La nebulosa para la configuración de la instancia de *Perro* presenta:

Perro	Temperamental
	Audaz
	Seguro
	Vibrante
	Cariñoso

Perro.- Mi corazón, trombón.

Paloma.- Tengo una gran pechuga.

Perro.- Nunca ha formado parte de mi alimentación.

Paloma.- Ayer por la mañana vi una oruga.

Perro.- Pon atención.

La llegada de *Gata* alivia la situación ejercida por *Perro* y *Paloma*; extrañamente la acción da un giro porque es ahora *bulldog* quien está atraído por *Gata* y esta vez imposible que se trate de una atracción orgánico-digestiva. Un enigmático motivo etológico advierte la causa de este entuerto: *Perro* atraído por una felina. Es un extraño caso en donde *Gata* exalta esa atracción sobre *Perro* con la intensidad de su aspecto español. Ella corresponde al interés de *Perro* iniciándose entonces una extraña relación pasional.

La muñeca *Fasia* reacciona ante esa relación, la atracción inmediata entre *Perro* y *Gata*, con una inusitada manifestación de celos porque ella también se siente atraída por *Perro*, se ha visto renegada por la intromisión de *Gata*. Entonces, *Fasia* viéndose desdeñada se aparta y dedica su atención al payaso *Fredo*: “se llama *Fredo* no perro”.



Retomando el *cronotopo* inscrito en la /indeterminación/, toma ahora un aspecto de ensoñación; la forma de la carpa y en la pista de un circo la estructura de la acción ahora transcurre en un simbolismo entre el /abajo/ con la pista del circo contrastando con su horizonte y las *alturas* del trapezio, la puntiaguda carpa y la nube de globos multicolor. El momento dado en “ningunaparte” pareciera ser un ciclo en la inmensidad, por lo pronto el planteamiento cronotópico queda instalado en una interesante *tensión* que abarca la amplitud de espacios como la súbita estrechez de los momentos.

Hay en este *drama* la oposición de lo alto con lo bajo, entre lo expuesto-íntimo, lo lúgubre y lo colorido: “*es la encantadora totalidad del circo*”. El *circo* es una evocación versátil que nos sitúa en ese lugar ilusorio concebido para el /divertimento/; no se piensa en el circo como un lugar sin efectos ilusorios, no sólo hay decoración; las apariencias ilógicas es la estética y el sentido mismo del discurso.



Del ambiente obtenido llama la atención el escenario fundado en dos niveles espaciales: las alturas de la carpa con su “centro puntiagudo” y en ella los trapecios y, por otro lado, la tierra demarcada por la pista circundante. Hay un énfasis especial otorgado en la espacialidad dibujada en estos dos niveles: la

altura dada en los trapecios semeja al cielo con la espesura de las *nubes de globos multicolores* y debajo, el inframundo, no sabemos si la tierra o los infiernos. Descartemos por incredulidad teológica, la segunda suposición. La pista del circo, amplia, reproduce el juego de la /pasión/. Todo transcurre entre los dos niveles, algunos de los personajes también transcurren bien /ascendiendo/ o bien /descendiendo/ en el juego.

Fasia, la muñeca rota que entró arrastrada por la pista del circo, acaba /ascendiendo/ a las alturas del trapecio, al lado del *Fredo*. Sin embargo, ante la llegada de la perra *Catalina*, perra bulldog, antes pareja de *Perro*, *Fredo* se siente fascinado y abandona el trapecio; ahora *Fredo* /desciende/ bailando en la pista. Este juego entre las alturas y los horizontes terrenales de la pista claramente induce este proceso de /redención/ y /paganismo/. La referida *altura* es altamente significativa, es un concepto de ubicación espacial muy importante. Desde un enfoque *astronómico* la *altura* establece una ubicación en relación al arco de vertical considerado en línea perpendicular al horizonte (valor absoluto de una altura). Cuando se refiere /altura/ siempre se da por expuesto aquello que es “visible” por encima de la línea del /horizonte/. Esta referencialidad del espacio se constituye míticamente en un universo que localiza en el Yo un ojo observador, que sin estar en el extremo inferior o superior del mundo posible de aquel circo lo domina todo; la omnisciencia del relator, llámese narrador, le permite el dominio de aquella magnificencia. Lo ausente aquí está remitido al “inframundo”.

En tal sentido, en *Corazón trombón* se establece como una lucha de pasiones bajo una disposición entre el sentido de un *azimut* y el horizonte circular como una ironía en cuya estructura finalmente se establece un equilibrio necesario de las cosas. En cuanto al horizonte, persiste aquí el efecto de *distanciamiento*; el horizonte está muy bien delimitado por lo que en referencia a él no hay altura posible; el distanciado efecto ilusorio del suceso dramático se asume en el horizonte circundante de la pista del circo:

altura / horizonte versus horizonte / altura

Pasando de la unidad superior al esbozo de las *subunidades contextuales* debemos contar en ellas los personajes de *Fredo* como instancia señalada con “a”; a la *Paloma* señalada con “b”; a *Fasia* con “c”; *Perro* señalado con “d”; y *Gata*, *Gato* y *Catalina* con “e”, “f” y “g” respectivamente. Además, es preciso añadir una explícita distinción del género sexual entre todos estos *personajes* resaltando así la vinculación que se da entre ellos, como una historia de amor múltiple; esta distinción no sólo es un referente en la cualificación prosopográfica de cada personaje, incide además en las trayectorias del comportamiento.

Hay instancias /masculinas/ como puede constatarse con *Fredo*, *Perro* y *Gato*; del mismo modo, hay instancias /femeninas/ como *Paloma*, *Fasia*, *Gata* y la perra bulldog *Catalina*. Al mismo tiempo se presenta una obvia correspondencia entre clase canina, clase felina y clase de los antropomorfos misma que se ve integrada por esa extraña vinculación amorosa:

Fredo \wedge *Catalina*

Perro \wedge *Gata*

Fasia refugiada en las alturas

Gato agazapado en su ataque de celos

Paloma parece estar fuera de dicha vinculación aunque se mantiene impasible y distante. No hay en ella el deseo de sentirse parte de otra instancia. Queda al margen de las relaciones amorosas, a veces huyendo de *Perro* y sus pasiones gástricas. Llama la atención el manejo que se hace de las figuras, insistimos, prosopopeyas en cuyas traslaciones se aplica una organización zoomórfico- antropomórfica; los personajes *Paloma*, *Perro*, *Gato*, *Gata* y *Catalina* en oposición a *Fredo* y *Fasia*; los primeros siendo animales se les ha dotado de cualidades humanas en tanto que a las antropomorfias se les confiere irracionalidad a pesar de su aproximación humana. Con lo cual:

	Masculino	Femenino
Antropomorfia	Fredo	Fasia
Zoomorfia	Perro Gato	Paloma Gata Catalina

Si *Fredo*, *Paloma* y *Fasia* logran alcanzar el trapezio resulta poco coincidente porque son seres en ansia de oponerse a la inferioridad ahora vista en *Perro* o *Gata* sumidos en un baile eb las profundidades de la pista. Esta aproximación en el diseño del *cronotopo* se funda en lo opuesto entre las /alturas/ y el /horizonte/; pareciera dibujarse un *axis mundi* en donde el orden deriva una relación racional-irracional; denominemos esa relación en *altura* opuesta *horizonte* respecto a la focalización para sustentar la disposición situacional de los sucesos.

Estos cambios de situación aumentan la capacidad realizativa de las acciones en *Corazón trombón* aunque no queda en los recursos expresados hasta ahora. La pieza también se vale del lenguaje, lleno de léxicos variados, pletóricos de neologismos como cuando se enuncia: “*Perro y Gata no le ponen atención, como si solos estuvieran, porque Gato gatosea de todas las maneras posibles*”; también concurren expresiones onomatopéyicas e imágenes fantásticas para llenar el ambiente de color.

Fasia: A su Alteza real, doña Bulería. Homenaje a la gatonería genial de sus tacones. A la gatoviencia de sus gatañuelas y a la absurda y alarmante elasticidad de su gaticola.

El *Gato* baila a su entrada “gatuna” y baila un tango a tres junto a *Perro* y *Gata*; en este episodio *Gato* expresa su desdén por *Gata* aunque no sin ocultar

celos. *Gato* confiesa haber procreado gatitos con la felina. No obstante, apunta una *didascalía*, *Gato* ejecuta su baile de tres con *Perro* y *Gata* conformando un fascinante y estoico triángulo pasional. Ante la escena la *Paloma* queda atemorizada. Se sabe, en medio de esta extraña orgía de gatos y perros si está en riesgo o no. Quien antes inspiraba /protección/, *Fredo*, ahora yace entregado a los encantos de la perra imperial y con ello, de alguna u otra manera todos se van convirtiendo en /depredadores/ que bien pueden satisfacerse destruyendo o bien redimiendo:

$$(Perro \wedge Gata) \neg (Gato \rightarrow Gata)$$

Otra naciente relación amorosa se verifica entre *Fredo*, el payaso y la recién la perra bulldog, *Catalina*. Esta discordancia permite extender una serie de conceptos que alimentan de manera extraordinaria el *oximorón* en la unidad. Por fundamento las relaciones que se han planteado entre los personajes *Fredo* (humanoide) y *Catalina* /canino), o bien entre *Perro* y *Gata* si bien son impensables en una dinámica real, por tensión prosopopéyica son dos simbolizaciones necesarias para el *acontecimiento*. *Catalina*, quien por cierto también procreó con *Perro* (cinco camadas) se muestra antitética a la clase biológica de *Fredo* sin embargo, corresponde a su amor. Esta entre un antropomorfo y una canina es discordante además en lo social porque *Catalina* es emperatriz y payaso es un plebeyo. La situación entre una perra /noble/ y un payaso /plebeyo/ se configura nuevamente bajo el aspecto del /altura/ y el /horizonte/ de un sarcasmo que parecía ser evitado por *Fredo*. Una interesante tensión ejercida en la implicación *Fredo* con *Catalina* se resuelve en la *disyunción* por incompatibilidad previa:

$$(Fredo \wedge Catalina) \neg (Fredo \rightarrow Catalina)$$

Gato	Celoso
	Ágil
	Amenazador
	Simulador

Corazón trombón parece ser una alusión al /desamor/ porque *Perro* que al final acaba confesando que es quien ha creado la obra evoca en el instrumento musical los estertores del dolor ante la decepción amorosa. Imaginamos en *Perro* una fuerte vibración obteniendo las diferentes notas en el movimiento de una vara. En relación al canino *bulldog* el corazón trombón dirige su acepción a su naturaleza carnívoras. Así, el *band dog* será una figura vivaz, fiel y audaz; seguro de sí mismo y aunque de apariencia feroz, poseedor de un cariño natural, temperamental.

El momento pasional entre *Perro*, *Gato* y *Gata* enmarcado en el baile de tango es un clicé que aparenta intensidades eróticas porque en el fondo representa un trágico triángulo amoroso. Los dos personajes masculinos rivalizan sin perder el paso del baile. En tal sentido, el conflicto se metaforiza en el tango y las traslaciones que se complementan en la melodioso patetismo de la música. Un

El *Gato*, etológicamente, es un animal que ve a los demás en demanda de mucha protección; entonces vive el felino la prolongación de su etapa infantil, como cachorro aún llegado a la madurez. Pero contra esta cualidad que rompe con la idea de que el felino es autónomo, pues es evidente que no lo es, en su estado salvaje, el gato parece ser un animal muy social, que llega a establecer colonias más o menos jerarquizadas.

Llegado el momento, *Catalina*, una perra *bulldog* produce un aumento en la intensidad delatando ante los personajes y el público su compromiso sentimental con *Perro*. No hay más posibilidad de un baile a tres. *Catalina* anuncia que incluso ha procreado con *Perro*. *Fredo* quien hasta entonces se había mostrado impávido toma la pista, baja de su imaginario, aparente y esperpéntico.

Perro enamorado de Gata.

Fredo enamorado de la emperatriz Catalina.

Catalina	Imperial
	Matrona
	Condescendiente
	Majestuosa

Estas dos relaciones despiertan las suspicacias tanto en *Gato* como en la muñeca *Fasia* que reacciona con celos. *Fasia* interesada en *Fredo* ahora se siente despechada. *Fredo* es atraído por la perra *Catalina*. Entonces *Fasia* intenta con *Gato* quien de manera torpe y socarrona decepciona a la muñeca. *Perro* acaba relacionado con *Gata*; finalmente, *Fredo*, el payaso, está vinculado sentimentalmente a *Catalina*. *Paloma* y *Fasia* quedan desdeñadas. *Fasia* cae del trapecio y es lanzada al suelo por *Gata*; *Gato* al caer *Fasia* de las alturas participa del maltrato a la desvencijada muñeca. *Fasia* es ahora juguete de los gatos para ser después rescatada por *Perro*. Pese a todo, *Fasia* es una muñeca poco valorada.

Y hasta el final, *Paloma* insiste en rendir reverencias a *Catalina*, posiblemente buscando su favor, tal vez viendo la manera de llegar a los globos en las alturas. *Paloma* elige un globo, no obstante, y lo obsequia con profunda reverencia a *Catalina*. *Fasia* confronta a *Paloma* y usando la ironía obsequia a *Catalina* un globo de color amarillo, color representativo del /desdén/. Finalmente, al darle cuerda de nuevo y recuperándose de su postración la muñeca abofetea a *Fredo* dejándolo humillado ante todos. Ha sido *Fredo* víctima de la función, un espectáculo del sarcasmo. El desdén que el payaso le ha hecho al elegir a *Catalina* bien ha costado la bofetada: “Es la vulgaridad del fabricante. Nunca lo he hecho a propósito”.

Al finalizar la función los personajes reparten la nube de globos de colores entre el público para luego abandonar lentamente la pista. Reparten los globos entre ellos mismos y entre los espectadores, situación enigmática nuevamente,

porque no parecía en aquel lugar de ensueño haber un público atento a la función. Sin embargo, explícitamente se participa de un público.

La pieza, como bien quedaba establecido al principio, no fue del todo un esfuerzo por construir una ilusión, más bien una prolongada de la irónica representación del /amor/ y su contraparte en el /desamor/; *Perro*, sostenido en medio de esa risa confusa e irónica, confiesa en solitario, en medio de la pista del circo que es en realidad el autor de la farsa. En dicho recurso se alivia la tensión estructural, acaba la obra aunque perdura una consciencia interpretante: ¿qué fue lo que realmente sucedió en todo esto? El final ha sido inesperado, enigmático, sarcástico y un tanto paradójico.

CONCLUSIONES

Como se ha podido ver el texto dramático posee todos los elementos para verse confirmado en un sistema representacional propio. las cualidades que un sistema textual debe observar se cumplen en él como son tener un propósito representacional específico así como cumplir con un sentido completo y acabado; del mismo modo mantiene una unidad en tanto sistema por la que se transmite su coherencia representacional y por ello una cohesión de motivos y recursos. La sola idea de leer un texto dramático confirma este hecho.

En términos de poseer un propósito representacional específico no se refiere a servir a la integración del efecto teatral; se ha visto que esto resulta ajeno al propósito del texto dramático pues su fin radica en representar acciones a través de una verbalización situacional. De tal manera, el texto dramático se ubica equidistante a cualquier tipo de textualidad así llámense entonces escénica, teatral, plástica o cinematográfica. Para que ello se cumpla se reconoce en el texto una construcción del lenguaje verbal. Así, el texto se amplía, constriñe, extiende o modifica en parte gracias a los procesos gramático-sintácticos aunque superado este nivel se descubre un aspecto semántico discursivo de original envergadura.

El enfoque por el cual se percibe la configuración del drama además de alterna al teatro, pasa por una operatividad y funcionalidad discursiva distinta. En lo literario la noción diegética se cumple no a través del desarrollo léxico como al parecer ocurre en la novela o el cuento. La diégesis dramática paradójicamente está fundada en la mimesis, en donde el relato o acontecimiento se hace a través de las acciones o mimesis de la conducta humana. Este planteamiento resuelve la disyuntiva plurimedial de implicar varios tipos de resolución comunicativa eb su sistema. El texto dramático en sí explica una forma de representar un acontecimiento ficcional y ello basta para legitimar su utilidad y viabilidad semiótica.

Bajo estas condiciones, se consideran algunos puntos nodales en la ubicación del drama respecto a otras formas de textualidad. Por un lado se ha mencionado la alternancia equitativa entre el representar un acontecimiento a través del teatro como proceso basado en lenguajes extra-lingüísticos y pragmáticos tácitos. En

tanto el drama se recrea en la idea y de ahí, la imaginación (ideosensoriedad) de las situaciones. Luego entonces mientras que el drama es una concepción abstracta de la situación, la escena es una confirmación perceptible de la acción.

Por otro lado, también se ve confirmada una relación estrecha entre teatro y drama. Si bien es reconocible la autonomía del sistema, lo dramático puede adquirir concreción en lo escénico-teatral; pero esta *conditio* no debe reproducirse como una *conditio sine qua non*. Un receptor del texto, en el caso del drama *lector*, puede apegarse a las condiciones del texto literario para quedar expuesto a una realización del *perform* ideado por la intención del autor. De esta manera, el acontecimiento queda como producto en la reproducción cognoscente del sujeto. Sólo el sujeto receptor o lector podrá modificar su estado en la voluntad de modificar las condiciones de su lectura y así abducirla con miras a otro tipo de configuración como la escénica. El propósito representacional, la obra de ficción, sigue siendo la misma en los *Frutos caídos*, es la configuración por la cual se representa lo que resulta distinto y en ese ajuste es la relación entre fictivos lo que también se ajusta: del drama al teatro como la novela al cine. Con lo cual, se sigue manteniendo la noción íntegra e independiente del drama como configuración de un sistema.

Ahora bien, centrados en el texto mismo se considera como la segunda de las condiciones para ser un texto, el cumplimiento de un sentido completo y acabado en el sistema. Esta cuestión ha sido revisada a partir no sólo de los elementos discursivos y enunciativos que componen la superficie textual del drama, también en términos de su realización y actualización discursiva. En este tenor se reconoce por un lado una superficie dialogada como la característica más evidente del drama. Esta superficie aunque fragmentada y expuesta de una manera alternada a varias voces, lejos de mostrarse discontinua se asegura la continuidad en la colaboración lectora. Cada salto o vacío es un emplazamiento al lector para que por medio de mecanismos inferenciales aporte el sentido pertinente a sus deseos al momento de hacer la lectura. Luego entonces, la fragmentación y discontinuidad del discurso dialogado no es sino una superficie

engañosa a través de la cual se exige al lector un alto nivel de implicación colaborativa.

Por otro lado, también queda aclarado el carácter de los intersticios que junto con el cuerpo central discursivo (diálogo) componen la multiaspectualidad del discurso dramático. Aquí se resuelve que la voz omnisciente o voz relatora existente en la narración cede su implicación discursiva en la distribución directa de la instancia representacional. En tal sentido, dijimos, la diégesis no se ve cubierta en el relator sino en las acciones. Por tanto, los lapsos deícticos, narrativo-discursivos como acotaciones, didascalias e índices técnicos deben verse como parte de una realización dialéctica, esto es, en simbiosis con la realización del diálogo, en donde, si acaso el diálogo no recupera toda la aspectualidad de la acción en su pragmática entonces cede esa facultad a estos breves intersticios declarativos-apelativos. De manera que, no puede leerse el diálogo ajeno a los intersticios o viceversa.

Cabe la posibilidad sin embargo, como ocurre en los diálogos breves de *La calle de la gran ocasión* que se vea ausentes tales lapsos. Ello no quiere decir sin embargo que haya una ausencia del efecto discursivo. Lo que ocurre allí es que se atribuye el propio personaje, como instancia de la acción, el desarrollo de la diégesis, de la prosopopeya o la topografía como parte de su propio enunciado situacional. Finalmente el aspecto deíctico de tales lapsos es necesario e irreductible para entender la acción.

La configuración ficcional basada en la percepción cinésica es resuelta por el texto dramático por medio de recursos y mecanismos distintos a la linealidad textual de la narrativa. Por ejemplo, en la narrativa pervive un manejo de la voz verbal como condicionante en los movimientos de tiempo. Del mismo modo, existen amplios procesos explicativos no cedidos a los personajes sino a la voz intermediaria en la omnisciencia del relato. Así, el discurso narrativo puede ampliarse, transformarse e incluso detenerse sin demeritar la credibilidad ficcional. Para el drama en cambio, este tipo de mecanismos atenderían en contra de la acción. Recordemos, es por medio de la acción que se lleva a cabo la diegética en

el drama. Luego entonces, el enunciado en el drama es incoativo pues siempre se muestra en relación a las reacciones ajenas. El uso de la voz verbal se limita bajo algunas excepciones, al presente perfecto e imperfecto. El *self* o punto de vista subjetivo es diverso pues cada instancia de la acción o personaje expresa desde su propia subjetividad. Asimismo, como la situacionalidad se ve expuesta en relación con la subjetividad del personaje, los enunciados dramáticos sustituyen los recursos de la explicación por procesos exógenos de expresión verbal como interjecciones, calificativos y deixis. De manera que las proximidades, las cercanías, los objetos y demás seres que acompañan se hacen por referencias incoativas en una constante provocación al entorno. Decíamos que sólo cuando esta capacidad pragmática del lenguaje se ve limitada en facultades intervienen los lapsos explicando los detalles de tal situación.

En tal sentido estas determinaciones en la configuración del modelo multiaspectual fueron las que llevaron a la elección de las piezas breves de Luisa Josefina Hernández. Primero por la manera en que los personajes refieren a través de sus enunciaciones el medio al cual pertenecen y viceversa, el medio provocando reacciones en ellos. Asimismo porque en una clara consciencia literaria, la autora se ciñe a la configuración del texto dramático sin sugerir en lo mínimo una dependencia a la escenificación obligatoria de los diálogos. Otra consideración que se considera en diálogos como el de *Ramona y Julián* es el peso que toma la referencia deíctica en los enunciados renunciando así al despliegue de acotaciones y didascalias. La utilidad didáctica de tales diálogos es sin duda relevante.

Ahora bien, en el cumplimiento de la unidad, su subsecuente coherencia y cohesión existen motivos que entre sí interactúan para su logro. Desde el punto de vista formal, existe una importancia en el diálogo o *cuerpo central discursivo* pero también existe la asistencia de los lapsos narrativo-descriptivos que a la sazón se observan en tres tipos: a) las acotaciones que son lapsos que introducen situación al suceso, sin embargo mantienen en tal intervención un cierto objetivismo cuidando de no implicarse más allá del entorno de la acción y su influencia; b) similar a este recurso está la didascalia que es un tipo de lapso con funciones

opuestas a la acotación. En la didascalia se percibe la subjetivización o rompimiento de la objetividad hasta penetrar en las instancias de la acción o personajes (psicologismo); entonces la didascalia tiene más un propósito prosopopéyico cuidando de definir la identidad de la instancia respecto a las demás. Por último, sólo en algunos casos, se ubican c) los índices técnicos que refieren la posibilidad extra-dramática del texto. En ellos se mantiene latente la posibilidad transductiva o su negación.

Acotaciones y didascalias, inmersas en el enunciado dialogado o separadas de él, son elementos imprescindibles en la construcción del suceso, entretanto los índices técnicos puede ser anestesiados si no se tiene la intención de ponderar la transducción en su lectura. No obstante, como ocurre en el subgénero didáctico, la referencia a la escena sin obligar una escenificación del texto, se introduce en la diégesis distanciando de la implicación emocional al lector. En tal caso, la obra de *La paz ficticia* así como *Corazón trombón* resultan ambas ejemplos claros de tal funcionamiento.

Para acentuar la función y el sentido ahora comprendido en el texto dramático se añaden otras obras de L. J. Hernández como son *Los frutos caídos* por un lado mientras que por el otro tenemos *La danza del urogallo múltiple*. En ambas se hace un análisis lógico a través de relaciones simples pero surgidas de las estructuras del texto mismo. En esta explicación se revela que la realización del drama se apoya en una percepción contextual pues la dialéctica interna entre instancias genera movimientos contextuales sobre el discurso de una forma muy intensa. Así que si por un lado tenemos que los personajes representan el primer nivel contextual, sus aportaciones semánticas o conceptuales integran con su paulatina actividad y desenvolvimiento cinésico unidades de contexto superiores llamados sucesos.

Así, el suceso ordinalmente dispuesto con otro integra la composición del acontecimiento. Pero aquí cabe advertir que el orden no se cumple en una noción aristotélica en donde las circunstancias deben ser causales. Bien una obra representa inicialmente el final sin que en esta paradoja se vea afectado su

sentido. Esto explica el drama fársico como el Ionesco o Beckett. Este relativismo en la exposición del orden diegético sólo puede ir acompañado de un planteamiento similar en términos de momentos y lugares.

La revisión de este trabajo se cuidó mucho de referir la sustancialidad como condición de la especialidad y la ordinalidad física como condición de la temporalidad. Ha quedado más que clara la libertad que el proceso ficcional requiere para articular los significados. Con lo cual se define el cronotopo como el marco necesario en el planteamiento existencia tanto del hecho como del sujeto que hace al hecho. En el caso del *Gran parque* el acontecimiento surge de un planteamiento de cuatro cronotopos, el primero de la gran extensión del parque, el segundo del despacho del párroco Zuloaga mientras que un tercero se expone en la proximidad de la habitación destinada a Matiana. El cuarto y último cronotopo es esa aproximación ejercida entre los personajes que y borra la sensación del espacio-tiempo del entorno en un proceso intimista de alto relieve. Así vemos que el cronotopo adquiere ese aspecto metafórica que menciona Bajtin y que se reproduce como un simbolismo de los transcurros y los lugares.

Finalmente, es preciso reiterar en la capacidad cognitiva del lector en el manejo de los procesos inferenciales y absductivos y que finalmente se revelan como esenciales para comprender en su mayor dimensión *la función y el sentido del texto dramático*. Si en un primer nivel hablábamos de la libertad ejercida para introducir sentido en los vacíos o saltos de enunciado, el lector también puede a otro nivel ejercer anestesia, ampliación o modificación en dicho sentido. La garantía de que el significado original no se perderá radica en las estructuras. El conflicto y su clímax así como la tensión y su intensidad garantizan esta articulación en medio de la libre aportación enciclopédica de la interpretación. El lector cuando interpreta, realiza el acontecimiento pero tal proceso iconográfico es vista en la capacidad de su ideosensoriedad. Así que el efecto ficcional en el drama es virtual porque es el imaginario el que lo representa, lo intelectual lo que le significa y lo intelectual lo que le mantiene.

APÉNDICES

Diálogo I: Viejos 1 y 2.

1.- Pues sí, amigo mío, ya ve usted como pasan las cosas en esta vida.

2.- En la muerte, dirá usted.

1.- Es lo mismo. Estamos vivos y cinco minutos después, podemos ya no estarlo.

2.- Más a mi favor.

1.- Bueno, vamos a cambiar de tema.

2.- Es como el amor. Amamos o no. Nadie puede decir con naturalidad que no ama; para decirlo es necesario pensar en el amor.

1.- Como usted quiera, amigo mío. ¡Qué terrible es la muerte repentina! Ayer a estas horas, aquí estaba hablando con nosotros. Casi no se entiende.

2.- No señor, no se entiende. Como le decía...

1.- Así ocurrió con mi hermano mayor, se acostó a dormir y no despertó nunca.

2.- ¡Qué curioso! También así murió mi hermano mayor. La muerte y el sueño son la misma cosa, ni duda cabe.

1.- Está usted equivocado, la vida y el sueño son idénticos, pero la muerte y el sueño... es mucho decir.

2.- Soy católico y el cura lo dijo en el sermón. Despertaremos de la muerte para encontrarnos con la resurrección.

1.- Pues yo soy buen lector y hay una obra de teatro en verso que se llama "La Vida es Sueño".

2.- Mire usted...

1.- No estoy dispuesto a discutir. No tiene caso. Lo sorprendente de la muerte de Don Ernesto es que había motivos para suponer que gozaba de mejor salud que nunca.

2.- No lo parecía. ¿Cuáles motivos?

1.- No está uno para hablar mal de los desaparecidos: "De los muertos nada que no sea bueno hay que decir..." o algo por el estilo. Pero Don Ernesto había dejado de tomar hace tres meses.

2.- ¿Y eso le parece una buena razón para mejorar la salud?

1.- Pues sí,... sí.

2.- Al fin me da usted la razón en alguna cosa. Aquí entre nos: ¿cómo puede funcionar bien el organismo si ha estado impregnado de alcohol durante veinte años y de pronto se lo suspenden?

1.- Es una idea que a pocos se les ha ocurrido.

2.- Es tan cierto... mi hermano, el que murió durante el sueño, es la prueba viva.

1.- La prueba muerta.

2.- No es broma.

1.- De ninguna manera. ¿Qué iba usted a decir?

2.- Eso. También hacia tres meses que era abstemio. Ideas de los doctores, de su mujer y hasta de sus hijos, quienes así demostraron su ingratitud. El pobre tuvo que enfrentarse a la multitud y sucumbió; le faltó la voluntad y dejó de tomar.

1.- Seguramente empezó a perder peso.

2.- Adelgazó, se puso pálido, no podía dormir y no le interesaba hablar con nadie.

1.- Ahora me doy cuenta de que a mi hermano le pasó lo mismo. No me había fijado. Él también dejó de tomar.

2.- Lo cual demuestra mi teoría: dejar de tomar es tan grave, que hasta se pierden los temas de conversación. Mi pobre hermano tenía el cerebro vacío.

1.- Ahora me acuerdo, el mío también. Dejar de tomar es muy peligroso.

2.- Hay que resistirse a las influencias familiares, no hay que dejarse conmover.

1.- De ninguna manera. Hagámonos fuertes y vamos a pedir otro ron, yo invito.

2.- Gracias amigo mío. La amistad nos ha hecho ver la vida de la misma manera.

Diálogo II. Daniel y Rosita

Rosita.- ¿Con que muy entusiasmado con Uri Geller?

Daniel.- Como no. Yo nunca había visto cosa igual. Le mete fuerza a los relojes parados y se echan a andar-

Rosita.- Dice la propaganda que los compone, no que los echa a andar.

Daniel.- Eso no me consta. Pero retuerce las llaves. Un amigo mío se declaró incrédulo y luego no pudo subir a su coche ni entrar a su casa porque sus llaves estaban como tirabuzones.

Rosita.- ¿Y eso le asombra mucho?

Daniel.- Pues sí. Le asombra a todo el mundo. ¿No ve que ese hombre viaja por el mundo exhibiéndose como una maravilla?

Rosita.- Y cobrando.

Daniel.- Sí, ¿por qué no?

Rosita.- Porque no. Él tiene solamente un poder y los poderes son dones de Dios. Uno no puede cobrar lo que recibe gratis.

Daniel.- ¿Cómo? Pero Rosita, si así es todo. ¿No se da cuenta ha hecho absolutamente todo lo que hay sobre la Tierra y sin embargo, hay que pagarlo? Parece usted comunista.

Rosita.- Usted sabe bien que yo no podría ser comunista. Ellos son herejes.

Daniel.- Hay de todo. Es que estamos metalizados. No es por nada y no lo tome a mal, pero yo vengo cada semana a hacerme una limpia desde que trabajo en el gobierno y usted me la hace porque tiene poderes. ¿Le gustaría que no le pagara?

Rosita.- Es muy distinto, Daniel. Eso quería que me dijera. Usted gana la paz y la salud, por eso me paga. Si va usted a ver a Uri Geller, no gana nada y sin embargo le paga.

Daniel.- Bueno, compro un boleto para verlo, como a cualquier otro artista.

Rosita.- Igual que paga usted por ver un... ¿Cómo se llama? ¡Striptease!

Daniel.- No, no es igual. Es muy distinto lo que se siente al ver un cuerpo de mujer. Lo de Uri Geller es admiración por sus... dones

Rosita.- Como si fuera malabarista.

Daniel.- Eso sí. Él se parece mucho a un malabarista: hace prodigios. O a un mago.

Rosita.- Los cirqueros se pasan años practicando para aprender su oficio. Esto no es un oficio.

Daniel.- Bueno, Rosita. No se ponga así. Si no es tan grave. Digamos que es una especie de fenómeno.

Rosita.- Como la mujer gorda del circo.

Daniel.- La gorda da lástima. El señor Geller produce una gran admiración.

Rosita.- Pero, ¿por qué?

Daniel.- Porque altera la materia inanimada con su pura fuerza mental.

Rosita.- No es cosa del otro mundo. ¿Cómo podría dedicarme a hacer limpias si no fuera porque también tengo la fuerza para espantar el mal?

Daniel.- El mal no es materia.

Rosita.- No, no es. Es peor. Es un principio activo contra el cual debemos luchar.

Daniel.- Pues sí, de eso estoy convencido: por eso me hago limpias. Pero Uri Geller agarra una cuchara de metal y se la envuelve en el dedo como si fuera de trapo.

Rosita.- ¿Y eso le impresiona a usted?

Daniel.- Sí Rosita, me impresiona.

Rosita.- Me alegro. Mire usted. ¿Ya vio?

Daniel.- ¿Qué es eso?

Rosita.- Acabo de enredarme en un dedo una cuchara. Igual que Uri Geller. Si nunca lo había hecho es porque no vale la pena. Muy estúpida me parecería mi vida si ganara el

dinero retorciendo llaves y cucharas y sacudiendo relojes.

Daniel.- ¿De manera que usted puede hacer todo eso y si no lo hace es porque no quiere?

Rosita.- ¿Usted que cree Daniel?

Daniel.- Sepa usted que no vuelvo a hacerme una limpia ni en sueños. Esas cosas se admiran en el teatro, pero no en la vida privada. ¿Qué tal si al hacerme una limpia se le va la mano? No. Puede usted disponer de su tiempo y mucho gusto de haberla conocido.

Diálogo V: Ramona. Julián

Ramona.- ¡Qué bueno que viniste! Siéntate. Me estaba muriendo de ganas de hablar contigo... bueno, había hecho un esfuerzo por sintetizar lo que quiero decirte y también reunir un poco de valor. Tengo una amiga muy inteligente y me dijo que necesito valor. No, no me interrumpas... Ay, mira, lo que yo quiero es no volverte a ver. Nunca mientras viva. Porque me has engañado y eso es humillante. Primero me dijiste que eras soltero, luego viudo y después divorciado. Cuando íbamos en que eras viudo me convenciste de que me acostara contigo y hasta ahora que estoy embarazada confiesas que eres casado. ¡Y vienes a verme como si nada hubiera ocurrido! Eso se llama cinismo. Pero yo tengo otra noticia que darte antes de que te vayas para toda la vida. A ver qué dices: ¡voy a tener gemelos! El doctor quiso escuchar el corazón del niño y

encontró dos corazones de dos niños. Y sabías perfectamente bien que soy católica; una mujer católica no puede hacer lo que yo he hecho, de manera que me he pasado días confesándome con diferentes sacerdotes para ver si hay alguno a quien se le ocurra una solución satisfactoria desde el punto de vista religioso, porque social y moralmente ya estoy desprestigiada. Dirás que la culpa es mía y que si soy tan católica no debería de haberme ido contigo a Taxco... Dos días y ya. ¿Qué es un pecado de dos días frente a la eternidad? Se lo pregunté al padre y me contestó que ese era precisamente uno de los inconvenientes del pecado: puede ser una acción instantánea y nos condena para siempre; matar una persona lleva apenas unos segundos... Quizá tiene razón, pero yo no estoy convencida porque cuando una está por cumplir 40 años y no se ha casado se siente como un nido de telarañas. ¡Lo que no se me ocurrió pensar es que un hombre se sesenta años, como tú, está lleno de telarañas y si se trata de pecar y de eso estoy segura, lo mismo da con un viejo que con un joven, religiosamente hablando, pero no en la práctica...! Allí si me fallaron mis precauciones, eso demuestra que no soy calculadora. Y voy a tener gemelos. Todo doble. Mi familia hubiera soportado que yo tuviera un hijo, ¡Pero dos! ¿Me entiendes? ¡Dos es un escándalo doble! ¡quién sabe qué estoy diciendo! Estoy nerviosa... es como uno no es ninguno, pero dos son dos. ¿No era así? Mi amiga dijo eso a propósito... ¿de qué? De un novio que había tenido y luego... ¡ay no! Eran dos novios que había tenido, claro. Bueno no importa, yo sólo te he

tenido a ti... ¿porqué no me interrumpes? Me oyes como si fuera lluvia. Trata de entender lo que estoy diciéndote. Voy a tener gemelos. Eso quiere decir que cuando esté en el sanatorio van a traerme no un perrito sino dos perritos. ¡Ay, ya me confundiste, Julián, el silencio confunde! Pero no, no es confusión, es que el hecho de tener varios niños al mismo tiempo me recuerda a las gatas, no, a las perras. Bueno, a las dos. Dos ya son varios Julián. Si sigues mirándome así, voy a darte una sacudida. ¿Cómo puedes ser tan insensible al dolor ajeno? ¡A ver, di algo, estoy esperando!

Julián.- ¿Qué? ¿Cómo dice?

Ramona ¡Cómo! ¿No tienes el aparato puesto? Si sabes que desde hace 20 años eres sordo, ¿cómo te atreves a no ponerte el aparato? ¡Contéstame!

Julián.- Soy un poco duro de oído.

Ramona.- ¡Póntelo inmediatamente!

Julián ¿Qué?

Ramona ¡Qué te pongas el aparato! Y no estés manoseándome.

Julián.- No lo traje, a veces se me olvida. Ha de ser el subconsciente, porque me molesta mucho el ruido. Si tienes algo urgente que decir dímelo a gritos.

Ramona.- Ah. Pues... ¡que voy a tener gemelos!

Julián.- ¡Gemelos! ¡Qué maravilla! Siempre he tenido hijos simples y ahora voy a tener dobles.

Ramona.- ¡Ni que fueran literas! ¡Quiero que nos casemos por la iglesia!

Julián.- No soy creyente y por eso nunca lo he hecho.

Ramona.- Afortunadamente. Si no crees en el matrimonio religioso, nada te cuesta hacerme ese favor.

Julián.- Bueno. ¿Qué me decías?

Ramona.- Que necesito diez mil pesos mensuales para mantenerme, porque con dos niños no voy a poder trabajar.

Julián.- ¿Cuánto?

Ramona.- ¡Diez mil! Diez, como los dedos de las manos.

Julián.- Ah, cinco mil. Está bien, apenas me alcanza.

Ramona.- Pero necesito... Bueno, si no te alcanza, no vale la pena gritar. No me toques que me pones nerviosa. Bueno, no importa tanto. Después de todo es el mismo pecado y con el agravante de que la eternidad es tan larga y tú tan viejo, que más vale pájaro en mano que cien volando...

Diálogo VI: Loca y Delia

Loca.- Perdona, pero yo creo que deberías pintarte las uñas.

Delia.- ¿Cómo decía usted?

Loca.- Las uñas, se te verían mejor si te las pintaras.

Delia.- Sí... puede ser.

Loca.- ¿A dónde vas?

Delia.- A trabajar. Soy maestra.

Loca.- ¡Tan bonito enseñar! Claro, yo ya sabía que eras maestra.

Delia.- ¿Se me nota?

Loca.- No, sabía porque soy tu hija.

Delia.- ... (Situación conflictiva)

Loca.- ¿Cómo te llamas?

Delia.- Si soy tu mamá, ha de saber muy bien cómo me llamo.

Loca.- Sí, pero quiero que me lo digas. ¿A dónde nos bajamos?

Delia.- Me bajo en la terminal, luego tengo que tomar un pesero y si se me hace tarde un taxi. ¿Cómo dijiste que te llamabas?

Loca.- A ver si no nos cansamos mucho. Mejor tomamos un taxi. ¿Cómo dijiste que te llamabas? (ninguna dice su nombre)

Delia.- No dije nada. ¿Cómo te llamas tú?

Loca.- Andrés. Puedes decirme Andresito.

Delia.- ¡Ah! ¿Y a dónde vas?

Loca.- A enseñar contigo. Me gusta mucho salir.

Delia.- Ah... y de dónde... ¿por dónde queda tu casa?

Loca.- Tú y yo vivimos por la calle del Hoyo.

Delia.- ¡Qué calle será esa!

Loca.- En una colonia donde las calles se escriben de un modo y se dicen de otro.

Delia.- Será Polanco, o Anzures. Hoyo, Hoyo. ¿Qué calle será esa?

Loca.- No importa porque ya no vivo allí. Anoche estuve de visita en un hospital, pero me salí... para verte.

Delia.- ¿Nadie se dio cuenta?

Loca.- Sí. Pero les dio miedo detenerme. Cuando quiero hacer algo y me lleva la contraria me pongo muy fuerte. Tienen miedo de que les pegue.

Delia.- Mira nada más. Hoyo... ¡Ohio! Esa es, ¿verdad?

Loca.- Puede ser. No me interesa porque ya no vivo en el hospital. No tiene chiste haberlo adivinado.

Delia.- Eso veo. ¿Cómo se llama el hospital?

Loca.- No te lo puedo decir porque cuando me acuerdo me da mucho coraje y pego muy fuerte. Claro, se enoja conmigo y no me trata bien. No. No puedo decirlo.

Delia.- No... no te molestes.

Loca.- Siempre te he querido mucho. Como eres mi mamá, puedo darte un beso. ¿Me dejas?

Delia.- Pues... sí.

Loca.- Ahora yo te voy a pedir uno.

Delia.- Mejor ya no nos damos besos. Tengo catarro.

Loca.- No le hace, a mí no se me pega. Ahora dime: "Tengo catarro, Andresito".

Delia.- Tengo catarro, Andresito. No me abrases tan fuerte, nos vamos a caer.

Loca.- Tú me levantas porque soy tu hija. ¿O no?

Delia.- Claro que te levantaría.

Loca.- Lo sabía desde que te vi. Mi mamá es buena conmigo y me da gusto en todo. ¿Verdad que me quieres mucho?

Delia.- Sí, Andresito. Oye, ya me voy a bajar.

Loca.- ¿Ya llegamos?

Delia.- Sí. Tenemos que despedirnos.

Loca.- No nos despedimos porque voy contigo. Me gusta mucho acompañarte. Ten cuidado al bajar. Los metros van muy rápidos.

Delia.- Vas a aburrirte de mi clase.

Loca.- No importa, después me llevarás al cine. ¡Estoy tan contenta!

Delia.- ¿Por qué?

Loca.- Tenemos todos los días del año para pasear juntas: los cines, las calles, los parques. Esa tiene que ser la felicidad. No hay que recordar en dónde vivimos, ni quiénes somos, ni a dónde vamos. Ni quiénes fueron nuestros padres. Esto es la felicidad.

Delia.- Puede ser, vamos.

Los frutos caídos.

Pieza en tres actos.

Personajes

Dora

Celia

Magdalena

Tía paloma

Fernando

Francisco

Acto primero

La sala de una casa de provincia. Al fondo, a la izquierda, una amplia puerta que da al zaguán, especie de pequeño recibidor que se comunica por un lado, con la calle y por el otro, con la sala y con el patio; patio lleno de flores que puede verse por una ventana enrejada desde la sala. A la izquierda puerta que da a las habitaciones de Dora, Magdalena y Fernando. A la derecha puerta que da a la habitación de Tía Paloma. Los muebles son de paja con varillas negras. Dos mesas de mármol y dos retratos antiguos, en color café, con marco dorado muy desteñidos que presiden la habitación y que son los del padre y la madre de Fernando. Una hermosa lámpara que en su tiempo fue para velas y que ahora se usa sólo como adorno, pues la habitación se alumbra con un foco que cuelga aislado. El suelo es de mosaicos blancos y negros.

Son las diez de la mañana. Tocan a la puerta; es un golpe seco, de llamador de bronce. Pausa. Se repite el golpe. Sale Dora por la izquierda. Es una muchacha de 18 años, delgadita. Desaparece por la puerta que da al zaguán.

Las voces se oyen desde allá.

Dora.- ¿Qué desea?

Celia.- ¿Están en casa?

Dora.- ¿Con quién quiere hablar?

Celia.- Con ellos, con todos.

Dora.- Voy a llamar a doña Magdalena. Pase usted a la sala.

(Entran en la sala. Celia es una mujer de 27 años. Vestida con decencia, sin alardes de coquetería, viene arreglada con cierto gusto y muy a la moda, más por costumbre que por deseo de agradar. Su rostro sin estar envejecido se ve trabajado, gastado; da un poco la impresión de juventud marchita.)

Dora.- Siéntese usted.

Celia.- (Señalando los retratos)
¿Todavía tiene allí ese par de vejestorios?

Dora.- Sí (Pausa corta) ¡De parte de quién?

Celia.- Dígales que ha llegado Celia.

Dora.- ¿Celia? ¿Es usted la señora Celia? ¿La que se escribe con Palomita?

Celia.- (Sonriendo) ¿Así le dices tú a mi tía Paloma?

Dora.- Pues sí, como no se casó...

Celia.- ¡Pobre de mi Tía Paloma!

Dora.- (Nerviosa, con ganas de ir a dar la noticia) Ni se imaginan que está usted aquí. Creímos que iba a venir para navidad y ahora...

Celia.- Resulta que me adelanté ocho meses...

Dora.- Aquí siempre están hablando de usted.

Celia.- ¿Sí? ¿Les dará gusto mi llegada?

Dora.- Será una gran sorpresa. Como es usted la única sobrina... ¿Dónde está su equipaje?

Celia.- En la estación.

Dora.- ¿Vino usted en tren? Dicen que el camino es muy bonito.

Celia.- Es largo.

Dora.- Voy a avisarles, ¿eh? (Desde la puerta de la izquierda) Es una gran sorpresa.

(Sale. Celia, al quedar sola, se acerca a ver los retratos y luego se aparta con una sonrisa a medias. Suspira, aparece Magdalena por la puerta de la izquierda, seguida de Dora. De 50 años, muy gorda, habla con cierta languidez, y uno siente que sus palabras son demasiado claras. Su vestido es de algodón y deja ver los brazos. No lleva medias y calza chanclas.)

Magdalena.- (Abriendo los brazos)
Pero Celia...

Celia.- (Abrazándola con emoción)
Magdalena.

Magdalena.- Hace tiempo que no nos veíamos. ¿Cómo llegas así?

Celia.- Tenía ganas de venir. (La abraza de nuevo) Acabo de recordar tantas cosas. ¡Hace tanto tiempo que no sentía en forma tan clara el recuerdo de mi padre y el de mi casa...! ¡Y también el recuerdo de cómo era!

Magdalena.- Eras como Dorita. Muy delgada.

Celia.- Todavía lo soy.

Magdalena.- Si, pero... (La mira con cuidado) Yo estoy hecha una vieja gorda.

Celia.- Hay que recordar que han pasado diez años... siempre te quise mucho; tú me hacías los vestidos.

Magdalena.- Eras como mi hija. (Mira a Dora que las contempla sonriente) Como Dorita. (Pausa) Lástima que tuvimos que venimos así, en forma tan...

Celia.- Los pleitos de familia son una cosa tremenda.

Magdalena.- ¡Cómo está tu mamá!

Celia.- Bien, en fin, pasándola.

Magdalena.- ¡Vive contigo!

Celia.- Sí.

Magdalena.- Prometiste que nos escribiríamos una vez al mes y luego dejaste de hacerlo.

Celia.- Luego empezaron a sucederme demasiadas cosas.

Magdalena.- ¿Cómo están tus hijos?

Celia.- Grandes.

Celia.- ¿A quién se parecen?

Celia.- No lo sé. El mayor es moreno, el otro rubio y... bueno, los quiero mucho.

Magdalena.- Es natural que no se parezcan.

Celia.- (Seca) ¿Y Fernando?

Magdalena.- Viene dentro de un momento.

Celia.- ¿Cómo está?

Magdalena.- Bien.

Dora.- Dice el doctor que está muy delicado.

Celia.- ¿Qué tiene?

Magdalena.- Nada serio. Fernando ha sido siempre muy nervioso.

Celia.- ¡Cuántos años llevas casada con él?

Magdalena.- Veinticinco,

Celia.- Son muchos.

Magdalena.- Para ti son muchos porque tú... (Se arrepiente de lo que iba a decir, Celia espera que termine la frase un poco a la defensiva) Tú después de todo, eres muy joven-

Celia.- Sí, pero después de todo... ¿verdad?

Magdalena.- Y... ¿te entiendes con tu mamá?

Celia.- Naturalmente, (Pausa) ¿Y Tía Paloma?

Magdalena.- Muy vieja (En voz más baja) insoportable, ¿sabes? Si no fuera hermana de tu abuelo...

Celia.- ¿Qué?

Magdalena.- Sería difícil vivir con ella.

Celia.- Mi padre me decía que conservaba esta casa en su poder sólo para que ella viviera aquí; de otro modo, la hubiera vendido hace mucho tiempo.

Magdalena Pero después llegamos nosotros.

Celia.- Y ese era otro motivo para no venderla.

Magdalena.- (Justificándola) Varias veces hemos reparado los techos y la cocina que estaba cayéndose.

Celia.- Es natural, también las cosas envejecen.

Magdalena.- Pues sí.

Dora.- Ahora van a vender estos muebles y a poner otros nuevos.

Celia.- ¿A venderlos?

Magdalena.- están apolillados. Ya no sirven. Dorita, ve a ver si don Fernando ya salió del baño y dile que está Celia aquí.

(Con una sonrisa a Celia, sale Dora)

Magdalena.- Que vestido tan bonito.

Celia.- (Mirándose con curiosidad) ¿Sí? Dime, ¿quién es Dora?

Magdalena.- ¿No lo sabes? Es nuestra hija adoptiva. Cuando llegamos vivía cerca de aquí y como su padre es un borrachito y no trabaja, no tenía ni qué comer. Es una familia muy grande y la pobre Dora venía a hacerme los mandados y como no tenemos hijos...

Celia.- (De forma inesperada para Magdalena) Y Fernando... ¿ya no bebe?

Magdalena.- (Sobresaltada.) Pues... no. No muy seguido.

Celia.- ¿Trabaja en algo?

Magdalena.- Si, si no, no tendríamos con qué vivir. Trabaja en el banco.

Celia.- Que bueno.

Magdalena.- Celia, no sé qué idea te has formado de Fernando.

Celia.- ¿Por qué?

Magdalena.- Para ser sincera te diré que tu madre nunca lo ha querido y tal vez por ella sepas cosas... exageradas.

Celia.- No. Me acuerdo del disgusto...

Magdalena.- No hay que tomar las cosas demasiado en serio a Fernando; es un enfermo.

Celia.- En eso estoy de acuerdo.

Magdalena.- Cualquier cosa lo altera. (Pausa) También tú trabajas, ¿verdad?

Celia.- Hace varios años que trabajo en una compañía de seguros.

Magdalena.- Desde tu segundo matrimonio hace tres años.

Celia.- Es verdad.

Magdalena.- ¿Y qué haces allí?

Celia.- De todo un poco. De cualquier manera, me tratan bien y gano bastante.

Magdalena.- ¿Y cuando ibas a tener el niño?

Celia.- Seguía trabajando.

Magdalena.- ¡Qué barbaridad! ¿Todo el tiempo?

Celia.- Me dieron una licencia de un mes.

Magdalena.- ¡Qué poco!

Celia.- No creas, es suficiente.

Magdalena.- ¿Y ahora? No te esperábamos hasta Navidad.

Celia.- Pedí otra licencia.

Magdalena.- El caso es que hoy se recibe Dorita de maestra y hay una fiesta en la universidad y un banquete... por eso hubiera sido mejor que vinieras en navidad.

Celia.- ¿Qué dices?

Magdalena.- (Turbada) Pues nada, es que entonces hubiéramos hecho una fiesta en la casa y no hubiera sido tan...

Celia.- Los esperaré aquí.

Magdalena.- No, a Fernando le encantará que veas a Dorita, es que...

Celia.- (Riendo) No entiendo nada.

(Se abre la puerta de la derecha y entra Tía Paloma; 75 años, de mirada profunda, vestida de negro y muy alta, delgada y todavía derecha)

Paloma.- (Fingiendo no ver a Celia) Magdalena...

Celia.- ¡Tía Paloma!

Paloma.- (Abrazándola) ¡Queridísima Celia! (Besándola) Celia, hija del más querido de mis sobrinos (Apartándose y en tono un poco declamatorio)

- Pero ¿qué es esto?, ¿qué deseo es este de tomarnos por sorpresa? Hace mucho tiempo que no me emocionaba así.
- Magdalena.- Pues le alcanzó muy bien el tiempo de ponerse el mejor de sus vestidos.
- Paloma.- Me lo puse para ir a la fiesta.
- Celia.- (Intensamente) Tenemos que hablar largo, Tía Paloma.
- Paloma.- (Siempre artificiosa) Estoy a tu disposición.
- Magdalena.- Si le dices eso, te tendrá hablando sin parar hasta las doce de la noche.
- Celia.- No importa, ¿verdad tía?
- Paloma.- ¿Oíste lo que dijo? No le importa.
- Celia.- No les avisé porque no me gusta llegar de improviso para molestar ni obligarles a hacer preparativos.
- Paloma.- Nada de lo que haga por ti es molestia. Eres la mejor de la familia.
- Magdalena.- Dice eso porque le mandas dinero todos los meses.
- Paloma.- Lo digo porque con el dinero me manda una carta llena de palabras amables, en donde me pregunta por mi salud y por mis deseos y por mi estado de ánimo.
- Celia.- No tiene importancia. Mi padre me la recomendó expresamente: “No olvides a tu tía Paloma; si la olvidas es como volvieras la espalda a mí mismo”.
- Paloma.- (Alterada) Era muy bueno, me quería mucho.
- (Se sienta en un sillón haciendo un gesto desesperado, como si acabara de perderlo.)
- Magdalena.- Ahora vas a llorar.
- Paloma.- No. He llorado día y noche durante años. Con eso basta. ¿Cómo están tus hijos, Celia?
- Celia.- Hermosos, creciendo.
- Paloma.- ¿Y tu marido?
- Celia.- Bien, es un hombre muy bueno.
- Magdalena.- Me alegro que esta vez te haya salido bien.
- Celia.- (Con una sonrisita) Sí, muy bien.
- Paloma.- El otro tuvo la culpa de todo; esta vez no había motivo para equivocarse.
- Celia.- No lo había.
- Magdalena.- Una equivocación sería imperdonable.
- Celia.- Sí.
- Paloma.- Si te equivocaras de nuevo, a tu tía Paloma no le importaría nada. Aquí tienes mis brazos para mecerte.
- Magdalena.- No sea usted cursi.
- Celia.- A mí me encanta saber que hay alguien que me quiere.
- Paloma.- ¿Trajiste fotografías de tus hijos?
- Celia.- Están en mi maleta.

Magdalena.- Dicen que son muy distintos. Cada uno se parece a su respectivo papá.

Paloma.- ¡Qué vulgar eres!

Magdalena.- Vulgar que usted escuche detrás de las puertas.

Celia.- Magdalena yo te suplicaría...

Magdalena.- (Temblando y llevándose el pañuelo a la nariz.) Es que no puedo dejar de decir las cosas, no puedo resistir, no sé qué me pasa...

Paloma.- (Con dignidad estudiada) No es vulgar escuchar cuando se escuchan cosas interesantes. Si ustedes no se pasaran el día hablando de mí...

Magdalena.- ¿Quiénes hablan de usted?

Paloma.- Fernando y tú, y hasta la niña que tienen recogida.

Magdalena.- No le diga recogida: díglele hija adoptiva.

Paloma.- Y hasta la criada, las pocas veces que viene a que le pagues lo que le debes.

Magdalena.- ¿Por qué quiere pelear conmigo? Muchas veces le he dicho que yo no tengo por qué discutir nada con usted.

Paloma.- (A Celia) Se pasan el día diciendo que soy insoportable.

Celia.- Pero tía.

Paloma.- Y no quieren discutir nada conmigo, sino que yo acepte todo lo que se les ocurre. Han estado comprando muebles nuevos y metiendo los viejos en mi recámara. No tengo lugar ni para moverme.

Magdalena.- No es verdad.

Paloma.- (A Celia, invitándola) ¿Quieres verlo? Ven por acá.

(Celia hace un movimiento y Magdalena la detiene)

Magdalena.- Es que ella no quiere que se vendan.

Paloma.- Eran de mis padres.

Celia.- ¿No te parecen bonitos los muebles antiguos?

Magdalena.- Están apolillados, ya te he dicho que están apolillados.

Paloma.- Crees que se les van a subir las polillas a Dorita.

Celia.- (Riendo) ¡Tía Paloma!

Magdalena.- No puede soportar a la pobre niña.

Paloma.- Me molesta la gente interesada. No puedo evitarlo.

Magdalena.- Todos tenemos la necesidad de vivir. Usted misma...

Celia.- Por favor, Magdalena...

Magdalena.- Es que es insoportable.

Paloma.- Segunda vez que se lo dices a Celia.

Magdalena.- No es usted sincera. ¿Por qué no salió a saludarla cuando supo que era ella?

Paloma.- ¿Qué sería de mí si fuera sincera?

Magdalena.- Viviríamos todos más tranquilos.

Paloma.- Ustedes no pueden vivir tranquilos.

Magdalena.- Me gustaría que me dijera por qué.

Paloma.- Por que no tienen la conciencia limpia.

Magdalena.- (A Celia) Estás tratando darle a entender que es nuestra víctima.

Paloma.- Te equivocas, en mis cartas siempre le he dicho que la víctima de ustedes es ella.

Magdalena.- (Apurada) Celia por favor, no vayas a pensar...

Celia.- No tengas cuidado. (Pausa) Tía Paloma, ¿todavía toca usted la mandolina?

Paloma.- Sí.

Magdalena.- A las tres de la mañana.

Paloma.- Estoy demasiado vieja. Ya no me interesa dormir.

Magdalena.- Sabrás que también fuma.

Paloma.- No es verdad.

Magdalena.- Un día que entré a su cuarto sin llamar escondió el cigarro encendido en su ropero y quemó un vestido.

Paloma.- Entrar así es de mala educación.

Celia.- ¿De manera que usted viene a la fiesta, tía Paloma?

Paloma.- Creo que no, voy a aburrirme.

Magdalena.- Dijo que se había vestido para eso.

Paloma.- Dije una mentira. Me vestí porque me di cuenta de que Celia estaba aquí.

Magdalena.- (A Celia) ¿Tú vas a la fiesta, verdad?

Celia.- Claro, si tú quieres.

Paloma.- No quiere, te lo preguntaba por otra cosa.

Celia.- Tía, ya que viven juntas lo menos que pueden hacer es vivir en paz. Esas discusiones en forma continua carcomen el espíritu. Hay que perdonarse los pequeños defectos. ¡Pensar que hace diez años que se ven todos los días!

Magdalena.- Es ella la que empieza.

Paloma.- No vivimos juntas, vivimos separadas.

Celia.- (Señalando a la izquierda y a la derecha) Ellos viven allá, tú aquí. Se encuentran en la sala.

Paloma.- Nunca vengo a la sala.

Celia.- ¿Y por qué?

Paloma.- Porque a ellos no les gusta y, para demostrarlo, me hacen groserías.

Celia.- ¿Es verdad eso, Magdalena?

Magdalena.- No. Es que Fernando...

Paloma.- (Irónica) ¿Qué?

Magdalena.- (Rápida) Fernando es muy delicado.

Celia.- Así parece.

Magdalena.- No vayas a creer... ¡No sé qué! Es...

(Paloma la mira con mucha ironía, asoma Dora por la izquierda.)

Dora.- Doña Magdalena... ya terminó el señor Fernando. Dice que ya puede venir usted a rasurarlo.

Magdalena.- (A Celia) Con permiso
(Sale muy de prisa).

Celia.- ¡Esos hombres de provincia!
Todo tiene que hacerlo su
mujer.

Paloma.- No es eso; es que si se
rasura solo se corta, no tiene
pulso. (Pausa) Tiene miedo a
degollarse.

Celia.- ¿Qué es lo que tiene
Fernando?

Paloma.- ¿Para qué hablar de eso?
Tienen los mismo de siempre:
vicios, flojera, maldad...

Celia.- ¡Tía!

Paloma.- Son unos piratas que están
robándote tu dinero.

Celia.- (Riendo) ¡Piratas!

Paloma.- (Seria) ¿Te burlas?

Celia.- Claro que no.

Paloma.- Te lo he escrito mil veces.
Era muy necesaria tu
presencia aquí.

Celia.- Vine a venderlo todo.

Paloma.- ¿Ya se lo dijiste a
Magdalena?

Celia.- No había razón, mi
administrador es Fernando.

Paloma.- ¿También esta casa?

Celia.- Esta casa vale mucho ahora.
¿No le gustaría a usted vivir en
una casita nueva, que
buscaríamos y que yo
alquilaría para usted?

Paloma.- ¿Y ellos?

Celia.- No sé. Fernando trabaja, no
necesita de mí.

Paloma.- Gana quinientos pesos.

Celia.- Quinientos pesos...

Paloma.- Y se los gasta solo.

Celia.- ¿De qué viven Magdalena y la
muchacha?

Paloma.- Magdalena cose ajeno...
pero, sobre todo, viven de lo
que te roban.

Celia.- Necesariamente. Pero yo...
estoy cansada de que me robe
todo el mundo.

Paloma.- ¿Todo el mundo?

Celia.- Me refería a ellos. Estoy
agotada de trabajar tanto.
Estoy harta d que otras gentes
cuiden a mis hijos y de que los
cuiden mal. Siempre están
enfermos.

Paloma.- Te ves mal. Cansada y...

Celia.- Envejecida. Lo supongo.

Paloma.- ¿Trabajas tanto? (Celia
afirma) Pero todo tiene su
recompensa.

Celia.- (Pausa. Sin sonreír) Sí.

Paloma.- ¿Por qué te divorciaste la
primera vez?

Celia.- Quien sabe, ni yo misma me lo
explico bien. Era un hombre
muy guapo... Quién sabe...

Paloma.- Y eres feliz.

Celia.- Sí.

Paloma.- Creo que voy a cambiarme
de ropa. Me está dando calor.

Celia.- (Riendo suavemente) ¿De
modo que no va usted a la
fiesta?

Paloma.- ¿Para qué? Ninguno de
ellos quiere que vaya. Ni yo
quiero ir. Tan vieja como

- estoy... ¿qué puede importarme una fiesta?
- Celia.- Así pasa. En una época hay emoción en todo lo que se hace, dice uno que está buscando su camino y desea encontrarlo, y lo encuentra, y descubre que ya lo único necesario es marchar, marchar, marchar, romperse de vez en cuando, componerse con mucho esfuerzo, y luego marchar de nuevo, viendo que todo es árido, todo repetido, todo igual.
- Paloma.- Es verdad, pero no es lo peor. Lo peor viene cuando las personas más cercanas empiezan a irse y a morirse, cuando una cree que no quiere a sus padres y ellos se mueren, y cree que no quiere a sus hermanos y se mueren... y tampoco se quiere a una misma, y no se muere.
- Celia.- (Cambiando de tono) debemos evitar estas conversaciones. Hace mucho que no las tengo con nadie y es absurdo caer en ellas. No sirve de nada hablar así. Tiempo perdido.
- Paloma.- (Fingida como siempre) Yo no tengo ya tiempo para perder.
- Celia.- ¿En qué pasa usted el día?
- Paloma.- Leo, toco la mandolina, riego unas flores que tengo en mi recámara y te escribo de vez en cuando.
- Celia.- ¿Qué lee usted?
- Paloma.- La historia de México, de Zamacois. Tengo veinte tomos.
- Celia.- Son veinte nada más.
- Paloma.- No sabía.
- Celia.- (Agitada) Tía paloma, hágame usted creer que hice bien en haber venido, que este clima es reconfortante. Que les da un poco de alegría tenerme aquí.
- Paloma.- ¡Claro que nos da alegría tenerte aquí! Y ver las fotografías de tus hijos. ¿No trajiste una de tu esposo?
- Celia.- No. (Ríe un poco) No se me ocurrió.
- Paloma.- Para divertirse sería capaz de ir al cine una tarde.
- Celia.- Iremos. Hace tiempo que no voy al cine una tarde.
- Paloma.- Podemos ir hoy. No me cambio de ropa.
- Celia.- (Riendo) Eso es. (Están de pie las dos, una frente a la otra.) Entonces contentas, ¿verdad?
- (Tía Paloma, por única respuesta, se echa a sollozando en brazos de Celia, que la acoge. Entra Dora, alegre; se ha puesto el vestido color de rosa, amplio, corto, un poco ridículo, pero ella se ve, y, sobre todo, se siente muy bonita.)*
- Dora.- ¿Ya está llorando, Palomita?
- Paloma.- (Rehaciéndose) No seas impertinente, niña.
- Dora.- Vine a enseñarles mi vestido. Me lo puse temprano porque antes de la fiesta ven a retratarnos. ¿Cómo me veo, señora Celia?

Celia.- Bonita.

Paloma.- Sólo te falta engordar seis o siete kilos.

Dora.- Pues eso sí no tiene remedio. (A Celia) A usted quería decirle una cosa. Pedirle un favor.

Celia.- Dime.

Paloma.- No hace ni dos horas que llegaste y ya están pidiéndote cosas.

Dora.- Dicen que su papá tenía aquí muchos amigos.

Celia.- Sí

Dora.- Que lo querían mucho, antes de que se fuera a vivir a la capital.

Celia.- Es verdad.

Dora.- Ellos se acordarán de usted, si les dice quién es.

Celia.- Supongo que sí.

Dora.- El caso es que voy a recibirme y todavía no tengo trabajo.

Paloma.- Ya le ofrecieron uno.

Dora.- Pero no sirve. No quiero dar clases en una escuela particular. Quiero trabajar en el gobierno porque si se empieza joven y se trabaja mucho, hay ascensos y después una pensión.

Celia.- ¿De manera que ya quieres trabajar mucho?

Dora.- Sí. Y si usted quisiera recomendarme con uno de los viejos amigos de su papá... con el licenciado Ramos, para ser precisa, que es el jefe de la oficina de educación...

Celia.- No veo ningún inconveniente.

Paloma.- Esta niña siempre consigue lo que quiere.

Dora.- Pero, Palomita, si soy maestra. ¿Por qué no voy a trabajar?

Celia.- Tiene razón.

Paloma.- Estoy harta de que me digas Palomita.

Dora.- (Alegre) ¿Y cómo quiere que le diga? ¿Doña Paloma?

Paloma.- Lo mejor sería que no me dijeras nada.

Dora.- Eso sí que no, porque tengo que hablarle de vez en cuando.

Paloma.- (A Celia) Es la única de la casa que parece sentir la necesidad de hablarme.

Celia.- Dime una cosa, Dora. ¿Por qué no te ha recomendado don Fernando? Él es hermano de mi padre y merece tantas consideraciones como yo. Tal vez más, porque ha vivido aquí todo este tiempo.

Dora.- Nadie lo toma en cuenta porque... pues no sé por qué le sucederá eso. Don Fernando es muy buena persona.

(Tía Paloma tose y mira significativamente a Celia)

Celia.- ¿Tú lo quieres?

Dora.- (De memoria) Mucho, doña Magdalena y él han sido siempre muy buenos conmigo. Me dan ropa, y me mandaron a la escuela y me tratan bien. En mi casa todavía están muriéndose de hambre, y yo, desde hace mucho tiempo...

Celia.- (Un poco brusca) Lo comprendo muy bien.

Dora.- (Rápida) Ayudo a coser a doña Magdalena.

Celia.- (Suave) Qué bueno.

Dora.- Ya viene don Fernando, oigo sus pasos. (Acerca un sillón) Él siempre se sienta aquí, porque las otras sillas están un poco débiles.

Paloma.- Ya viene el pájaro enjaulado.

Celia.- ¿Por qué dice usted eso?

Paloma.- Es una manera muy bonita de decirlo.

Dora.- No le diga usted así, se enoja mucho.

Paloma.- Por supuesto que se enoja, pero no voy a quedarme aquí. Adiós, Celia. Que tengas una hermosa entrevista. (Sale Paloma por la derecha y desde adentro se le oye decir.) Pájaro enjaulado.

Dora.- Creo que me equivoqué.

(Corre a la puerta de la izquierda y antes de que llegue, ésta se abre de par en par y entra don Fernando seguido de Magdalena. Celia se pone en pie y lo mira con una curiosidad ansiosa. Fernando es un hombre pálido pero no delgado, da la impresión de que su carne está inflamada. Parece hablar seguro de sí y de su inteligencia; su voz es incisiva, precisa; su mirada profunda. Comienza a escasearle el pelo y tiene la cara rasurada. Viste una camisa blanquísima y corbata negra, un pantalón de casimir claro y zapatos

muy bien lustrados. No parece capaz de perder el dominio de sí.)

Celia.- ¿Qué tal, Fernando?

Fernando.- Querida sobrina...

(La abraza delicadamente, sobriamente, casi no la toca.)

Celia.- Creo que no debía haber llegado tan de improviso.

Fernando.- (Sentándose) ¿Por qué Llegas a tu casa.

Celia.- Es verdad.

Fernando.- ¿Cómo está la familia?

Celia.- Bien, muchas gracias.

Fernando.- ¿Tus hijos?

Celia.- Bien.

Fernando.- ¿Tu madre?

Celia.- Con una salud extraordinaria para su edad.

Fernando.- Gran mujer, tu madre. Como pocas. Mucha inteligencia, mucha actividad...

Celia.- Es verdad.

Magdalena.- Es muy violenta.

Fernando.- Es natural. La gente se mueve por la violencia. Los que no son violentos, no tienen la fuerza para nada. Dora, ¿no te parece que te vestiste un poco anticipadamente?

Dora.- (Amable) Sí, don Fernando.

Fernando.- Ese vestido tiene unas mangas muy cortas, Magdalena.

Magdalena.- Así se usan.

Dora.- (Mirándoselas) Son muy bonitas.

Fernando.- Lo que más me alegra, Celia, aparte de tenerte aquí, es saber que de nuevo tienes a tu familia constituida.

Celia.- Desde hace tres años.

Fernando.- Me preocupaba pensar en ti como una mujer sola y con un hijo.

Celia.- Vivía con mi madre.

Fernando.- No tiene importancia, en ese caso. La posición de la mujer sola es dudosa. Los hombres que la conocen saben qué clase de mujer es hasta que la tratan a fondo, la ponen a prueba.

Celia.- Si, eso pasó alguna vez, no me di cuenta.

Fernando.- En tu situación es lo menos que podías haber hecho.

Celia.- No disimulaba intencionalmente.

Fernando.- ¿Cómo vivías?

Celia.- Trabajando igual que lo hago ahora. Sólo que entonces tenía más horas de descanso, con un solo hijo y sin obligaciones especiales para con nadie.

Fernando.- Pero ahora, a pesar de las obligaciones y de dos hijos, eres feliz.

Magdalena.- Sí, me lo dijo antes.

Fernando.- Magdalena tiene muchos deberes que cumplir, pero le han hecho falta los hijos.

Magdalena.- No me quejo, tengo a Dorita.

(Están sentadas cerca, Magdalena le acaricia la mano.)

Celia.- Yo no lamento tenerlos. Es maravilloso llegar a mi casa y saber que están allí.

Fernando.- ¿Qué clase de Persona es tu marido?

Celia.- Es un hombre inteligente, interesado en su profesión... creo que dentro de algunos años hará algo importante en ella.

Fernando.- ¿Qué profesión tiene?

Celia.- Se dedica a la literatura, da clases, quiere ser filólogo.

Fernando.- Eso no da dinero.

Celia.- Cuando se estudia algo, no se piensa en eso.

Magdalena.- Se estudia por vocación, ¿verdad?

Fernando.- La vocación es como la inspiración, o como la neurastenia; demasiado circunstancial y provocada para sobreponerse a otras cosas.

Celia.- Probablemente. Hay que tomarla como un hecho.

Fernando.- Pensando en ti, también he imaginado que tendrías otro problema. El de tu hijo mayor. Es difícil que se entienda con tu segundo esposo; mientras más tiempo pase, más difícil será.

Celia.- Él sabe tratar a los niños. Mi hijo lo adora.

Magdalena.- Se puede querer un niño como un hijo, aunque no lo sea.

Fernando.- No lo creo así.

Celia.- Por lo menos, puede tratársele con cariño.

Fernando.- Dora, hazme el favor de traerme mis cigarros. No importa que te tardes un poco.

Dora.- Con mucho gusto. (Sale.)

Fernando.- De manera que, salvados todos los problemas posibles, tu vida es perfecta y por eso has decidido tomarte estas vacaciones en compañía de tu familia y en la tierra donde nacieron tus antepasados.

Celia.- (Seria) Te equivocas.

Fernando.- ¿No es perfecta tu vida?

Celia.- Casi perfecta pero no he venido de vacaciones es un viaje de negocios. He venido para notificarte algo.

(Magdalena pone las manos en los hombros de su marido)

Fernando.- Magdalena, hace demasiado calor para abrazarse. Además, me arrugas la camisa, (A Celia) Habla de una vez. No quiero apresurarte, pero tengo que ir al banco y no me gustaría llegar demasiado tarde.

Celia.- Si prefieres que sea después, con más calma...

Fernando.- Prefiero que sea ahora.

Celia.- Vengo a venderlo todo. Las dos huertas y la casa.

Fernando.- (Pauta.) Tienes derecho.

Magdalena.- (Moviendo la cabeza.) ¡Cómo puede ser!

Celia.- Es todo.

Fernando.- Necesitas mucho el dinero, supongo.

Celia.- Necesito que produzca el capital que tengo y del que no percibo un solo centavo.

Fernando.- Espero que en eso no vaya envuelto ningún reproche a mi labor de administrador.

Celia.- No sé qué decirte. No la conozco.

Magdalena.- Celia, ¿qué estás diciéndole a Fernando?

Celia.- No estoy diciéndole nada.

Fernando.- En efecto no he sido un buen administrador.

Magdalena.- (Poniéndose las manos sobre la cara) ¡Ay, Fernando!

Fernando.- No he sumado los sueldos de los mozos, ni el dinero que se gasta en composturas, ni he contado las frutas que se pudren en el suelo porque el viento las tira antes de que maduren. He sido un pésimo administrador.

Celia.- No te he pedido cuentas.

Fernando.- No tengo cuentas que darte.

Celia.- ¿No has sumado las ganancias? ¿O, simplemente, nunca las hubo?

Fernando.- Sí las hubo, pero me he servido de ellas para cobrar mi sueldo de administrador.

Celia.- Para mí es interesante saberlo, porque supongo que

- para vender sería necesario informar de ellas al comprador. ¿Cuánto calculas tú que sean las ganancias mensuales?
- Fernando.- Te he dicho que no llevo sumas exactas.
- Celia.- ¿Ni un cálculo general?
- Magdalena.- No puedes exigirle tanto.
- Fernando.- Sí puede, pero no lo tengo.
- Magdalena.- Entonces, ¿vas a venderlo todo?
- Celia.- Sí.
- Magdalena.- ¿También esta casa en que vivimos?
- Celia.- No sé. No estoy completamente decidida.
- Magdalena.- Tu padre nunca le hubiera hecho eso a Fernando; era su hermano preferido.
- Celia.- Lo supongo, pero llegado el caso...
- Fernando.- Tiene razón Celia; mi hermanó, llegado el caso....
- Magdalena.- Como cuando tuvimos que venirnos, pero no lo decidió él solo. Fue tu madre la que...
- Celia.- Sí. Estoy al tanto.
- Magdalena.- Pero no sabes cómo fue. Quién sabe lo que te habrán contado.
- Celia.- No me lo contaron, lo recuerdo.
- Magdalena.- ¡Pero no puedes hacernos eso! Estoy segura de que tu madre... Celia yo no tengo ganas de hablar mal de ella ni de nadie.
- Celia.- Te aclaro que nada ha tenido que ver con esto.
- Fernando.- ¿Lo decidiste rápidamente?
- Celia.- ¿El viaje? Sí.
- Fernando.- La venta.
- Celia.- Es una idea muy vieja, pero no quería hacerlo por escrito y no me hacía el ánimo de venir, ni tenía tiempo.
- Fernando.- ¿Por qué decidiste el viaje tan rápidamente?
- Celia.- Si estás pensando que fue por urgencia de dinero, te equivocas. Una venta lleva tiempo y yo lo sé. Quise descansar, tomar unas vacaciones, hablar con otras gentes.
- Magdalena.- Si no tienes urgencia de dinero, ¡no vendas nada!
- Celia.- Es difícil complacerte.
- Magdalena.- Puedo pedirte por mí, ahora mismo.
- Fernando.- Voy a hacerte una súplica, Magdalena. Sal un momento y no vuelvas, hasta que yo Te llame. No quiero que intervengas en esto. Se hará lo que decidamos Celia y yo.
- Celia.- No quisiera ofenderla.
- Magdalena.- (Saliendo por la puerta de la izquierda) Nunca me ofendo. ¡Qué catástrofe! ¡Qué catástrofe!
- Fernando.- Por supuesto que piensas darme un poder para que me haga cargo de todo.
- Celia.- No.
- Fernando.- ¿Vas a vender tú misma?

Celia.- No creo.

Fernando.- Ni yo te lo aconsejaría porque como tienes que volver pronto a tu casa te ofrecerían menos.

Celia.- Es verdad.

Fernando.- Las mujeres con marido joven no deben dejarlo solo tanto tiempo. Es peligroso.

Celia.- ¿Sí?

Fernando.- En una ausencia, sucede cualquier cosa. Creo que hasta un profesor de literatura tendría tentaciones. No lo dejes solo.

Celia.- Es un consejo interesante.

Fernando.- Cuando la felicidad llega tarde a nuestras vidas, así, un poco de segunda mano, es mejor cuidarla. Podría no haber otra oportunidad. Es difícil alcanzar un éxito como el tuyo en ese terreno; tuviste suerte.

Celia.- Así lo creo.

Fernando.- No cualquier hombre se casa con una mujer divorciada; yo, por mi parte... Me he quedado con una curiosidad. ¿Cómo reaccionó tu madre ante tu divorcio?

Celia.- Tuvo que soportarlo.

Fernando.- Habrá sido muy duro todo ese desprestigio para una persona tan amante de la rectitud...

Celia.- (Pausa.) ¿Te queda alguna otra curiosidad?

Fernando.- No sabría decírtelo.

Celia.- Mientras tanto, volvamos a donde estábamos. Me

preguntaste si iba a darte un poder y yo te dije que no. Me dijiste que no podría vender yo misma, y estuve de acuerdo.

Fernando. Sí.

Celia.- Tengo pensado darle el poder a un tío de mi madre. Le escribí al respecto y aceptó.

Fernando.- ¿Cuándo hiciste eso?

Celia.- Hace unos seis meses; no creo que se haya arrepentido.

Fernando.- Eso quiere decir que hace seis meses que toda la gente piensa que soy un Ladrón. Fue una gran Imprudencia tuya.

Celia.- Le dije que a causa de tu estado de salud no podría molestarte.

Fernando.- (Agitado.) ¿Qué sabes tú de mi estado de salud?

Celia.- Poca cosa, lo que tía Paloma me ha escrito. Que estás nervioso, que te molestan demasiado las cosas.

Fernando.- No tienes por qué creerla. Es una vieja. Una mujer de más de setenta años difícilmente está en su juicio. Es ella la que tiene una susceptibilidad tan repugnante que apenas puede hablársele. La pobre Magdalena...

Celia.- Ya las he oído hablar.

Fernando.- Te habrás dado cuenta de que casi no está en su juicio.

Celia.- A mí no me pareció así.

Fernando.- ¿Puede saberse qué es lo que te pareció?

Celia.- Que está en su juicio.

(Fernando saca el pañuelo y se seca la frente.)

Fernando.- Hace un calor terrible... hay días así. Da mucha sed... (Celia lo mira tranquila.) ¿De manera que estás decidida a ponerme en ridículo?

Celia.- ¿Por lo del poder?

Fernando.- De eso se trata, ¿no?

Celia.- Estoy decidida a no causarte ni una molestia más.

Fernando.- Es una manera muy extraña de favorecerme.

Celia.- No tengo otra.

Fernando.- Eres una mujer tranquila. Estoy viendo que tu felicidad no ha sido suerte solamente.

Celia.- Nada tiene que ver una cosa con la otra.

Fernando.- Te pareces a tu madre.

Celia.- Soy su hija.

Fernando.- ¿Cuándo vas a ver a tu pariente?

Celia.- Hoy... o mañana.

Fernando.- ¿Nada te hará cambiar de opinión?

Celia.- No.

Fernando.- Entonces será mejor que me vaya. No debo llegar tarde.

Celia.- No quiero perjudicarte.

Fernando.- (Con un dejo de violencia.) No, ¿verdad? (Se pone en pie.) Hace mucho calor.

Celia.- ¿Quieres que llame a Magdalena para que te traiga un vaso de agua?

Fernando.- No quiero verla. (Celia lo mira atentamente.) ¿Qué? ¿Tengo algo de particular?

Celia.- No.

Fernando.- Sólo que estoy muy viejo para mi edad, bastante calvo, y no veo bien.

Celia.- Tampoco yo veo bien.

Fernando.- Somos una familia de miopes. (Llega hasta la puerta como si ya fuera a salir.) Permíteme felicitarte de nuevo.

Celia.- ¿Por qué?

Fernando.- Por todo. Ahora veo que sabes hacer bien las cosas.

Celia.- No creas, tardo demasiado en decidirme a hacerlas. Es una Lástima.

Fernando.- (Cerca de la ventana.) Afuera hay un sol imposible. En estos lugares calurosos debería uno trabajar de noche y pasarse el día durmiendo. (Pausa,) Estaba pensando en cuál es la peor de las infamias que pueden hacerse en el mundo.

Celia.- ¿Cuál fue?

Fernando.- Pensaba en un juez que metía en la cárcel a todos los que no podían cohecharlo. Eso es lo peor: privar de la libertad a alguien.

Celia.- Es difícil hacer buen uso de la libertad.

Fernando.- En todo caso, es preciso tenerla. Es preciso (señalando a la ventana) No hay nada más feo, más humillante que una reja. (Pausa.) Es decir, sí

hay: los compañeros de prisión.

Celia.- Vas a llegar tarde.

Fernando.- (Amargamente) Gracias por recomendármelo; adiós.

Celia.- Adiós Fernando.

(Sale Fernando. Inmediatamente aparece la tía Paloma)

Paloma.- ¿Se fue?

Celia.- ¡Tía Paloma! ¡Qué mal rato le he dado!

Paloma.- (Ligera) La Venganza es por lo general, una bajeza.

Celia.- ¿Por quién lo dice usted?

Paloma.- Por mí.

(Celia ríe sin ganas.)

Celia.- Sí, es una bajeza,

Paloma.- ¡Me siento tan optimista! ¡Es tan difícil tener un sentimiento y guardarlo con el recato que merece! Peor todavía si es un sentimiento malo.

Celia.- No creo que usted lo tenga.

Paloma.- Te equivocas. Desde niña, siempre que me pegaban, mordía y pateaba hasta llegar a creer que la que había hecho más daño era yo, y luego me reía.

Celia.- Eso es lo que hace la mayor parte de la gente.

Paloma.- Hay seres que nacen para ser maltratados. Claro que se

vengan fastidiando a los que no pueden defenderse, pero no por eso es menos regocijante el hecho de que sufran a su vez. Estoy contenta.

Celia.- En este momento es usted la única que se siente contenta en esta casa.

(Entra Dora rápidamente.)

Dora.- (Alegre.) ¿Se fue don Fernando?

(Magdalena, que viene muy agitada.)

Magdalena.- ¡Se fue sin cigarros!

Paloma.- Comprará unos en la calle. No te desesperes.

Magdalena.- (Yendo y viniendo por la escena) No estoy desesperada. No estoy desesperada. Dorita, ¿dónde están mi aguja y mi dedal? Tengo que arreglarte las mangas.

Dora.- Así están bien.

Magdalena.- Ya oíste lo que dijo don Fernando.

Dora.- Pues sí, pero...

Magdalena.- No hay pero que valga.

(Dora le da la aguja y el dedal que están sobre la mesa. Se sienta a su lado)

Dora.- No me pique usted, doña Magdalena. ¿Quiere que le traiga sus anteojos?

Magdalena.- No. Veo muy bien.

Paloma.- En mis tiempos nunca usábamos la manga más arriba del codo.

Magdalena.- Sus tiempos ya pasaron.

Paloma.- ¿Entonces para qué se las compones? Déjala como está y se acabó.

Magdalena.- Usted sabe bien por qué. Porque soy una mujer que odia los pleitos. Detesto las situaciones violentas y no me gusta tener discusiones con nadie.

Celia.- Creo que estás nerviosa.

Magdalena.- Tampoco suelo ponerme nerviosa.

Dora.- ¡Ay!

Magdalena.- No te estás quieta.

Paloma.- Eres la persona más irritable que he conocido.

Magdalena.- La irritable es usted. (A Celia.) Figúrate que se enfurece cada vez que digo que voy a vender la lámpara.

Paloma.- Esa lámpara es una obra de arte que trajeron mis padres de su viaje de luna de miel, cuando fueron a Italia.

Celia.- La verdad es que es preciosa.

Magdalena.- Vale un dineral, y además no sirve para nada. No prende.

Celia.- Eso podría arreglarse.

Magdalena.- Pero habría que ponerle muchos focos y gastaríamos

demasiada luz. No nos alcanza el dinero para tanto.

Paloma.- Hay un detalle que has pasado por alto y es que la lámpara, como todo lo que hay en esta casa, es de Celia.

Magdalena.- (Pausa.) Tía Paloma, vaya usted a su cuarto y acuéstese a dormir.

Paloma.- Me voy, porque no me gusta estar donde no soy grata. Pero no voy a dormir, vamos al cine esta tarde, ¿verdad, Celia?

Celia.- De acuerdo.

(Pausa muy molesta)

Magdalena.- Ya estás lista, Dora.

Dora.- Ya me voy a la fotografía, nada más que primero me peinaré y me pondré polvo. ¿Me quedan bien estos zapatos?

Magdalena.- Un poco alto el tacón. Me da la idea de que no puedes caminar bien.

Dora.- Sí puedo, y correr y todo lo que quiera. Bueno.

(Sale Dora, por la izquierda. Ellas se miran. Magdalena se pone de pie.)

Magdalena.- Antes de ir a la fiesta voy a terminar un vestido de niña que me encargaron. (Va a buscarlo en algún lugar de la sala) Ahora que no está Fernando.

Celia.- ¿No sabe que cosas ajeno?
(Magdalena niega.) Debería saberlo.

Magdalena.- No vaya a decírselo.
(Pausa. A punto de llorar.) ¡Ay, Celia, no sé para qué viniste!

Celia.- Ya lo sabes.

Magdalena.- Pero es que no es posible. Nadie puede ser tan cruel con los demás. Si vendes tus propiedades, nos moriremos de hambre.

Celia.- Yo trabajo para vivir. Si no vendo lo mío para que ustedes vivan, sería como trabajar para ustedes. Y la sola idea resulta absurda. Además, es algo ya hecho; hace cuatro años que trabajo, o sea que trabajo para ustedes. Todos los esfuerzos que he tenido que hacer han sido para ustedes. Por ustedes estuve trabajando hasta el último día de mi embarazo, por ustedes no tengo tiempo de educar a mis hijos.

Magdalena.- Que te sostenga tu marido.

Celia.- Esos son asuntos particulares míos, pero ya que me lo has dicho, me das derecho a preguntarte por qué a ti no te sostiene el tuyo.

Magdalena.- Eso no importa ahora, Celia. ¿No quieres ponerte un poco en nuestro lugar? Somos un par de viejos, ya cumplimos los cincuenta. Tu padre dedicó su juventud a darle a Fernando, que era su hermano menor, las mejores cosas; pero no le dio una carrera, ni siquiera un oficio.

Celia.- Tengo entendido que Fernando empezó a estudiar dos profesiones y las abandonó.

Magdalena.- Por falta de energía de tu padre, que no supo acostumbrarlo al trabajo. Si no tenía necesidades, ¿cómo iba a querer trabajar?

Celia.- Nadie nace con una vocación extraordinaria para el trabajo.

Magdalena.- Tú eres diferente. Desde muy joven aprendiste a conocer el valor del dinero y te ingeniaste para ganarlo. Tú eres más fuerte.

Celia.- No soy; no quiero ser más fuerte.

Magdalena.- Es que nosotros lo necesitamos tanto. No sé hasta qué punto es una injusticia, ni sé nada. Sólo sé que tiene que haber dinero en una casa, venga de donde viniere.

Celia.- No me hagas esto, porque me obligas a representar el papel del verdugo y no me gusta; lo he hecho demasiadas veces. No quiero ser Celia la dura, la arbitraria, la que hace su voluntad, pasando por encima de los deseos de su madre, la que dicen que ocasionó con un disgusto la muerte de su padre, la que hace lo que quiere, cuando quiere. Yo venía para ser justa, medida, tranquila; para reclamar sin violencia lo que era mío, y ahora me obligas a hacer todo lo que quería evitar.

Magdalena.- ¿No te importará nada de lo que yo diga?

Celia.- No.

Magdalena.- ¿Ni que llore, ni que suplique? (Celia niega. Magdalena, soltando la costura.) Mira, la verdad de lo que sucede en esta casa es que...

(Entra Dora, tan arreglada como puede estarlo.)

Dora.- ¿Qué tal? ¿Cómo saldré en el retrato? Yo creo que bien.

Magdalena.- Demasiado polvo.

Dora.- Entonces los veré a usted y don Fernando en la fiesta. (A Celia) ¿Y usted? ¿No va?

Celia.- No sé si me dará tiempo de descansar un poco y de mandar a buscar mi equipaje.

Dora.- Espero que vaya. Hasta luego.

(Sale Dora por la izquierda, fondo)

Celia.- ¿Qué es lo que ibas a decirme?

Magdalena.- Nada, ya nada. Tengo mucha prisa. Voy a ir al banco a buscar a Fernando. No me falta mucho, después de todo.

(Magdalena sigue cosiendo. Celia, callada, nerviosa. Entra Dora por donde ha salido)

Dora.- Señora Celia, al salir me encontré con un señor que la busca, dice que se llama Francisco Marín.

Celia.- (Muy desconcertada) ¿Quién?

Dora.- Francisco Marín. Es un muchacho guapo y joven, de veras muy guapo.

Magdalena.- (A Celia) ¿Le conoces?

Celia.- (A Dora) Dile que no estoy.

Dora.- Ya le dije que estaba usted.

Celia.- Entonces dile que no puedo recibirlo.

Dora.- (Saliendo) Le diré que no puede recibirlo, que vuelva más tarde.

Celia.- (Quedo, porque Dora ha salido) No, que no vuelva.

Magdalena.- ¿Por qué no quisiste verlo?

Celia.- (Con agitación.) Porque estoy cansada de hablar tanto, de vivir tanto, del viaje, de haber venido aquí, de haber tenido que decirles todo eso, de tener que seguir adelante, de haber nacido...

Mientras Celia habla y Magdalena cose, cae el telón.

Acto segundo

El mismo día, al atardecer. La escena vacía. Poco después entran de la calle Dora y Magdalena. Dora, como en la mañana, Magdalena con un vestido discreto.

Dora.- (Alegre.) Es la fiesta más bonita que ha habido en la escuela.

Magdalena.- Había mucha gente.

Dora.- ¿Y qué tal me veía cuándo pasé a recoger mi diploma?

Magdalena.- Bien. Sólo que te acercaste demasiado a la orilla del tablado y se te vieron las piernas.

Dora.- (Riendo) ¿Sí? ¡Qué gracioso! ¿Y se me vieron mucho?

Magdalena.- Bastante, creo que hasta hubo un comentario.

Dora.- ¿Qué fue?

Magdalena.- No tiene importancia.

Dora.- Póngase contenta, por favor. Este es uno de los mejores días, y usted ni siquiera tiene ganas de hablar.

Magdalena.- (Dejándose caer en una mecedora) ¿Cómo voy a tener ganas de hablar con todo lo que llevo encima?

Dora.- Tantos planes que teníamos para hoy...

Magdalena.- No podíamos seguir en la calle sin don Fernando. Estoy preocupadísima.

Dora.- No es la primera vez que sale del banco sin avisar.

Magdalena.- Pero no fue a la fiesta y me consta que tenía ganas. Ayer me lo dijo; pocas veces lo he visto tan interesado en algo.

Dora.- Se habrá encontrado con algún amigo.

Magdalena.- De eso precisamente tengo miedo. De los amigos. Ninguno lo estima de veras; porque si fuera así no serían capaces de acompañarlo en las cosas que lo perjudican.

Dora.- Con seguridad que no ha pasado nada.

Magdalena.- Mira, Dorita, no me hagas tonta, tú crees lo mismo que yo.

Dora.- Pero si el médico le dijo...

Magdalena.- Hace más de dos años que se lo dijo.

Dora.- No se ponga usted así.

Magdalena.- La culpa de todo la tiene Celia.

Dora.- No puede ser, hace dos semanas pasó lo mismo.

Magdalena.- ¿Pues quién la tiene entonces?

Dora.- Su enfermedad.

Magdalena.- Si te casas, fíjate muy bien en que no vaya a pasarte nada así.

Dora.- Sí.

Magdalena.- Ve a quitarte ese vestido antes de que lo manches con alguna cosa.

Dora.- Quiero tenerlo puesto aunque sea un rato más. Me siento muy bien con él.

Magdalena.- Lo peor de todo son estas esperas, en que nunca se sabe lo que va a pasar, Tráeme el vestidito, por favor, está en mi recámara. Por lo menos no perderé el tiempo.

(Dora sale por la izquierda y Magdalena se mece, cada vez más nerviosa. Regresa Dora después de un momento.)

Dora.- (En voz baja.) Don Fernando está durmiendo en su cama.

Magdalena.- ¿De veras?

Dora.- Su ropa está tirada por donde quiera y creo... que sucedió lo que usted pensaba.

Magdalena.- ¿Qué vamos a hacer ahora?

Dora.- Mientras no lo despierte...

Magdalena.- Despierta al menor ruido. Si se quedara durmiendo hasta mañana...

Dora.- Ahora no puedo quitarme el vestido.

Magdalena.- No sé cómo suceden estas cosas. No sé si habrá una vida para cada uno o si todas las vidas son iguales.

Dora.- No puede ser, hay vidas más bonitas que otras.

Magdalena.- En el momento de vivirlas... quién sabe.

Dora.- Voy al zaguán, a ver pasar la gente.

Magdalena.- Si conversas con tus amigas, por favor, no las hagas entrar. Acuérdate que hay que hacer el menor ruido posible.

Dora.- Doña Magdalena, ¿usted tuvo otros novios antes que don Fernando?

Magdalena.- Sí.

Dora.- ¿Por qué no se casó con ninguno?

Magdalena.- Porque me pareció que eran muy poca cosa para mí.

Dora.- ¿De veras? (Moviendo la cabeza) Voy al zaguán. (Antes de salir Dora, entran Celia y tía

Paloma) ¿Qué tal? ¿Cómo les fue?

Paloma.- Hacía mucho que no salía con una persona tan inteligente y tan agradable como Celia.

Dora.- La última vez que salió usted fue con doña Magdalena y conmigo.

Paloma.- Por eso lo digo

Celia.- ¿Cómo estuvo la fiesta?

Dora.- Preciosa.

Magdalena.- Yo me emocioné mucho. Eso me pasa en esas fiestas. El director de la escuela dijo un discurso muy bonito.

Dora.- Yo creo que le salió muy largo.

Paloma.- ¿Y Fernando, qué le pareció?

Dora.- No fue.

Magdalena.- Fernando está durmiendo allá adentro.

Paloma.- (Dándose por enterada) ¡Ah!

Magdalena.- (Mirando a Celia) Tuvo un disgusto muy grande.

Paloma.- Los disgustos de Fernando son muy extraños, siempre se nos contagian a todos. ¿Por qué será?

Magdalena.- ¿No puede usted perdonar nada, ni pasar nada por alto?

Dora.- ¿Qué tal estuvo la película?

Celia.- Muy divertida, hacía tiempo que no me reía tanto.

Magdalena.- Como estás tan callada...

Celia.- Eso quiere decir que estoy haciendo acopio de

tranquilidad. ¿No ha preguntado nadie por mí?

Dora.- ¿El muchacho de hoy en la mañana? No, no ha regresado.

Paloma.- ¿Vino a buscarte un individuo?

Magdalena.- Se sorprendió muchísimo.

Paloma.- ¿Lo conoces? (Celia asiente.) Es raro.

Dora.- Rarísimo, porque aquí nunca viene nadie como él.

Magdalena.- Celia, ¿por qué no vas a dar una vuelta con Dora por la alameda? Hay música.

Paloma.- Es buena idea. Entre tanto, yo cerraré mi puerta con llave.

Celia.- ¿Por qué?

Paloma.- Magdalena me entiende.

Celia.- También yo quiero salir. Pero no a un lugar tan público. Casi me siento capaz de ir a otro cine.

Dora.- ¿De veras? Porque a mí eso me gustaría mucho más.

Celia.- Vamos.

Dona.- Voy a buscar algo que ponerme,

Magdalena.- No hagas ruido.

(Sale Dora, abriendo la puerta con cautela.)

Celia.- Es evidente que ella tiene más ganas de salir que yo.

Paloma.- Te aconsejo que vayas.

Celia.- Tía Paloma, de un momento a otro te has puesto misteriosísima.

Paloma.- ¿Te parece? Pues me voy para no intrigarte más.

(Sale por la derecha.)

Celia.- ¿La ofendí?

Magdalena.- Así es ella.

(Dora, por la izquierda, apurada.)

Dora.- ¡Doña Magdalena! ¡Venga!

Magdalena.- (Poniéndose de pie) En seguida mando a Dora, para que se vayan.

Celia.- Oye, Magdalena...

(Magdalena sale por la izquierda sin contestar. Celia se acerca a la reja y melancólicamente saca un cigarrillo de su bolso y lo enciende. Luego va la mecedora y se sienta con los ojos entrecerrados. Entra por la derecha, al fondo, Francisco Marín. Es delgado y tiene todo lo que puede exigírsele a un hombre atractivo.)

Francisco.- Buenas noches, Celia.

Celia.- (Poniéndose en pie y mirándole un momento) Me asustó usted.

Francisco.- ¿Por qué?

Celia.- Voy a encender la luz

(Lo hace y se miran largamente, serios, con emoción)

Francisco.- ¿Por qué la asusté?

Celia.- Porque estaba fumando. Aquí no se usa que las mujeres... ¿Quiere sentarse? (Francisco la mira sin moverse) ¿Qué ha venido a hacer aquí?

Francisco.- Quiero salir a la calle con usted y hablar muy largo.

Celia.- No es posible.

Francisco.- Hemos salido muchas veces a la calle.

Celia.- Pero no aquí. En México suponemos que nadie nos criticará.

Francisco.- ¿Cree usted eso?

Celia.- No, pero es menos grave.

Francisco.- Hace seis meses que la acompaño diariamente desde el trabajo a su casa. Caminamos, aunque las oficinas quedan bastante lejos.

Celia.- ¿Vino para decirme que le hago caminar mucho?

Francisco.- Vine aquí a tener la conversación que usted ha tratado de evitar allá.

Celia.- No lo entiendo.

Francisco.- Si no me entendiera no habría decidido este viaje tan repentinamente.

Celia.- No veo qué relación puede haber entre el arreglo de mis asuntos y una conversación con usted.

Francisco.- Sí la hay. Hace meses que decidió usted venir, pero no quería... dejar de verme.

(Rápidamente.) No me crea vanidoso, por favor, es que quiero decirlo todo de una vez.

Celia.- ¿De manera que cree que he abandonado mis asuntos por conversar todas las tardes con usted?

Francisco.- Sí. También creo que vino aquí porque ya no quería hablar conmigo un solo día más.

Celia.- ¿De veras supone que esas no son palabras de vanidad?

Francisco.- No lo son, porque tengo la conciencia cabal de no tengo importancia ni valgo nada, y si las he dicho, es porque sé que, a pesar mi insignificancia, puedo servirle de algo, porque todo, absolutamente todo lo que le rodea, es desagradable y usted lo detesta.

Celia.- Se imagina usted que es importantísimo y no sabe cómo es lo que me rodea.

Francisco.- Sólo ciego hubiera dejado de notar el gesto de cansancio que tiene usted cuando llega a la puerta de su casa.

Celia.- ¿No será por haber caminado tanto?

Francisco.- No, porque también los ojos se le endurecen y se hace usted irónica.

Celia.- Tengo derecho a estar cansada al final del día.

Francisco.- Lo normal sería que se animara usted al volver a su casa, (Irónicamente) ante la

- idea de reunirse con sus seres queridos.
- Celia.- ¿Vino usted para darme consejos? En adelante me mostraré más animada.
- Francisco.- Viena para hablar de otras cosas.
- Celia.- ¿Cuáles?
- Francisco.- Si antes de decirles pudiera asegurarme de que usted no pensaría mal de mí.
- Celia.- Le encanta la seguridad. ¿Verdad Francisco?
- Francisco.- Sí.
- Celia.- Le anticipo que, diga lo que diga, pensaré muy mal de usted. No he hecho otra cosa desde que supe que había llegado.
- Francisco.- ¿Por qué no me recibió usted?
- Celia.- Estaba ocupada.
- Francisco.- Estaba pensando lo que iba a contestarme.
- Celia.- No. No sé lo que va usted a decirme.
- Francisco.- Lo sabe perfectamente bien. Hace seis meses que hablamos todos los días. (Celia hace un gesto.) No puede usted negar que nuestra íntima conversación fue muy diferente de la primera.
- Celia.- Es lo que sucede habitualmente. Cuando se habla con alguien le cuenta una poco a poco las cosas que la preocupan, los problemas que tiene. Antes no sabíamos nada uno del otro.
- Francisco.- Y dos personas que saben mucho la una de la otra ¿no tienen que ser como dos libros en los que va a escribiéndose el al mismo tiempo? ¿No se le ha ocurrido que se ligan con lazos que se estrechan cada vez más?
- Celia.- Con lazos de amistad, también es usual.
- Francisco.- De amistad un poco preocupada, un poco ansiosa, muy necesaria ya
- Celia.- Es imposible vivir completamente aislado.
- Francisco.- De eso se trata. ¿Y cuando las conversaciones degeneran y hace mucho tiempo que no se habla sino de sentimientos?
- Celia.- La amistad profundiza.
- Francisco.- ¿Y cuando la amistad profundiza de tal modo que despierta sentimientos tan fuertes y tan... posesivos que se hace demasiado egoísta?
- Celia.- Deja de llamarse amistad y éste no es el caso.
- Francisco.- Usted y yo hemos ido por ese camino, hasta que la última de nuestras conversaciones llegó al límite. Entró usted en su casa a toda prisa y me dejó sin terminar. Pero sabía que lo que iba a decirle quedaba pendiente para otro día. Y tuvo usted miedo.
- Celia.- Hace muchos años que no tengo miedo de nada.

Francisco.- Hace como dos años que tiene usted miedo de engañar a su marido.

Celia.- (Pausa.) ¿Y qué? Lo importante no es tener miedo, sino no hacerlo.

Francisco.- Cuando se tiene miedo es porque se tiene ganas. (Celia lo mira con los labios apretados) No quise ofenderla, amor mío.

Celia.- Cállese usted.

Francisco.- Vine para hablar. Usted vive con un hombre a quien no quiere. A menudo deja ver que lo desprecia.

Celia.- Es un hombre muy inteligente, trabaja mucho, se interesa por sus cosas, es Digno de admiración.

Francisco.- Eso a usted no le importa, lo desprecia porque tiene que mantenerlo.

Celia.- Él se sostiene solo.

Francisco.- Precisamente, usted tiene que dar dinero para todos los gastos de la casa. (Celia calla, con la cabeza abatida.) Celia, ¿qué le pasa?

Celia.- Qué extrañas son las armas de la amistad.

Francisco.- No se arrepienta de haberme dejado ver todas esas cosas. No había razón para ocultarlas, ni para qué soportarlas sola. No hay razón para que usted se sienta tan amargada, tan escéptica, tan abandonada.

Celia.- Tengo dos hijos.

Francisco.- Usted me ha dicho a menudo que sus hijos le quitan y no le dan. Tiene que ser buena, alegre, cariñosa con ellos. ¿De dónde va a sacar alegría y ese cariño que tiene que darles?

Celia.- (Estallando) A mí nunca me han dado nada, ya tengo costumbre.

Francisco.- No quiere recibir nada.

Celia.- Quise en un tiempo.

Francisco.- Cree, y tiene razón, que todo lo que tiene ha tenido que comprarlo, y que pagarlo interminablemente. Pagarlo con sus esfuerzos diarios con su paciencia, con su buena voluntad.

Celia.- ¿Qué idea se ha formado usted de las relaciones humanas? ¿Todavía cree que en este mundo hay algo gratuito?

Francisco.- Mi cariño por usted es gratuito.

Celia.- Era, ahora trata de cobrárselo. Es indudable que piensa que hasta ahora ha sido gratuito.

Francisco.- ¡No trato de cobrarme nada! ¿Sabe dónde está el mal de su vida, Celia? (Celia lo mira.) ¡En que tiene un espíritu muy mezquino!

Celia.- (Riendo) ¡Perfecto! Entonces, ¿para qué vino a buscarme?

(En el momento en que Francisco se dispone a contestar entra Dora por la izquierda, con un chalecito sobre los hombros.)

Dora.- Vámonos pronto, señora Celia.
(Ve a Francisco.) Buenas
noches.

Celia.- Francisco, le presento a Dorita

Dora.- Ya nos conocimos esta
mañana.

Francisco.- Encantado, señorita.

*(Dora se sienta componiéndose el
chal con coquetería.)*

Dora.- ¿Es usted de México?

Francisco.- Sí, señorita.

Dora.- Es usted estudiante, ¿verdad?

Francisco.- Trabajo

Dora.- Aquí vienen algunos
estudiantes de vacaciones.

Celia.- ¿Quieres que nos vayamos
ya?

Dora.- Es una lástima, pero dice doña
Magdalena... que sí, que nos
vayamos.

Francisco.- ¿Estorbo?

Celia.- Vamos al cine.

Dora.- La señora Celia fue al cine
también en la tarde. Yo creo
que le encanta el cine.

Francisco.- En ese caso.

Dora.- Pero también usted podría ir
con nosotras.

Celia.- No creo que le guste a don
Fernando que vayas al cine
con una persona a quien no
conoces.

Dora.- Siendo amigo de usted.

Celia.- No sé qué decirte.

Francisco.- Es mejor que vuelva
mañana a verla.

Celia.- No puede usted venir todos
los días.

Francisco.- ¿Cuándo vuelve usted a
México? (Celia hace gesto de
que no sabe.) Tiene que volver
pronto, no se ocupó ni siquiera
en pedir una licencia.

Celia.- La pediría usted en mi
nombre.

Francisco.- ¡No regresaré hasta
que...! (Mira a Dora y se
detiene.)

Dora.- ¿Qué película vamos a ver?

Celia.- La que quieras.

Francisco.- Entonces...

Dora.- No hay necesidad de que se
vaya. Podemos salir juntos.

*(Se abre la puerta de la izquierda y
Magdalena asoma la cabeza, con
ansiedad.)*

Magdalena.- Pero, ¿no se han ido?
En ese caso ven un momento,
Dora. Te necesito.

Dora.- Con permiso. (Sale por la
izquierda, nerviosa.)

Francisco.- ¿Pasa algo?

Celia.- Supongo que sí.

Francisco.- ¿Molesto?

Clara.- Sí.

Francisco.- Bueno, no importa.
(Pausa, se miran) Estoy
dispuesto a casarme con usted
tan pronto como sea posible.

Celia.- No puedo cambiar de marido todos los días. No puede ser que cada uno de mis hijos tenga un padre diferente.

Francisco.- No tendremos hijos.

Celia.- No quiero. Además ésa no es la manera de proponerle matrimonio a nadie.

Francisco.- ¿Y cuál es la manera? ¿Quiere que la bese? Ya se me ha ocurrido muchas otras veces. (Celia lo mira con dureza) No es posible que espere una declaración amorosa después de haberme contado al detalle, y por añadidura muerta de risa, las dieciocho y veinte que le han hecho en su vida. Le propongo matrimonio para que usted caiga en la cuenta de que la quiero de tal manera que no me es posible solucionar mi vida de otro modo.

Celia.- ¿Así que sugiere usted que me divorcie de nuevo? (Francisco asiente) Que tenga con mi marido una serie de entrevistas preliminares, alevosas de mi parte, porque él no lo espera, hasta llevarlo al punto. Y qué luego sostenga una lucha encarnizada por la tutela de mi hijo, y que tenga que fingir, llorar y patear, hasta conseguirla por medio de la compasión, porque no hay hombre que serenamente consienta en ser reemplazado por otro ante su hijo. Y todo, ¿Para qué? para caer nada menos que en un matrimonio con los mismos defectos de los demás. Ha olvidado usted que uno de mis peores es el afán

de comodidad y el miedo a repetir actos inútiles.

Francisco.- En mi situación no puedo proponerle otra cosa.

Celia.- Podría no haberme propuesto nada.

Francisco.- Usted, por su parte también olvida algo. Es infeliz y a mí me quiere mucho.

Celia.- No creo haber hecho nada para que pudiera ocurrírsele eso.

Francisco.- Ha hecho usted diariamente todo lo que ha podido para que yo lo piense.

Celia.- No me di cuenta.

Francisco.- Usted sabe que hay una sensación especial cuando nuestros dedos tropiezan, cuando la tomo del brazo para atravesar las calles. Durante el día, me habla sin mirarme a los ojos, pero al despedirnos, la última mirada... Y luego su entusiasmo, cuando planeamos hacer algo en común, y mi alegría por supuesto. (Celia se mece sin mirarlo.) Y sus celos, porque usted está continuamente celosa de mí.

Celia.- (Quedo.) Me hace usted daño.

Francisco.- A nadie quiero hacerle menos daño que a usted... amor.

(Francisco está conmovido a pesar de que es evidente que trata de evitar una situación sentimental.)

Celia.- (Alzando una mano.) No se me acerque usted.

Francisco.- Siento que me quiere. No quiero que piense tanto. Si la dejo pensar cinco minutos, estoy seguro de que encontrará ocho respuestas negativas muy justificables.

Celia.- Me ha puesto usted a pensar desde esta mañana. ¿Cuántos años tiene?

Francisco.- Veintidós.

Celia.- Yo voy a cumplir veintisiete. Y esa es una gran diferencia.

Francisco.- Claro, si yo tuviera cuarenta no habría venido siguiéndola hasta un lugar escondido, ni le hablaría así en una casa extraña, y hubiera pensado mucho en las dificultades que esto pudiera acarrearle. Si tuviera cuarenta años me habría hecho amigo de su marido y visitaría su casa diariamente, sería padrino de sus hijos y me conformaría con acabar de envejecer conversando con usted. O tal vez esperaría a que enviudara.

Celia.- Eso hubiera sido menos ofensivo.

Francisco.- Pero estéril y ridículo para mí. Soy joven y tengo algo que darle y mucho que vivir.

Celia.- No es esa la diferencia. Cuando se tiene su edad se conservan intactos el entusiasmo, el afán de emprender cosas, la confianza. Ese sentimiento de fuerza que da el no haber hecho cosas definitivas. Así era yo, después

de mi divorcio. Ahora no. Porque estoy en una edad en la que se deja de creer en muchas cosas. Ya no pueden hacerse experimentos. Es necesario aferrarse a la realidad, buena o mala, y encontrar en ella un punto de partida. Decir: esto es lo hecho, bueno o malo, es lo que tengo, aquí es donde vivo. Si me casara de nuevo no sería ya un intento vivo, sería perderlo todo y perderlo definitivamente, porque aquí dentro me falta algo: confianza... ¿me entiende?

Francisco.- ¿Es verdad eso, Celia? (Ella asiente.) No quisiera provocar en usted un sentimiento así, ni que se sintiera perdida por mi causa. ¿Lo que siente por mí no vale lo bastante como para devolverle la... fe, digamos?

Celia.- Apasionarse no es lo mismo que ilusionarse. La pasión es la fuerza, la seguridad. La ilusión es algo mecánico que no puede evitarse. Yo me he sentido ilusionada por usted. He tratado de no tener conciencia de ello pero no pude evitarlo a tiempo.

Francisco.- Parece que no tengo nada que añadir. Probablemente miente y la verdadera razón es que ahora, en este momento, es más inteligente que yo, porque yo sí estoy apasionado.

Celia.- ¿Estamos de acuerdo?

Francisco.- Por el momento. No tengo mucho que decir. Mañana

volveré a México. Si algo se le ofrece, puede preguntar por mí en el hotel Regis. Vamos a despedirnos.

Celia.- Adiós.

Francisco.- Tengo una idea absurda: quisiera besarla.

Celia.- (Quedo, después de un momento.) De ninguna manera.

Francisco.- Una sola vez.

Celia.- No hay beso que pueda darse una sola vez.

Francisco.- Me voy. (Están los dos de pie y él no se mueve.)

Celia.- Váyase ya.

Francisco.- (Nervioso.) Hasta luego,
Celia. ¿No me da la mano?

(Francisco, después de un momento, sale caminando muy rápido y sin volverse. Celia queda de pie en medio de la sala, tiene la expresión más atormentada que pueda imaginarse, corre a la puerta de la izquierda y llama con las dos manos.)

Celia.- ¡Magdalena! ¡Dora! ¡Ya es hora de ir al cine! ¡Vámonos pronto!

(Después de un momento se abre la puerta y aparece Fernando en bata de casa. Está muy pálido y le tiemblan las Manos. Parece como si de pronto se hubiera puesto muy enfermo. Al encontrarse, Celia y él se miran; él entra en la habitación y Celia lo sigue mecánicamente.)

Fernando.- (Con voz extraña, un poco más lenta que la suya.) ¿Ya se fue tu amante?

Celia.- (Haciendo un esfuerzo.) ¿Qué dices?

Fernando.- Que si ya se fue tu amante.

Celia.- Nunca he tenido un amante.

Fernando.- Eso es lo que has de haberle dicho a tu segundo marido.

Celia.- Eso es lo que le digo a todo el mundo.

Fernando.- ¡Pero nadie te lo cree!

Celia.- No importa. De nadie necesito nada.

Fernando.- Vas a hablar de dinero. Aparentemente, ése es tu fuerte.

Celia.- Es lo mismo que si te dijera que ésa es tu debilidad.

Fernando.- Yo también voy a hablar de dinero, pero entonces quiero hablar un poco de ti.

Celia.- Hablar de mí es perder el tiempo.

Fernando.- Te diré antes lo del dinero. Es igual. Lo que tú quieres hacernos es un robo; eres una ladrona, Celia.

Celia.- En tus labios, esas palabras resultan muy extrañas.

Fernando.- Es algo hereditario; tu madre también es una ladrona.

Celia.- Bueno, ¿qué esperas que haga ante semejante acusación?

Fernando.- Aceptarla. Las huertas y esta casa son mías, tu padre me las hubiera dejado si no

- hubiera muerto
repentinamente.
- Celia.- No tienes derecho a pensar eso.
- Fernando.- Él mismo me lo dijo. Tenía que compensarme de algún modo por todas las infamias que tu madre cometió conmigo. Magdalena y yo vivíamos contentos en México. Podíamos hacer lo que quisiéramos, ir a todas partes. Un día, cuando menos lo esperaba, tu padre, el hermano que siempre me había protegido, me dijo que mi libertad se había acabado; que viniera a encerrarme en este pueblo y a enjaularme en esta casa de deshechos, con tía Paloma; como quien tira una cáscara en un basurero. (Pauta.) Conocía demasiado a mi hermano para saber que nunca se hubiera decidido a eso, a no haber lo instigado tu madre.
- Celia.- Eso es considerar a mi padre un hombre débil.
- Fernando.- En nuestra familia, todos somos débiles.
- Celia.- ¿Y te enorgulleces?
- Fernando.- No.
- Celia.- ¿De manera que te consideras legítimo heredero de mi padre?
- Fernando.- Tú no lo hubieras sido de ningún modo. Todo el mundo sabe que le causaste la muerte con el disgusto de tu divorcio. Estaba asqueado de ti.
- Celia.- Los viejos son como los suicidas, tratan de imponerse, y si no lo logran, se mueren,
- para ver si así pueden lograrlo. ¿Cómo sabes que estaba "asqueado" de mí?
- Fernando.- Me lo escribió antes de morir.
- Celia.- (Más afectada de lo que quisiera demostrar) ¿Mi padre dijo eso de mí?
- (Pausa.) ¿Y qué más dijo?
- Fernando.- Que después del divorcio no te quedaba más destino que el de ser una prostituta más o menos disimulada.
- Celia.- ¿Dijo eso?
- Fernando.- Eso, y otras cosas.
- Celia.- Pues ya ves, no ha sido verdad.
- Fernando.- ¿Y tu amante? (Celia no contesta.) Estábamos hablando de dinero. No sé cómo te atreves a venir a humillarme, alegando derechos imaginarios; no sé cómo tratas de dejarme en la miseria sabiendo que todo esto me corresponde.
- Celia.- Los derechos me los da la ley.
- Fernando.- Pero conscientemente, verdaderamente me robas. Eres una ladrona, Celia. (Celia se deja caer en un sillón deprimida.) Y también eres prostituta como él lo dijo... ¿No se te había ocurrido pensar que el límite de una mujer es un hombre?
- Celia.- (Pausa.) De modo que yo soy... todo eso. ¿Y tú qué eres, Fernando?
- Fernando.- Soy un hombre gastado, acosado por todos. Privado de

- sus deseos, sin ninguna ilusión.
- Celia.- Yo creía que las ilusiones no podían evitarse.
- Fernando.- Verás lo que te pasa a ti dentro de veinte años.
- Celia.- No sé para qué me has dicho todo eso.
- Fernando.- No hay momento para las ofensas y en la vida de algunas personas no hay momento que pase sin ellas. A mí me ofende todo. Desde el pan que como, que parece que es tuyo, hasta el trabajo que hago y hasta el techo que me cobija, que parece que también es tuyo. Y todas las palabras y todas las suposiciones.
- Celia.- Y todas las personas, ¿verdad?
- Fernando.- Me siento cansado. Pero discutiremos.
- Celia.- No hoy.
- Fernando.- Dime que ya no vas a vender nada.
- Celia.- Voy a venderlo todo.
- Fernando.- Entonces no sabes lo que es la vergüenza ni lo que es la delicadeza. No venderás, porque no quiero, porque te mando que no vendas nada.
- Celia.- Acabo de tener una idea luminosa.
- Fernando.- No vender.
- Celia.- No. Acabo de tener la idea de decirte que estás borracho.
- Fernando.- Lo estuve, ya no lo estoy.
- Celia.- De todas maneras, no es lo peor que puede decirsete.
- Fernando.- ¡Qué calor tengo! Estoy sudando en una forma...
- Celia.- No te convienen las discusiones.
- Fernando.- Me falta algo que decir. (Parece tratar de recordarlo.) Tu segundo marido es un flojo.
- Celia.- Por el contrario, es un hombre muy trabajador.
- Fernando.- Es un irresponsable que gasta el poco dinero que tiene y luego te pide prestado.
- Celia.- ¿Crees que soportaría yo una situación así?
- Fernando.- Es él quien tiene que soportar algo, no tú. Las mujeres que le dan dinero a su marido no se lo dan por nada. Se lo dan para que ellos no tengan derecho a reclamar y ellas puedan engañarlos más cómodamente. Sostienes a tu marido para poder serle infiel.
- Celia.- Esas son tonterías.
- Fernando.- ¿Crees que soy imbécil? No se te hubiera ocurrido vender sino te hubieras casado con él, ni trabajarías tanto... pero así tampoco tendrías las libertades que tienes.
- Celia.- No es verdad; pero si lo fuera, sería un asunto tan íntimo, tan personal, que no tendríamos que hablar de eso aquí.
- Fernando.- No me emborracho; pero si lo hiciera, sería por un motivo tan íntimo, tan personal, que nadie tendría que decirme nada. Tu marido es un...
- Celia.- Cállate.

Fernando.- No puedes vender nada.

Celia.- Sí puedo.

Fernando.- Sería capaz de cualquier violencia.

Celia.- Yo también. ¿Olvidas que somos de la misma familia? ¿Qué tu padre es mi abuelo? Soy capaz de lo mismo que tú.

Fernando.- Yo soy capaz de...

(Celia se levanta, enfurecida. Antes de que Fernando pueda terminar, entra tía Paloma. Ambos ablandan su actitud. Paloma viene en pantuflas y con una vieja bata negra. Lleva en las manos una vela encendida.)

Paloma.- Buenas noches. Oí que hablaban en muy alta y pensé que con seguridad estaban discutiendo, y como siempre se discute conmigo en esta casa, salí para ver si puedo serles útil.

(Apaga la vela con toda parsimonia y la coloca encima de una de las mesas de mármol.)

Fernando.- Que yo sepa usted todavía no le ha sido útil a nadie. Ni a la humanidad en bloque; no ha sabido siquiera tener un hijo.

Paloma.- Tú tampoco. Yo no me casé, no di oportunidad; tú no lo tuviste porque no puedes.

Fernando.- ¿Por qué dice usted eso? ¿No sabe que me duele?

Paloma.- Sí. Eso está en la lista de las cosas que no se te dicen pero ahora estoy decidida.

Fernando.- ¿Sólo por defender a Celia?

Paloma.- Tengo varios motivos. Uno de ellos es defender a Celia. El otro es atacarte.

Fernando.- ¿Para qué quiere atacarme? Nos conocemos. Nos conocemos tan bien que a veces pasan meses sin que necesitemos hablarnos. Hace diez años que vivimos juntos.

Paloma.- En la misma casa, querrás decir. Yo vivo sola. Me han perseguido, me han obligado a encerrarme en mi cuarto, nunca voy a la sala, ni al comedor. Si salgo a la calle, lo hago por la puerta trasera.

Fernando.- Es inútil. En este preciso momento, soy capaz de decir cualquier cosa. Que eso sucede porque me molesta verla, y que quisiera que se muriera de una vez.

Celia.- ¡Qué hombre más repugnante!

Paloma.- Yo, en cambio, siempre soy capaz de decir cualquier cosa. De manera que puedes adelantarte. Mañana me tratarán todos dulcemente, y luego me irán cercando, cercando hasta que vuelva yo a hablar.

Fernando.- Y diga todas sus cursilerías de vieja encerrada. Celia, por lo menos, tendrá de que hablar cuando llegue a los setenta años. Les contará a sus nietos cosas de sus

- hombres y ellos creerán que delira.
- Paloma.- No me casé, ni tuve novios, ni conocí hombres. No me han explotado, ni he sufrido por nadie, ni nadie me ha exigido nada.
- Fernando.- Por eso no es usted nada, lo mismo que si ya se hubiera muerto.
- Paloma.- Es absurdo querer que me muera. Supongo que, cuando así sea, irán Magdalena y tú a pasear por mi cuarto, cinco metros cuadrados. Eso es todo lo que saldrán ganando.
- Fernando.- No queremos ganar nada, nos conformamos con perderla.
- Celia.- Basta ya, Fernando.
- Paloma.- Eso es todo, ¿verdad? Me has echado en cara mi soltería y mi vida, no puedes reclamarme nada más. Quiero saber si has terminado para hablar yo.
- Fernando.- ¡Si no hiciera tanto calor!
- Paloma.- Es tu sistema. Decir la última palabra y luego enfermarte para no recibir ninguna respuesta.
- Celia.- Creo que sobro en esta conversación.
- Paloma.- Te suplico que te quedes.
- Fernando.- Cuando se me pase este dolor de cabeza...
- Paloma.- Te duele la cabeza. En estos casos siempre es así. El dolor de cabeza irá aumentando hasta que te pongan una inyección para dormir.
- Fernando.- ¿No me lo digas? Ya sé que así me sucede.
- Paloma.- Hay varios asuntos que tratar. El primero se refiere al motivo por el cual saliste de casa de Celia.
- Fernando.- Una maldad para hacerme daño.
- Paloma.- No siento simpatías por la madre de Celia, pero debo admitir que es superior a nosotros en un punto: no es capaz de hacer una maldad. Cuando vivías en su casa, te embriagabas diariamente, hasta que un día le contaste una historia sobre una supuesta infidelidad de tu hermano, y luego le confesaste que se lo habías dicho para incitarla a tener relaciones contigo.
- Celia.- No es verdad. Lo que molestó a mi madre fueron sus insultos y su mala conducta.
- Paloma.- Cuando ella quiso poner en claro las cosas, dijiste que eran mentiras tuyas para llamar la atención y una especie de invitación a que la cortejaras.
- Celia.- Mi padre no hubiera soportado una cosa así.
- Paloma.- Tu padre supo muy bien quién decía la verdad y optó por mandar a Fernando aquí.
- Fernando.- Ésas son cosas viejas... muy viejas.
- Paloma.- Pero te sirven de pretexto para justificar tu... destierro.

Fernando.- No es verdad, no soy un desterrado.

Paloma.- Ya ves, resulta perfectamente claro que no fue ella sino tu hermano el que te envió aquí. Y por tu culpa.

Fernando.- Yo nunca he sido responsable de nada de lo que he hecho.

Paloma.- Siempre que te embriagas, mientes, ¿verdad?

Fernando.- Cualquiera puede decir una mentira.

Paloma.- Una mentira común y corriente, sí.

Celia.- No mentiras provoquen situaciones a las que luego no puedes hacer frente.

Paloma.- No es eso lo que quiero decir. Mentiras nacidas de una visión falsa de las cosas. Mientras que para él son verdades. Tú no debes beber, Fernando.

Fernando.- No trates de moralizarme, no seas ridícula.

Paloma.- El doctor dijo que no debías hacerlo por una razón especial.

Celia.- ¡No lo digas! No es necesario ser tan cruel.

Paloma.- Estás equivocada, ésta es la hora de ser cruel.

Fernando.- (Asustado.) No puede ser nada que yo no sepa.

Paloma.- Fernando, estás volviéndote loco.

Celia.- (escandalizada) ¡Tía Paloma!

Paloma.- Cada borrachera es un paso adelante. Tus sentimientos no son mentiras,

son locuras. Tus incapacidades son locuras. Tus gastos desproporcionados, tu falta de responsabilidad, tu insolencia, todo eso es locura.

Fernando.- (Atemorizado.) Yo...

Paloma.- No te esfuerces por pensar si te cuesta trabajo.

Fernando.- ¿Sabía eso Celia?

Celia.- Tía Paloma me lo había escrito, pero, yo no lo creo.

Paloma.- Es cierto.

Fernando.- ¿Todo el mundo sospecha eso de mí?

Paloma.- Tú sabes que puede sucederte si no lo evitas.

Celia.- No lo trate usted con dureza.

Paloma.- Nos conocemos, ¿no, Fernando? Pero te conoces menos de lo que Yo te conozco.

Fernando.- (A Celia) ¡No me defiendas! Aquí el fuerte soy yo, ustedes son unas pobres mujeres que se ven obligadas a tolerar mi violencia. Es tonto esto de que una me ataque y otra me defienda.

Paloma.- Ahora que sabes lo que te sucede, dile a Celia que has mentido.

Fernando.- No. Me duele la cabeza.

Paloma.- Que de ningún modo es verdad que su padre había pensado hacerte su heredero. (Fernando vacila.) Díselo.

Fernando.- (Haciendo un evidente esfuerzo.) No, no es verdad.

Celia.- Casi lamento que no lo sea. No me gustó verte así.

Fernando.- Tía Paloma, lléveme del brazo hasta mi cuarto, casi no puedo moverme.

Paloma.- Todavía no.

Celia.- Lléveselo. No vaya a sucederle algo.

Paloma.- No.

Fernando.- Ayúdeme.

Paloma.- Dile a Celia que su padre no estaba asqueado de ella.

Fernando.- No puedo... él me lo escribió.

Paloma.- ¿Tienes la Carta?

Fernando.- La rompí.

Paloma.- (A Celia.) Él no es de los que rompen una carta así. Dile a Celia que tu hermano no volvió a escribirte desde que saliste de su casa.

Fernando.- Se murió y no volvió a escribirme. Vámonos.

Paloma.- Antes de irte, dile a Celia que no piensas que es una prostituta.

Fernando.- No se lo diré nunca. La desprecio y me asquea. ¡No logrará engañarme con el cuento de su segundo matrimonio y de su fingida decencia! No logrará engañar a nadie. Lo lleva escrito en la cara y ella lo sabe.

(Empuja la puerta y sale por la izquierda. Celia lo ve salir con el rostro crispado. Es evidente que estas palabras le han sacudido mucho.)

Paloma.- (Más artificial que nunca.) No es de tomar en cuenta lo que ha dicho. Yo, en tu lugar, no me sentiría aludida.

Celia.- No está loco.

Paloma.- (Indiferente.) ¿No?

Celia.- ¿Por qué somos iguales todos nosotros?

Paloma.- Toda la gente, querrás decir.

Celia.- Ha sido muy cruel con él, no quiero que por mí...

Paloma.- No quieres que por tu causa pase nada. Quisieras pasar suavemente, haciendo lo que te viene en gana y sin que los otros se sintieran heridos. No quieres tener ninguna responsabilidad. ¿A qué viniste, entonces?

Celia.- A reclamar lo mío.

Paloma.- ¿Y pensabas que ibas a recobrarlo así, sencillamente, sin haberlo defendido nunca antes? ¿Por qué tardaste tanto en venir?

Celia.- No quería...

Paloma.- (Rápida, sin alterarse.) ¿Te repugnaba venir a una casa así, como un basurero, donde todos estamos pudriéndonos? (Celia calla, acongojada.) ¿Tú que estabas llena de vida; de ambiciones, de alegrías?

Celia.- No me siento llena de vida y hace mucho que no tengo alegrías.

Paloma.- Yo sí las tengo. Éstas. Como la de esta tarde. Esas verdades, esas palabras que sirven de desahogo,

Celia.- ¿De qué quiere usted desahogarse?

Paloma.- De la fuerza que no he utilizado. De las lágrimas que debí llorar por el hombre a quien yo quisiera, de las palabras que pude decir y que no encontrara quien las escuchara.

Celia.- ¿Hubiera usted preferido una vida como la de Magdalena?

Paloma.- Mi vida no hubiera sido así.

Celia.- Eso es lo que se cree siempre. Esta noche tiene usted veinte años. Pero no puede ser. Yo tampoco quiero que mi vida sea como es. ¡Quiero una vida mía, nueva, buena y muy especial! ¡Mejor que la de todos los demás! Todavía siento el entusiasmo y la fe.

Paloma.- (Tranquila de nuevo.) ¿Estás segura de que se trata de eso?

Celia.- No sé de qué se trata. (Pausa. Mira a Paloma con inquietud.) Ah, tía Paloma, usted lo oye todo detrás de la puerta...

Paloma.- Sí, es un defecto mío.

(Se miran, entra Magdalena por la izquierda con la mano encima de la mejilla, Dora la sigue)

Dora.- ¿Quiere usted que le ponga un trapo con agua fría?

Magdalena.- No. (Se sienta.)

Celia.- Magdalena, pobrecita.

Magdalena.- No te apures, no es la primera vez.

Paloma.- Sucede con frecuencia.

Celia.- Ponte alguna cosa. Si lo dejas así puede inflamarse.

Dora.- Nunca se le nota nada.

Magdalena.- ¿Sabes qué quiero? Un cigarro. Tú has de tener, Celia.

Celia.- Sí. (Los saca y les ofrece.)

Paloma.- Dame, yo también fumo.

Celia.- ¿Tú, Dora?

Magdalena.- Es muy joven, no le des.

Paloma.- Dale, que aprenda de una vez.

(Dora se apresura a tomar uno y a fumar.)

Magdalena.- (Cansada,) ¿Qué has decidido?

Celia.- Si pudiera salir de todo. No vender, ni trabajar con exceso, ni sacrificarme por nadie, ni hacer sufrir. Quisiera verme libre de todo y de todos. Empezar de nuevo.

Magdalena.- Prométeme que no harás nada.

Paloma.- No le prometas, no se lo merece.

Celia.- Sin prometértelo, creo que no haré nada. Pero solo porque tengo un anhelo...

Magdalena.- Siempre te creí capaz de todo. Eres más fuerte que nosotros, puedes hacer lo que quieres con tu vida. Nosotros somos como las naranjas que tira el viento, nos quedamos al pie del árbol.

Paloma.- Tú no tienes problemas, Magdalena. Tu hija adoptiva puede ayudarte, no es posible que te abandone. La has cuidado, la has querido... Ahora que va a trabajar puede darte algún dinero.

Dora.- ¡Eso sí que no! Si trabajo, quiero que mi dinero sea sólo para mí.

Paloma.- ¿Qué vas a hacer con él?

Dora.- Comprarme vestidos y zapatos y pasear.

Magdalena.- ¡Qué mala es usted, tía Paloma! No podía quedarse sin darme un mal rato después del que acabo de pasar. (Levantándose.) ¡Qué mala! Voy a acostarme.

Dora.- (Apurada.) Doña Magdalena, yo no quise ofenderla. Le daré todo mi dinero.

Magdalena.- No te lo he pedido. También yo quiero que te compres vestidos y zapatos. Pero la ingratitud, Dora, la ingratitud.

(Aparta a Dora y sale por la derecha.)

Dora.- Pero si yo no le dije nada.

Paloma.- No te apures, que no va a dejar de quererte, ni por eso, ni por más que hicieras.

Celia.- Dora, ¿soy joven? ¿Me veo joven?

Dora.- Se ve usted joven y bonita.

Paloma.- Voy a dormir. No hay aquí nada que valga la pena de escucharse,

Celia.-Tía Paloma. Traiga aquí su merienda y acompáñeme.

Paloma.- Bueno. Hace tanto que no como fuera de mi cuarto...

(Sale por la derecha).

Celia.- Dora, ¿serías capaz de hacerme un favor?

Dora.- Con mucho gusto.

Celia.- Ve al hotel Regis y deja dicho en la administración que le digan al señor Marín que tenga la bondad de venir a verme mañana temprano. Que es urgente.

Dora.- ¿El muchacho guapo? ¿Y no pregunto por él?

Celia.- No, basta con eso.

Dora.- Voy a sacar mi chal.

(Sale Dora por la izquierda. Celia mira entre las rejas hacia el patio a oscuras. Entra Paloma por la derecha, lleva una taza y un pedazo de pan, se sienta cerca de una de las mesas de mármol)

Paloma.- Siempre como sola. Mientras como, pienso de qué manera ha sido posible mi vida. Si no tengo hijos, ni hermanas ni hermanos y no me acuerdo de mis padres. Así no se puede envejecer. Todo es tan lento...

(Sale Dora por la izquierda con el chal.)

Dora.- ¿Nada más, señora Celia?

Celia.- Nada más.

(Sale Dora y antes de desaparecer se vuelve hacia el patio desde donde se le oye decir con voz fuerte.)

Dora.- ¡Vengan a ver qué bajas están las estrellas esta noche!
¡Vengan a verlas! No saben lo que se pierden si no vienen a ver las estrellas!

(Ellas dos se quedan inmóviles y Dora sale hacia el zaguán.)

Telón.

Acto tercero

Mismo decorado. Es el amanecer del día siguiente. Tía Paloma está sentada en una silla con la mandolina entre las manos. A veces toca una melodía indefinida. Poco después entra Fernando por la izquierda. Está palidísimo, tiene ojeras y se le ve débil. Se sienta en "su" mecedora, sin hablar.

Paloma.- ¿Dormiste?

Fernando.- Poco.

Paloma.- Hubieras podido descansar un rato más.

Fernando.- La oí y quise hablarle.

Paloma.- Hace mucho que no quieres hablarme. Estoy sorprendidísima. (Toca un poco.)

Fernando.- No haga ese ruido.

Paloma.- Es una manera de hacerse presente, por eso me gusta.

Fernando.- Tiene usted muchas maneras para hacerse presente (Pausa.) No quise dormir, para no olvidar nada de lo que dijimos ayer.

Paloma.- ¿Te parece digno de recuerdo?

Fernando.- Me parece tan digno, que es bueno no olvidarlo nunca.

Paloma.- Di algo más preciso.

Fernando.- No quiero. Usted sabe bien que no puedo. Hay una palabra en especial...

Paloma.- A mí todo me lo han dicho y he tenido el valor de repetirlo todo.

Fernando.- Estará segura de que no es cierto. Yo no tengo seguridad.

Paloma.- Tienes dudas.

Fernando.- ¡No es verdad, no tengo dudas! Quiero saber si es verdad lo que dijo usted anoche.

Paloma.- Recuerdo que hablé poco.

Fernando.- Todavía le parece poco; es usted insaciable. Ahora va a fingir que no se acuerda de lo que dijo.

Paloma.- No me acuerdo.

Fernando.- Tenga un poco de caridad cristiana.

Paloma.- (Riendo.) Caridad cristiana en esta casa, después de diez años de esta vida. Y otros sesenta que he soportado yo por mi lado.

Fernando.- Hay momentos en que puede uno enternecerse, ser generoso, ayudar a los demás.

Paloma.- Es demasiado arriesgado. Prefiero esperar a que uno de los demás tenga un momento así. No me gusta hacer el ridículo.

Fernando.- Hoy me siento así.

Paloma.- Pero para pedir, no para darla.

Fernando.- También así puede Hacerse.

Paloma.- Ése es el sistema que siguen todos para conmovier a los demás y lograr lo que se proponen.

Fernando.- No, todos no la conocen a usted. (Paloma toca otro poco.) Por favor, el ruido.

Paloma.- En resumen, ¿qué es lo que quieres?

Fernando.- Usted ya lo sabe.

Paloma.- No sé nada.

Fernando.- Quiere usted algo en cambio.

Paloma.- Desearía varias cosas. Pero no sé si en cambio.

Fernando.- ¿Qué?

Paloma.- Que le pidas perdón a Celia por lo que le dijiste ayer. Podría hacerle demasiado daño.

Fernando.- Se lo dije porque lo pienso.

Paloma.- Podrías pensar lo contrario.

Fernando.- No podría. De cualquier modo, ¿qué le importa usted Celia? Ni siquiera la conoce. Habrá venido aquí cuatro veces en su vida.

Paloma.- Celia me escribe cada mes, me dice palabras afectuosas. Soy una mujer agradecida.

Fernando.- Le manda dinero...

Paloma.- Una renta que dejó tu hermano para mí, y que si Celia no quisiera, no me la mandaría, porque está a su nombre.

Fernando.- Ésas son cosas que se agradecen. (Pausa) De nada serviría que yo le presentara disculpas a Celia, ya no creería nada. Las palabras no pueden borrar lo que hacen las palabras.

Paloma.- Pero sí los hechos, las actitudes. No sé si lo tomó muy en serio.

Fernando.- Entonces no hace falta que haga nada. (Pausa, con alarma.) ¿Por qué cree usted que no lo haya tomado en serio?

Paloma.- Estabas borracho.

Fernando.- Es muy claro que no lo estaba.

Paloma.- Nada es claro para quien no te conoce.

Fernando.- Pero usted, que me conoce, sabe que ya no lo estaba. ¿Por eso cree que estaba en un estado especial?

Paloma.- No estás así siempre, que yo sepa.

Fernando.- No. ¡Qué me dijo usted que creía?

Paloma.- Las palabras no pueden borrar lo que hacen las palabras.

Fernando.- Cuando se trata de una calumnia, de una sospecha.

Paloma.- En el caso de Celia se trata de una calumnia y de una sospecha.

Fernando.- ¿Cree usted sinceramente que la conducta de Celia ha sido limpia?

Paloma.- Tengo tanto derecho a pensar eso como a pensar que tú estás loco. Son sospechas.

Fernando.- Sospechas que tiene toda la gente.

Paloma.- En tu caso también las tiene toda la gente. Pregúntale a Magdalena o a Dora.

Fernando.- ¿Es verdad eso?

Paloma.- Tan verdad como lo de Celia.

Fernando.- Lo de Celia no es verdad.

Paloma.- Muy bien, entonces no tienes más que decírselo. ¡

Fernando.- (Pausa.) está bien. Se pone de pie y mira por la ventana.) El cielo está azul; quisiera irme muy lejos.

Paloma.- No vuelvas a pensar en eso. Sé como yo. Aprende a mirar las losas de tu cárcel.

Fernando.- (Pausa, con ansiedad.) Antes de decirle nada a Celia debo asegurarme. No confío en usted.

Paloma.- Pregúntale a Magdalena.

Fernando.- No tendrá ganas de hablarme (Tocando en la puerta de la derecha, con voz débil.) Magdalena. (Paloma con la mandolina en la mano, quiere salir.) No se vaya hasta que ella venga.

Paloma.- No creas que tengo tantas ganas de encontrármela dentro después de haberla oído roncar toda la noche. La próxima vez que te pelees con ella no la dejaré entrar a mi recámara.

(Sale Magdalena por la puerta terminando de peinarse. Nerviosa, sin mirarlo.)

Magdalena.- ¿Me llamaste? ¿Quieres tu desayuno?

Fernando.- Tía Paloma...

Paloma.- No digo nada.

Fernando.- (A Magdalena.) Quiero que me digas si piensas que estoy volviéndome loco.

Magdalena.- (A Paloma.) ¡Qué ser tan odioso es usted! Eso era lo único que faltaba en esta casa. Usted sabe perfectamente que lo que dijo el doctor es que si seguía tomando se iba a morir del hígado, y que no habría manera de evitarlo.

Fernando.- Eso ya lo sé. Pero... ¿Y las cosas que yo siento?

Paloma.- No se las has dicho al médico. Por adivinación no te va a dar un diagnóstico.

Magdalena.- Seguiré hablando, siempre que se vaya la tía Paloma.

Paloma.- Con gusto. Ya sé lo que vas a decir. Fernando, no se te olvide hablar con Celia. (Sale Paloma por la derecha.)

Magdalena.- ¿Fue capaz de decirte eso? No es verdad; si fuera verdad te lo diría yo, para no engañarnos.

Fernando.- Gracias por haberte reconciliado conmigo otras veces...

Magdalena.- ¡Otras veces! Todas las veces son una sola. Además, no puedo permitir que ella abuse de tu credulidad, de tus nervios.

Fernando.- Lo malo no es que ella lo haya dicho, ni que yo lo haya creído, sino que yo... ya lo sabía.

Magdalena.- No Fernando. Es que estamos viejos. No confundas la vejez con otra cosa. Somos más tontos, más inútiles. Además, si vivimos aquí, ¿de qué nos serviría ser inteligentes y sanos?

Fernando.- de nada, es cierto. No hay nada que temer.

Magdalena.- Aquí nada puede pasarnos.

Fernando.- Los pájaros viven más seguros dentro de las jaulas que al aire libre. (Muy cansado.) Al fin, dentro de todo, una seguridad.

Magdalena.- Casi convencí ayer a Celia de que no vendiera (Él calla.) ¿No te alegras?

Fernando.- No.

Magdalena.- Entonces, ¿qué es lo que buscas?

Fernando.- Que se vaya y no vuelva nunca. Las personas se llevan las ideas; que no nos escriba, que no nos pida cuentas de nada.

Magdalena.- Viviremos muy pobres, tendrás que darme parte de tu sueldo. (Fernando asiente.) No podremos comprar los muebles.

Fernando.- Para nosotros están bien éstos.

Magdalena.- No están tan viejos.

Fernando.- Ve a prepararme el desayuno y dile a Celia que dentro de un rato quiero hablar con ella.

Magdalena.- ¿Estás decidido, Fernando? Es como morirnos antes de tiempo.

Fernando.- Hace diez años que estamos muertos y no lo sabíamos.

Magdalena.- Voy a decírselo.

Fernando.- -Magdalena...

(Magdalena se vuelve: él se acerca para darle un beso en la frente y ella lo abraza.)

Magdalena.- (Quedo.) No vuelvas a pegarme.

Fernando.- Anda. (Sale Magdalena por la izquierda y Fernando queda solo un momento, entra Dora.)

Dora.- Buenos días, don Fernando.

Fernando.- ¿Dormiste bien?

Dora.- Muy bien. La señora Celia va a recomendarme con el licenciado Ramos; pronto tendré empleo.

Fernando.- Me parece bien.

Dora.- Ya lo creo. Tendré dinero para gastar.

Fernando.- ¿Vas a gastarlo todo?

Dora.- Guardaré un poco.

Fernando.- ¿Cuánto piensas guardar?

Dora.- No sé... la tercera parte, o más.

Fernando.- ¿De manera que es lo que piensas hacer con tu dinero?

Dora.- (Rápida.) Dice Palomita que debo darle algo a doña Magdalena, para la casa.

Fernando.- Ah.

Dora.- ¿Le parece a usted bien?

Fernando.- Me parece la única solución justa.

Dora.- (Rápida.) Pues sí, claro que sí, yo desde el principio estuve de acuerdo.

Fernando.- Me alegro.

Dora.- Pero... ¿y si me caso?

Fernando.- Tendrá que prescindir doña Magdalena, porque entonces lo recibirá tu marido.

Dora.- (Riendo.) ¡Cómo es usted, don Fernando!

Fernando.- (Irónico.) Muy bromista, ¿verdad? Creo que voy a ir un momento al jardín. Antes de que salga el sol. Empieza tu

jornada de buenas acciones sacudiendo la sala.

(Sale por la derecha al fondo, y luego, lo vemos pasar por la ventana. Dora se entrega a toda clase de accesos de júbilo; se compone el pelo, se sienta en una silla y ríe sola. Entra Celia, agitada, viene vestida con traje de viaje. Dora se levanta como si la hubiera sorprendido haciendo algo prohibido.)

Dora.- Buenos días, señora Celia.

Celia.- Buenos días.

Dora.- ¿No me pregunta si di bien el recado ayer?

Celia.- (Alarmada.) ¿No lo diste?

Dora.- Sí, directamente. Hablé un rato con el señor Marín. Es muy simpático. (Celia la mira con el rostro endurecido.) Le dije que viniera temprano. Pero, claro, los hombres siempre se levantan muy tarde. (Silencio de Celia.) ¿Verdad que va usted a recomendarme con el licenciado Ramos?

Celia.- Si no me da tiempo, le escribiré una carta y el resultado será el mismo.

Dora.- Quería preguntarle una cosa, pero me siento tímida.

Celia.- Dime.

Dora.- Sobre ese muchacho.

Celia.- ¿Sí?

Dora.- ¿Quién es?

Celia.- Trabaja donde yo trabajo y vive con su familia. Creo que tiene muchos hermanos y....

Dora.- ¿Gana bastante?

Celia.- Mil pesos.

Dora.- Eso es muchísimo dinero.

Celia.- ¿Te parece?

Dora.- Sí. ¿Es buena persona?

Celia.- Es una persona agradable. Nunca he sabido que haya hecho nada malo. Seguramente lo es.

Dora.- Lo que quiero decir es que si es la clase de persona en que se puede confiar para... cualquier cosa.

Celia.- En la compañía tiene un puesto de confianza.

Dora.- No es eso. Es que hay gente a quien puede tenerse mucho cariño, pero es mejor no confiar en ella... como don Fernando.

Celia.- ¿De manera que así piensas de Fernando?

Dora.- Dije que lo quería mucho.

Celia.- Me doy cuenta.

Dora.- Y hay otros, que sabe una que siempre están de tu lado, que no van a dejarla nunca, ni a traicionarla. ¿El es de esos?

Celia.- (Pausa.) No sé.

Dora.- Como doña Magdalena es conmigo.

Celia.- ¿Así que la gente que te interesa encontrar es como doña Magdalena? Es una medida muy especial.

Dora.- Entonces no sabe usted si él es así? (Celia niega.) Porque si lo fuera, sería una lástima dejarlo pasar.

Celia.- ¿Qué quieres decir?

Dora.- Que aquí vienen tan pocos hombres...

Celia.- ¿Quieres hacerme el favor de explicarme para qué has preguntado todo eso?

Dora.- Antes quiero hacerle una pregunta más. ¿Tiene novia?

Celia.- No, no tiene. Ahora contéstame.

Dora.- (Riendo.) Pues para nada, para saberlo.

Celia.- No se te olvide que no soy como Magdalena. Esas explosiones no me engañan. Estoy acostumbrada a usarlas como recurso.

Dora.- ¿Está usted enojada?

Celia.- Un poco.

Dora.- No preguntaba por nada malo. Es un muchacho muy guapo y joven, y yo también soy joven como él y no tan fea. Es algo... natural. ¿No?

Celia.- Es una razón poderosa.

Dora.- Entonces, ¿por qué se enoja? ¿Le parece que soy descarada?

Celia.- Me parece que eres sincera.

Dora.- Se lo pregunto a usted porque es una señora grande, con marido y con hijos.

Celia.- En eso tienes razón.

Dora.- Entonces, ¿por qué le molesta?

Celia.- No lo sé.

Dora.- Ha de estar nerviosa con todas estas conversaciones con dos Fernando.

Celia.- (Agitada.) En eso tienes razón. Estoy nerviosa. (Pausa, mira su reloj.) ¿No tienes nada que hacer allá adentro?

Dora.- No, como ya no voy a la escuela...

Celia.- Podrías ayudar a Magdalena...

Dora.- (Estallando.) ¿Es que siempre hay que ayudar a alguien? (Celia se ríe.) Yo creía que cuando terminara mi carrera empezaría a vivir para mí sola, y que mi trabajo sería para mí sola.

(Celia se ríe mucho y Dora la mira en silencio, algo ofendida. Entra Magdalena.)

Magdalena.- Celia, ¿por qué está hecho tu equipaje?

Celia.- Pensaba irme hoy en la mañana.

Magdalena.- ¿Sin vender y sin nada? Ah, pensabas, pero ya no lo piensas.

Celia.- Todavía. En realidad, no lo sé.

Dora.- Yo creía que a su edad lo sabía una todo y usted siempre contesta que no sabe las cosas más importantes.

Magdalena.- Dora, no seas impertinente.

Celia.- Tiene razón.

Magdalena.- No hay motivo para molestar a la gente grande.

Celia.- La gente grande ya está bastante molesta sólo con

serlo y tener que quedarse así indefinidamente.

Magdalena.- No sé qué le pasa a esta niña desde ayer. Son las emociones de la recepción. Así era yo.

Dora.- No estoy emocionada por la recepción.

Magdalena.- Sería conveniente que fueras a visitar a tu familia para contarles que has terminado tu carrera. Además, hace bastante tiempo que no te ven.

Dora.- No entienden nada.

Magdalena.- Pero se trata de tus padres y de tus hermanos y es una atención que les debes.

Dona.- Si saben que voy a trabajar, empezarían a pedirme dinero, y yo... (Se detiene al ver una sonrisa en los labios de Celia.)

Magdalena.- Ellos no tienen la culpa de ser tan pobres.

Dora.- Yo tampoco.

Magdalena.- Bueno, Dora, parece que hoy no se puede hablar contigo. Ve a sacudir un poco tu recámara y a poner en orden tus cosas.

Dora.- Me ensuciaré.

Magdalena.- Ponte un delantal.

Dora.- (De mala gana.) Bueno. (Sale por la izquierda.)

Magdalena.- Así es la gente joven. Pobrecita, después de todo. (Pausa.) Fíjate Celia, que me das envidia, siempre te he visto tan libre, tan decidida.

Celia.- Me lo vienes diciendo desde ayer, y nunca me he visto menos libre ni menos decidida.

Magdalena.- Es que hay días peores para mí que los otros. Esos días en que me cuesta trabajo perdonar

Celia.- No es necesario perdonar.

Magdalena.- Para mí sí. Hay momentos en que las ofensas pierden importancia y que, en último caso, no vale la pena preocuparse por ellas.

Celia.- Ése es el perdón.

Magdalena.- No, no es. Porque no puedo portarme como siempre, ni hablar con naturalidad.

Celia.- Quisiera que me dijeras cómo has hecho para vivir al lado de Fernando todos estos años, ¿por qué no lo dejaste desde el principio?

Magdalena.- Porque me dio vergüenza; cuando una mujer deja a su marido en los primeros tiempos de su matrimonio, la gente siempre predice que tiene la culpa ella.

Celia.- Es cierto. ¿Y después? ¿Cuándo ya todo el mundo sabía a qué atenerse con respecto a Fernando?

Magdalena.- Después no pude, porque pensé que si lo dejaba no me quedaría nada. Bueno o malo, lo que tenía era lo mío, lo que yo había escogido. Hay momentos en que se da una cuenta de que la vida que lleva es “su” vida. La que una escogió y que no puede negarse porque es como decir: Magdalena, tú ya no vives.

Celia.- ¿Crees que hay quien elija su vida?

Magdalena.- Supongo que sí. Yo decidí casarme con Fernando, y una vez hecho...

Celia.- Se acabó todo. No queda ninguna esperanza.

Magdalena.- Las que son como tú.

Celia.- Somos iguales a las que son como tú. Sólo que hay árboles que sueltan el fruto a la primera sacudida, y otros que necesitan dos.

Magdalena.- Nos ponemos sentimentales. Y eso no es conveniente. Hay que hacer como que una no se fija en las cosas, seguir adelante haciéndose la distraída.

Celia.- Ésta es la primera vez que me conmuevo, desde que estoy aquí.

Magdalena.- Además, ¿de qué hubiera sentido separarme de Fernando si quedaba la posibilidad de casarme con otro igual a él? No sé para qué tengo todo esto.

Celia.- Me hacía falta oírlo.

Magdalena.- ¿Cuándo te vas?

Celia.- No quiero hablar de eso.

Magdalena.- Es curioso, es extraño saber que nosotros no nos iremos nunca. (Se frota la cara.) Todavía me duele. (De pronto.) ¡Yo no quería nada de esto! Nunca quise que me pegara nadie. Siempre tuve miedo a los golpes. Siempre tuve miedo a los hombres que se embriagan, a los gritos, a las discusiones. Siempre tuve miedo a todo. ¿Por qué tengo que soportarlo hasta ahora?

Celia.- (Acercándose, las dos de pie.)
Magdalena.

Magdalena.- Tiene que ser, porque tampoco quise estar sola, ni morir abandonada, ni ser una vieja endurecida como tía Paloma. Ya sé que soy la que no llora, la que no se ofende, la que no pide nada, pero quisiera imaginarme, si hubiera podido evitarse todo eso, ¿cómo habría sido mi vida?

Celia.- Si querías evitarlo todo, hubieras tenido que morirte a los quince años.

Magdalena.- ¿Para qué nos pusimos sentimentales?

Celia.- Vamos a ponernos alegres.

Magdalena.- (Triste.) Vamos, no hay que llorar.

(Entra Fernando por la derecha, fondo.)

Fernando.- Magdalena, dice Dora que no puede prender la estufa.

(Magdalena sale por la izquierda, caminando despacio. Celia y Fernando se miran.)

Fernando.- Querida Celia...

Celia.- Antes de que hables quiero decirte que salgo para México dentro de dos horas.

Fernando.- ¿Por qué?

Celia.- Lo decidí ayer, después de nuestra entrevista.

Fernando.- (Sentándose.) Déjame suplicarte que no te vayas.

Celia.- Tengo algunas cosas que hacer.

Fernando.- Yo creía que era aquí donde tenías que hacer.

Celia.- No, es allá.

Fernando.- Supongo que ayer te ofendí.

Celia.- Sí, me ofendiste.

Fernando.- Perdóname.

Celia.- (Después de una pausa.) Bueno, está bien. ¿Es todo?

Fernando.- No. Quiero que sepas que te ofendí con completa conciencia de que mentía. Estoy completamente seguro de que no es verdad lo que dije y sólo se me ocurrió para vengarme de las humillaciones que sentí implícitas en todas tus palabras.

Celia.- No te esfuerces, eso no tiene objeto ahora. Es otra humillación que te impones y que te aseguro que no vale la pena.

Fernando.- Este viaje resulta entonces inútil. No es justo para ti.

Celia.- No tiene importancia. Además, no ha resultado inútil. Tendrá consecuencias.

Fernando.- Es una amenaza.

Celia.- Es una conversación como otra cualquiera.

Fernando.- Parece que es difícil llegar a lo que se propone uno en una conversación como ésta.

Celia.- No te propongas nada. Me voy y seguramente estaré ausente otros diez años.

Fernando.- Hasta que no puedas más y estés tan agobiada que no veas más salida que vender tus propiedades.

Celia.- ¿Eso crees?

Fernando.- Y nosotros pasaremos todo esto de nuevo dentro de diez años. No puedo darte esa oportunidad.

Celia.- Además, dentro de diez años ya habrás podido confirmar si lo que me dijiste ayer era verdad o no. Y entonces los insultos serán más verdaderos.

Fernando.- De ninguna manera. Entonces, tus hijos serán ya grandes. El mayor tendrá diecisiete años. ¿Quién se atrevería a insultar a una madre con hijos tan crecidos?

Celia.- Es verdad. Dentro de diez años.

Fernando.- Estoy dispuesto a convencerte de las ventajas que tiene solucionarlo todo ahora.

Celia.- No creo que puedas convencerme de nada.

Fernando.- Creo que sí. Vamos a ver. No te vas hoy; en la tarde, vas a visitar a la persona a quien has decidido otorgar el poder. Te quedas un tiempo entre nosotros, hasta que te haga partir la nostalgia de tus hijos. Dentro de un mes o dos, todo se habrá vendido. Podrás invertir tu dinero como mejor te plazca y tendrás una renta que alivie tus obligaciones.

Celia.- Eso es lo que pensaba.

Fernando.- No llevarlo a cabo sería una de tus principales tonterías.

Celia.- Mentira, he hecho tantas.

Fernando.- Es el momento de dejar de hacerlas.

Celia.- (Pausa.) Sí, es el momento. (Luego, en voz más alta.) Quiero irme dentro de dos horas.

Fernando.- Esas palabras se han dicho muchas veces dentro de esta casa. No tienen eco.

Celia.- Quiero irme

Fernando.- ¿Quieres ver a tu esposo de nuevo? (Celia no contesta.) Ante tu actitud podría ocurrírseme que tuviste un pleito con él y ahora estás arrepentida. ¿Sería lícito que pensara yo eso? (Celia se pone una mano en la frente.) Porque tú no quieres destruir otra vez tu hogar, ni caer en el caos, ni andar en busca de personas nuevas que en el fondo son las mismas. Tú sabes que tu casa es tu obra, y tienes que afianzarte a ella.

Celia.- Es que no tengo ganas de ir a ver a nadie, ni de otorgar poderes, ni de invertir mi dinero en nada.

Fernando.- No hablábamos de la venta sino de esas fuerzas extrañas que te hacen decidir un viaje con un objeto determinado, y luego regresar sin haber logrado nada. Si yo fuera tu padre, te sugeriría que te quedaras.

Celia.- Lo supongo.

Fernando.- -Pero sólo soy yo. El que está aquí, atemorizado, defendiéndose a mordiscos, con palabras, con golpes, empezando a morirse... Una opinión mía no vale.

Celia.- Sí vale.

Fernando.- Lo más importante para una mujer es el futuro de sus hijos, que, para poder vivir libremente, deben considerar liquidados los problemas de sus padres; de otro modo, no tienen fuerzas para solucionar los propios.

Celia.- Eso es verdad.

Fernando.- Al fin reconoces que soy capaz de decirte una.

Celia.- ¿También es verdad que piensas bien de mí?

Fernando.- Sí. Y, Celia... tú, ¿qué piensas de mí?

Celia.- No he tenido tiempo todavía.

Fernando.- ¿De lo que me dijo ayer tía Paloma?

Celia.- No lo creo.

Fernando.- Estamos en paz, entonces.

Dora.- (Por la ventana.) Dice doña Magdalena que ya está listo el baño don Fernando.

Fernando.- Ya voy.

(Dora da la vuelta y entra por la puerta del fondo.)

Dora.- Tan temprano y ya hace calor.

Fernando.- ¿Te vas?

Celia.- No quiero hablar de eso ahora, dentro de un rato lo decidiré.

Fernando.- (Encaminándose a la puerta de la izquierda.) Cuando hagas el recuento de mis méritos, no olvides que entre ellos está el no haberte preguntado quién es el hombre que vino a verte ayer.

(Celia lo mira y él sale sin volverse. Dora mira a Celia y se dirige a la puerta de la izquierda, por donde se asoma.)

Dora.- Doña Magdalena...

(Celia mira el reloj y se impacienta. Trata de no poner atención en Dora. Entra Magdalena.)

Magdalena.- Con tanto hablar ya se le hizo tardísimo a Fernando. Ahora va a salir corriendo y se le olvidarán todas las cosas.

Dora.- Doña Magdalena...

Magdalena.- Dorita, no seas impaciente. (Con la mejor de sus sonrisas.) Sabes, Celia, que Dora está empeñada en que me presentes a ese amigo tuyo que va a venir hoy.

Dora.-Sí, quisiera que lo conociera doña Magdalena.

Celia.- (Durísima.) No tengo inconveniente.

Magdalena.- ¿Vino por un asunto de su trabajo?

Celia.- No sé a qué vino.

Dora.- ¿Cuánto tiempo va a quedarse?

Celia.- No me lo ha dicho.

Magdalena.- Estas niñas de hoy...

Dora.- (A Celia.) ¿Verdad que es muy buen muchacho?

Magdalena.- ¿Cuánto tiempo hace que lo conoces?

Celia.- Un poco más de un año.

Magdalena.- ¿Es de buena familia?

Celia.- Clase media, como nosotros.

Magdalena.- Entonces no es clase media. ¿Gana bastante?

Celia.- Magdalena, te aconsejo que contrates a un detective.

Magdalena.- No te burles. Es que es necesario tomar informes. No se sabe si...

Celia.- ¿Para qué?

Magdalena.- (Avergonzada.) Dora está tan interesada.

Celia.- ¿Te enamora ese muchacho, Dora?

Dora.- No, pero podría enamorarme en cualquier momento.

Celia.- ¿Cómo se te ocurrió eso?

Dora.- Porque ayer parecía encantado de estar hablando conmigo. Yo creo que le caí simpática. Y... bueno, fue muy amable. Me pareció que... Además, ya se lo dije. Porque él es joven y yo también.

Celia.- El mundo está lleno de mujeres jóvenes y bonitas.

Dora.- Pero aquí, fuera de usted, soy la única que conoce.

Celia.- Fuera de mí.

Magdalena.- Harías bien en decirnos qué negocio lo trajo aquí.

Celia.- No lo sé.

Dora.- A mí me gusta mucho.

Magdalena.- Dora, no seas descarada.

Dora.- Él no lo sabe. Si se lo digo a ustedes, no importa; lo malo sería que se lo dijera a él. (Con picardía.) Y eso no lo haría nunca.

Magdalena.- Las muchachas no deben dar a notar esas cosas.

Dora.- Si yo no lo he dado a notar, ¿verdad, señora Celia? Pero si es un buen partido, no hay motivo para desperdiciarlo. (A Magdalena.) Pídale usted permiso a don Fernando para invitarlo a comer.

Magdalena.- A Fernando no le gustan esas cosas. Pero ahora... quién sabe. Hay que aprovechar las reconciliaciones. (Deja de sonreír al ver la cara seria de Celia) No creas que lo hago siempre, pero hoy, por darle gusto a Dora...

Celia.- Sí. Hay que darle gusto a Dora.

Dora.- (A Celia.) ¿Entonces, usted lo invita?

(Celia se ríe muy nerviosamente, parece que va a llorar.)

Magdalena.- ¿Qué te pasa?

Dora.- ¿Es que él tiene novia?

Celia.- Tengo el presentimiento de que está a punto de casarse.

Dora.- (Seria.) ¿Si?

Magdalena.- ¿Entonces puede casarse en cualquier momento con una muchacha de México?

Celia.- Probablemente.

Dora.- Pero usted me dijo que no sabía nada de eso.

Celia.- Sé poco.

Magdalena.- Dorita, mejor será que no te metas en eso. De las personas desconocidas puede esperarse cualquier cosa. No me gustaría que cometieras un error que después...

Dora.- No es ningún error. Yo sé que es muy bueno, y no puede pasarme nada.

Magdalena.- No me gusta.

Dora.- Pero si usted no lo conoce. En cambio yo lo he visto varias veces y ayer hablé con él.

Magdalena.- No.

Dora.- Sí, señora Magdalena, por favor... Invítelo a comer, y si no les gusta, no vuelvo a verlo. De veras.

Magdalena.- Celia, si tú pudieras conseguir algún informe...

Celia.- No tengo tiempo para esas cosas.

Dora.- Sí tiene, pero no quiere ayudarme. Eso le pasa a la gente que ya hizo todo lo que tenía que hacer. No le importan los demás.

Magdalena.- ¡Dora!

Dora.- ¿Lo invitamos a comer?

Magdalena.- No sé lo que dirá Fernando.

Dora.- Pero si me dijo usted que él daría permiso a causa de lo de ayer.

Magdalena.- Bueno, pueden invitarlo, voy a hablar con Fernando.

Celia.- (Con voz clara.) Es inútil. Ese muchacho vuelve hoy a México. No creo que vuelvan a verlo ni tú ni Dora. Se casa dentro de tres meses.

(Magdalena se vuelve con la cara descompuesta y mira a Dora con ternura.)

Dora.- ¿Y por qué no lo dijo usted antes? Estaba burlándose de mí, ¿verdad? ¿Para qué me dejó seguir y seguir? ¿Qué gusto puede sacar de que se avergüence una pobre muchacha como yo?

(Dora empieza a sollozar fuertemente. Celia, inmóvil. Magdalena, retorciéndose las manos. Entra Fernando, muy pulcro, muy tranquilo, listo para salir.)

Fernando.- ¿Qué le pasa a Dora?

(Dora se levanta y sale corriendo por la puerta de entrada y luego le ve pasar por el patio.)

Magdalena.- (Casi llorando ella también.) Dora está en esa edad en que se llora por cualquier cosa.

Fernando.- Está histérica.

Magdalena.- ¿Cómo te atreves a decir eso?

Fernando.- Es muy común. Voy a trabajar; Celia...

Celia.- Sí.

Fernando.- Antes de que empiece a dolerme la cabeza... son dolores hepáticos, ¿sabes?

Celia.- Me lo imaginaba.

Fernando.- Todos nosotros padecemos del hígado, y con este calor...

Celia.- (Quitándose el saco.) Es verdad, hace calor.

Magdalena.- Voy a hablar con Dora un momento. (Sale por la izquierda.)

Fernando.- ¿Estás contenta? (Celia lo mira con la cara más acongojada del mundo.) Yo estoy mejor que otros días, el principio de una nueva etapa. De la última, para ser exactos. Ya que es una sola, hay que cubrirla con alegría. El pesimismo es bueno cuando todavía falta mucho, ahora no vale la pena.

Celia.- Es verdad.

Fernando.- A ti te falta mucho. Por lo menos cuarenta años de alegrías y de tristezas en el seno de tu familia. ¿Te sientes con ánimo?

Celia.- Trabajo mucho: todos los días, a todas horas. Si no es en la oficina, es en la casa, con mis hijos.

Fernando.- No sería mala idea que tu marido te enseñara algo de su profesión y trabajaras con él.

Celia.- Dice que no es profesión de mujeres. Además, nos moriríamos de hambre.

Fernando.- Ahora tendrás una renta.

Celia.- (Casi llorando.) No lo sé.

Fernando.- Anímate. Piensa en nosotros, en Magdalena que sólo espera en el mundo subir unos cuantos kilos más... y en la suprema discreción con que he manejado este asunto de mi locura y de tu mala conducta. (Celia lo mira, lista para una nueva agresión.) No, no voy a seguir hablando de eso. Tengo una idea fija: irme antes de que caliente más el sol y de que empiece a dolerme la cabeza. Es como uno de esos paseos que dan los presos: fuera de su celda, pero dentro de la cárcel.

Celia.- No pienses en eso.

Fernando.- Hay que pensar algo. Dar un significado a las acciones que lleva uno a cabo durante el día. La claridad es lo más necesario del mundo: saber quiénes somos y a dónde vamos, aunque sea algo desilusionante.

Celia.- Hasta luego, Fernando.

Fernando.- (Cansado.) Que me vaya bien, ¿verdad? (Se acerca y le besa la mano suavemente, casi sin tocarla.) Adiós, señora.

(Sale por la puerta del fondo y Celia, mecánicamente, se limpia el beso en la falda. Queda así un momento hasta que escucha un golpe del llamador de bronce. Parece electrizada, se mueve por la escena

rápidamente y sin motivo y de pronto queda de pie, con el rostro cubierto por las manos y tratando de controlarse. Se escucha otro golpe. Asoma tía Paloma medio cuerpo por la puerta de la derecha.)

Paloma.- ¿Quieres que vaya a abrir la puerta?

Celia.- No, creo que deba ir yo.

Paloma.- Estás obligada.

(Entra por la derecha Paloma en su recámara y Celia sale por la derecha fondo, para regresar después de un momento seguida de Francisco Marín.)

Francisco.- ¿Para qué me mandó usted a llamar?

Celia.- ¿Le molesta mucho?

Francisco.- No. Pero me hizo pasar la noche más llena de ilusiones de mi vida. He pensado en todo. A veces la sentía a mi lado y me extrañaba que no estuviera allí y la deseaba mucho. (Celia hace un movimiento para acallarlo.) Ahora necesito hablar, ayer me detuvo, pero ahora no tiene derecho porque usted es la culpable. La deseaba como cuando íbamos por la calle y al pasar por los tramos oscuros sentía el deseo de abrazarla, de sentirla junto a mi pecho, de besarla. Pero no lo hacía para no perderla, para evitar el momento en que al llegar a la oficina usted no me hablara.

Porque ha de saber que necesito esas palabras duras que usted me dice, esa indiferencia premeditada; pues, a pesar de todo lo que me dijo ayer, de esas teorías que inventó para alejarme, me quiere usted. Me quiere tanto que no sabe cómo disimularlo.

Celia.- No tengo fuerzas para decir que quiero a nadie.

Francisco.- Pero sabe que quiere abrazarme, que quiere estar cerca de mí. No adopte actitudes falsas para hablarme, teniendo en cuenta que yo ya lo sé.

(Celia lo mira angustiado.)

Celia.- Qué mal me hace usted.

Francisco.- Me llamó porque necesita del mal que yo le hago. Venga acá.

(Están muy cerca, van a abrazarse, pero Celia se retira rápidamente.)

Celia.- (Suplicando.) Por favor. Por favor.

Francisco.- (Tomándola de los brazos la acerca mucho a él.) ¿Ve cómo no la beso? (Después de un momento.) ¿Para qué me llamó?

Celia.- Suélteme.

Francisco.- (Dulce.) Celia.

Celia.- Suélteme ya.

Francisco.- (Soltándola.) Empiece usted. Pero no me diga una

sola mentira, una sola razón abstracta.

Celia.- (Ahogándose.) Quise que viniera porque tuve ganas de irme con usted a México, de casarme con usted. Quise sentirme enamorada, y pasé toda la noche pensando en usted.

Francisco.- ¿Qué más?

Celia.- No puedo decir que lo quiero, pero es verdad que quiero sentirme a su lado, y no me bastaría un solo día sino que me hacen falta muchas horas de su presencia. Me Duelen los oídos de la ansiedad de escuchar una palabra como la que dijo usted ayer: amor mío.

Francisco.- No me crea tan sensible. La he oído y no me he ilusionado, ni la he creído. Siga usted.

Celia.- No puedo.

Francisco.- ¿Porque todo eso es mentira?

Celia.- No, no lo es. Es que yo no lo creo.

Francisco.- Decida usted. Pero antes debo advertirle que, si su decisión es negativa, no volveré a hablarle ni a acompañarla; sería ridículo y no tendría objeto. La quiero mucho. Tengo las mejores intenciones para con usted. Daría no sé qué por verla feliz. (Pausa.) Estoy esperándola.

Celia.- Trataré de decirle la verdad. Es verdad que huí de México por miedo a usted. También porque no quería comprobar esta imposibilidad de

apasionarse aun por las cosas que uno desea. Ayer, quise verlo porque alguien me había sublevado y creía que la violencia era el elemento para acometer empresas nuevas, pero en realidad me falta completamente. Me equivoqué, aunque me alegro de que hayamos podido tener una última conversación.

Francisco.- ¿Para qué?

Celia.- Deseo que me perdone y apruebo su decisión de no volver a hablarme. Váyase y trate de olvidar lo que ha pasado aquí. Perdone que le haya hecho pensar con mis actitudes cosas que no puedan realizarse, que haya utilizado su compañía para satisfacer mi falta de cariño y que haya querido aprovechar gratuitamente su afecto hacia mí. Perdóneme en suma el tiempo que le he quitado, desde el primer día que me acompañó a mi casa, hasta el de esta visita.

Francisco.- ¿Es todo?

Celia.- No. Viva como un hombre joven; visite casas de prostitución de vez en cuando, y salga los domingos con muchachas de veinte años. Béselas en los tramos oscuros al acompañarlas a su casa. Si encuentra usted una mujer casada más sensible que yo, hágala su amante, no le proponga matrimonio. Es todo. (Pausa.) No, falta algo. Cásese dentro de algunos años y no le sea fiel a su esposa, decepciónela un poco, hágala

llorar un poco. Ahora sí es todo.

Francisco.- ¿Me voy, entonces?

Celia.- Sí. (Pausa.) ¿Ahora no me pide usted un solo beso?

Francisco.- Celia.

Celia.- No, yo tampoco podría dárselo. Que le vaya bien.

Francisco.- Ha sido una visita corta.

Celia.- Si hubiera sido larga, habría tenido más que perdonarme.

Francisco.- Adiós.

(Sale Francisco, y Celia queda en la mecedora, se mece lentamente y empieza a murmurar, primero muy quedo, y después con un poco más de voz:)

Celia.- Qué vieja soy, qué vieja soy, qué vieja soy...

(Entro Dora por la izquierda con los ojos enrojecidos, pero ya sin llorar.)

Dora.- Voy a contarle a don Fernando lo que me hizo usted.

Celia.- Llegas doblemente tarde. Fernando ya se fue y Francisco Marín estuvo aquí y también se fue ya.

Dora.- (Sentándose muy tiesa en la silla.) Estoy muy sentida con usted.

(Celia la mira a punto de sonreír cuando entra tía Paloma.)

Paloma.- ¿Ya acabaste de llorar, Dora?

Dora.- (Vacilante.) Sí.

Paloma.- (Irónica.) ¿Estás segura? (Dora no contesta. A Celia.) De modo que te tendremos entre nosotros por algunos días.

Celia.- Todo lo sabe usted.

Paloma.- No, todo lo escucho, que es muy diferente. Pero no hay que preocuparse por mí, se me olvida pronto, soy tan vieja. No me has enseñado los retratos de tus hijos.

Celia.- Tengo que desempacarlos, lo haré dentro de un rato. Yo también tengo ganas de verlos. (Pausa.) Es difícil vivir.

Dora.- Lo que yo viva tiene que ser mejor que lo que han vivido ustedes.

Paloma.- ¿Sí?

(Empieza a reírse con una risa falsa hasta que Dora se pone en pie un poco atemorizada.)

Dora.- (Temblorosa.) Sí.

(Paloma ríe más y cuando Dora está a punto de irse, entra Magdalena con el vestido de niña en las manos.)

Magdalena.- Tengo que terminar esto, vienen a buscarlo dentro de una hora.

Paloma.- Ahora que estarnos todas juntas, hablemos de la venta. ¿Estás decidida?

Celia.- Sí. Venderé todo. Menos esta casa.

Paloma.- Podrías venir aquí de vez en cuando, de vacaciones.

Celia.- No volveré sino dentro de mucho tiempo.

Magdalena.- No quieres ver lo que va a pasar entre nosotros ahora que dice Fernando que nada nos importa.

Dora.- (A Celia.) Si va usted a venderlo todo y a dejarlos sin un centavo, ¿para qué se queda con esta casa?

Celia.- Para volver aquí cuando haya llegado el momento de encerrarme, de esconderme, de pudrirme en el suelo.

Paloma.- Supongo que no estaré aquí para esperarte.

Celia.- Me esperarán los muebles apolillados, esos dos retratos viejos, las rejas y... tú, Dora.

Dora.- No, yo no.

Magdalena.- Tengo mucha prisa, tengo mucha prisa.

Dora.- No tienen derecho a decirme eso. No me lo digan.

Celia.- Cuando yo vuelva, todo estará como ahora, menos tú y yo; el tiempo habrá pasado

Dora.- ¡No!

Magdalena.- Es una cosa rara esa del muchacho que vino y se fue.

(Dora se tapa la cara con las manos.)

Celia.- Tan pronto como sea posible, manden a componer la

lámpara, que no haya nada inútil, nada perdido.

Paloma.- Mientras vuelvas. No sentiremos nostalgia. Pelearemos todos los días y nos haremos recriminaciones. No nos perdonaremos ni un hecho, ni una palabra. En las pausas, tocaré la mandolina para que no se olviden de que allá adentro, en ese cuarto oscuro, todavía existo.

Magdalena.- Cerraremos las puertas. No tendré ni un pleito más con usted. ¿Me entiende?

Paloma.- No.

Magdalena.- Ah, si no tuviera tanta prisa. No hablen porque me distraen, si hablan no

Podré terminar a tiempo.

(Celia se acerca a la reja y mira hacia afuera.)

Paloma.- Silencio, entonces, Dora, empieza a llorar.

(Dora se resiste un momento y luego rompe en sollozos. Paloma la mira complacida y Magdalena no deja de coser.)

Telón

La Danza del Urogallo Múltiple

Personajes:

Hombre

Mujer

Muchacho I

Muchacho II

Hombre I

Hombre II

Muchacha

Madre

Mendiga

Acto único

Entra a escena el hombre y la mujer; ella toca un tamborcillo y él una guitarra los instrumentos pueden ser sustituidos según las necesidades de la representación en escena. En cuanto están situados en el foro, se acomodan para tocar, Cantan.

Hombre.-

No hay techo para mí,

El cielo lo es todo.

Mujer.-

Yo veo una estrella

Cubrirnos con su manto.

Hombre.-

Estamos en la tierra,

La tierra es un planeta.

Mujer.-

Sol, nubes, luna,

Aquí abajo tú y yo

Hombre.-

A veces no existimos,

Somos árboles, somos agua y
fuego.

Mujer.-

A veces existimos

Juntos tu y yo.

Juntos.-

Satélites, cometas, el universo
entero,

Nosotros vivos siempre,

En vibración continua,

Eternamente. (...)

Hombre I.- Canten otra.

Muchacha.- Otra. (Durante los siguientes parlamentos la Mujer se dirige a cada uno con la mano tendida, el Hombre sigue tocando la guitarra)

Muchacho I.- (Al muchacho II) Dale.

Muchacho II.- No traigo. (Los dos se registran los bolsillos con el evidente propósito de sacar una moneda pequeña, sin mostrar el dinero.)

Muchacho I.- No te hagas.

Muchacho II.- Aquí está. (Saca una moneda de veinte centavos y se la da.)

Mujer.- Gracias.

Madre.- (Quien ya tiene preparado otro veinte y lo da rápidamente.) Tenga.

Mujer.- Gracias.

Muchacha.- (Quien no ha hecho ademán de buscar.) No traigo. (La Mujer se detiene frente al Hombre I y vacila, luego extiende la mano.)

Hombre I.- Nada más faltaba que a mí no me pidiera. (Le da un peso.)

Mujer.- Gracias. (El hombre II se acerca y le da una moneda rápidamente; luego disimula. La mendiga está sentada en el suelo con aire indiferente).

Muchacha.- Cante, ¿no?

Mujer.- Cantamos una sola vez.

Muchacho I.- Pues devuelvan el dinero. (La Madre, el Hombre I y el Hombre II miran al Muchacho I con atención, casi con ansiedad de que surja un conflicto, pero la Mujer toma el veinte, que todavía tiene en la mano, y se lo devuelve. El Muchacho no lo toma.)

Muchacho II.- Ustedes, ¿a qué juegan, eh? (El Hombre sigue tocando sin reaccionar, la Mujer se muestra tranquila)

Mujer.- Ya lo ve, pedimos limosna.

Muchacho I.- Sí, claro. Pero, ¿para qué?

Madre.- Cada quien tiene derecho a vivir como quiera.

Hombre I.- ¡Eso faltaba! Cantan, ¿no?

Muchacho II.- Son vagos, viven de los demás.

Hombre I.- Y usted, ¿de qué vive?

Muchacho I.- (Con violencia.) ¡A usted nadie le habla!

Hombre I.- Cálleme, si puede.

Muchacha.- Se van a pelear.

Mujer.- (De nuevo ofreciendo el veinte.) Aquí está lo que me pidió.

Muchacho I.- Yo no te pedí nada, imbécil.

Mujer.- (Sencilla, guardando el veinte.) ¿No? Bueno.

Hombre I.- (Muy violento) ¡Tíreselo a la cara! ¡Escúpalo! ¡Miserable!

Muchacha.- ¡Que no se vayan a pelear! (El Muchacho I trata de pegarle al Hombre I, pero éste lo empuja con tal fuerza que los dos caen al suelo, luego saca una moneda del bolsillo y se la tira.)

Hombre I.- ¡Ahí está su veinte! (La Mujer va a ayudar a los caídos)

Muchacho II.- (Rechazándola con furia.) Quítate, si no estamos muertos.

Madre.- (Ayudando a la Mujer.) Déjelos usted, así son. ¿Se lastimó?

Mujer.- (Frotándose el brazo.) No, creo que no.

Hombre II.- (Que se ha mantenido como observador, al Hombre) Oiga, ¿dónde van a dormir? (El Hombre hace un gesto de ignorancia sin dejar de tocar. Los Muchachos se sacuden el polvo, se recomponen la ropa.)

Muchacho I.- Vamos a darle una paliza al tipo ese.

Hombre I.- (Riéndose) ¿A mí?

Muchacho I.- No, a éste. (Agarra al Hombre) Limosnero. (Le pega.)

Muchacha.- ¡Ya se están peleando!
(El Muchacho II se acerca a ayudar al Muchacho I, el Hombre I y el Hombre II se ponen de parte del Hombre, la Madre se hace a un lado, la Muchacha grita y se regocija, la Mendiga no se inmuta y la Mujer mira al cielo con las palmas de las manos vueltas hacia arriba.) ¡Ya le pegó! ¡Ay, qué bárbaro!, ¡ay, ay, ay!, ¡qué bárbaro! (Se deshace el nudo, los Muchachos han perdido la pelea; el Hombre I y el Hombre II no parecen muy afectados. El Hombre revisa la guitarra, que está intacta, la Mujer se acerca.)

Hombre I.- Váyanse ya, antes de que se metan en otra peor. Les van a romper la madre.

Muchacho I.- Bueno, ¿por qué carajo piden?

Muchacha.- ¡Ya empezaron las malas palabras!

Mujer.- Pedimos para no tener nada (Mira el tambor.) Nada más lo necesario.

Muchacho II.- (Al Hombre.) ¿Y tú, por qué no hablas, ¿eres mudo, cabrón?

Mujer.- Él habla en el pueblo que sigue. Así dividimos el trabajo.

Muchacho I.- Trabajo... ¡No quieren tener nada! Trabajen de verdad (No halla respuesta en ninguno de los dos y tropieza con la Mendiga) Trabaja tú también, en vez de andar de cusca. El año que entra ya tienes otro hijo...

Madre.- ¡No se meta con ella!

Hombre II.- (Al Hombre y la Mujer.)
Ya váyanse. De veras. (El Hombre y la Mujer se miran. Hacen ademán de que ya se van.)

Madre.- (A la Mujer.) Perdona, ¿qué pedía usted mientras ellos se pegaban?

Mujer.- Que no se rompiera la guitarra. (Un silencio. Todos miran la guitarra. La Mujer aparta dos monedas y le da el resto a la Mendiga, quien lo recibe sin asombro y lo guarda rápidamente.)

Hombre I.- ¿Por qué hizo eso?

Hombre II.- Al rato ya lo gasté.

Mujer.- Yo también. Vamos.

Hombre II.- (Casi para hacer un ofrecimiento.) ¿A dónde? ¿A dónde van? (La Mujer hace un ademán vago. Empiezan a salir.)

Muchacho I.- No tienen casa ni familia, ni nada.

Muchacho II.- No trabajan y viven de limosna.

Madre.- (Abrazando a su hijo) Puede ser que no importe.

Hombre II.- Así son las cosas sobre la tierra.

Muchacha.- ¡Así van a pasar por todo el mundo!

Hombre II.- (Sin rencor) ¿Qué se estarán creyendo?

Muchacha.- Dicen que hay cometas. Yo no había visto ninguno. Su órbita es distinta y les pertenece.

Mendiga.- (Levantándose) Cada quién es quién es. (Ahora

todos dan la vuelta sobre el foro tratando de imitar un sistema planetario. El Hombre y la Mujer giran simultáneamente dentro de su propia órbita. Debe resultar claro. Entran en la segunda secuencia. Ahora la Madre deja al niño en el suelo, se arrodilla junto a él en actitud de duelo. La Muchacha, los Muchachos y los Hombres rodean a la Madre, es un velorio; el Hombre y la Mujer toman sitio aparte, él toca de vez en cuando.)

Madre.- Lo tenía entre mis brazos... estaba frío, quise darle calor y no sintió, respiré en sus cabellos y tenía heladas las mejillas, las manecitas flojas. Ya no era él. Estaba lejos, sus ojos ya no decían nada, no se reía su boca. (El Hombre deja de tocar, la Mujer se separa de él como si fueran independientes.)

Muchacho I.- Tanto escándalo. Muchas en su lugar se alegrarían.

Muchacho II.- Era un hijo bastardo (la Madre se cubre la cara con las manos)

Hombre I.- Esa no es forma de hablar en un velorio.

Hombre II.- Un hijo es un hijo.

Muchacho I.- No tenía nombre.

Madre.- (En actitud de defensa humilde) Se llamaba Carlos.

Muchacha.- ¿Qué hubiera sido de él?

Madre.- ¿Yo? Creía que iba a verlo de seis años, cuando fuera a la escuela. Luego, más grande

con su saquito azul. Y luego le hubiera comprado sus patines y hasta su bicicleta.

Muchacho II.- ¿Qué esperabas que hiciera?

Madre.- ¿Hacer? Yo no esperaba, no sabía qué pensar. Era feliz.

Muchacho I.- ¿Para qué le trajiste al mundo?

Madre.- (Asombrada) ¿Yo?

Muchacho II.- Tú y nadie más que tú.

Hombre I.- No respondas. ¿Qué derecho tienen a preguntarte eso?

Hombre II.- Los hijos vienen solos. Así es el mundo, así es la vida, así son las cosas.

Muchacho I.- (Señalando a la Mujer) ¡Lujuriosa! (La Mujer lo mira y trata de contradecirlo y no puede, baja la cabeza.)

Muchacho II.- ¿Ya ven? Le digo la verdad y ella calla. No sabe qué contestar.

Mujer.- (Golpeando quedamente su tambor) Ya sé de qué se trata. Ella soñaba con ese niño. Por las noches veía flotar una burbuja luminosa en la oscuridad de su cuarto, era como una pompa de jabón. Cerraba los ojos, lo escuchaba jugar... ese niño tocaba los objetos, las cosas vibraban y se movían en su sitio, tocaba los jarrones y las flores, arrastraba la silla suavemente, tocaba las cuentas del collar de su madre. Llegó a la casa de ella y ya no quiso irse; por eso, ella lo anidó en su vientre y le dio un cuerpo...

Muchacho I.- Es una excusa.

Hombre I.- No lo entiendo, pero me gusta.

Hombre II.- Así llegan todos los niños, primero que su cuerpo... hay mujeres que los espantan con cencerros, para que se vayan a otras casas y se queden tirados en la calle.

Muchacho II.- Supersticiones, estupideces, desvergüenzas, inmoralidades, cuentos de gente inculta. Vamos al grano: ¿Quién fue el padre de tu hijo? (La Mujer calla)

Hombre.- Yo, sólo hay un problema. ¿Quién puede ser el padre de un niño que ya no existe?

Hombre I.- ¿Es cierto que respiramos un aire poblado de niños que van y vienen, pero son invisibles?

Muchacha.- Yo he visto muchos niños con los ojos cerrados. Se distinguen muy bien. No son invisibles..., son de colores.

Hombre II.- Se dice que no son del color de la piel.

Muchacho I.- Estoy harto de estupideces. Basta, basta y basta. ¿Se trata de un velorio o de una orgía?

Madre.- Ha muerto. No sé cómo se ha ido. No está aquí.

Muchacho II.- ¿Para qué lo velas? ¿Para qué estamos aquí nosotros? (Al Hombre) Si eres tú el padre, toma a tu hijo en brazos y haz por él en la muerte lo que no hiciste en vida.

Hombre.- Naturalmente. Yo sólo me he ocupado de su cuerpo. (Levanta al niño del suelo, y ayuda a la Mujer a ponerse en pie.) Tú y yo sólo nos hemos ocupado de su cuerpo. (La Mujer asiente.)

Muchacho I.- ¡Qué cinismo!

Muchacho II.- Van a decirnos que sencillamente adoptaron su alma como si fueran dos buenas personas. (A la Madre) ya estarás contenta.

Madre.- No, porque se fue. (Con un filo de desesperación) ¿Por qué vino por tan poco tiempo?

Muchacho I.- Sí, claro. ¿Para qué te hizo hacer un trámite tan complicado, si no había de quedarse?

Hombre I.- ¿Qué dicen?

Hombre II.- Que nacer no es fácil.

Madre.- No es fácil, ¡que ha de ser! Cuesta meses de espera y horas de sufrimiento y, además, la gente... la gente no se da cuenta. Porque ya no se acuerdan de que también nació.

Hombre I.- (A los muchachos) Oigan, ¿qué ustedes no nacieron?

Muchacho I.- Somos hijos legítimos.

Hombre II.- Desnúdense, para ver en qué parte del cuerpo lo llevan escrito.

Muchacho II.- No en el cuerpo, imbécil. Eso está en el registro civil.

Hombre I.- ¿Y si se quema el edificio?

Muchacha.- Se han incendiado muchos.

Muchacho I.- Siempre hay testigos.

Hombre II.- ¿Y si se mueren?

Muchacho II.- (Abalanzándose)
¡Estúpido!

Madre.- No, por favor, que es un velorio.

Muchacho II.- (Deteniéndose) Sí, es cierto.

Hombre I.- Tienes respeto, menos mal.

Muchacho II.- Por la muerte, nada más por la muerte.

Mujer.- (Con el tambor) No por la vida, claro, no por la vida.

Muchacho I.- ¿La vida? ¿Qué dices?
¿Qué es la vida?

Madre.- (Con desesperación) Antes de irnos, es bueno saber por qué vivió. ¿Quién puede decirme por qué quería vivir? Arrastraba las sillas, jugaba con las cuentas de mi collar...

Muchacha.- Fue a la cocina y rompió una taza y un plato.

Muchacho I.- (A la Mendiga) A ver contesta tú, ¿Por qué nacen tus hijos?

Mendiga.- ¿Qué te importa?

Muchacho II.- Te refocilas por las noches con los vagabundos, te acuestas con los basureros, gimes de alegría, gritas de locura. ¿Por qué se mueren? ¡Se mueren porque no comen!

Muchacho I.- Porque no los quieres, porque no te importan.

Mendiga.- ¿Se mueren? NO se mueren. Estoy sintiéndolos

respirar al mismo tiempo. Lo de la locura y la alegría es cierto, cierto que no pienso en ellos y que jamás los he visto antes de que nacieran. No he soñado tampoco con ellos, ni han roto platos, ni tengo collar para saber si juegan.

Muchacha.- Pobrecitos.

Muchacho II.- Recoges los que andan por allí; descuidados, los que no ven que ahí estás tú, y de pronto sienten una fuerza desconocida que los arrastra y se los lleva a vivir a tu cuerpo.

Mendiga.- ¡Mierda! (Todos la miran. Silencio)

Madre.- ¿A qué vino mi hijo? (La Mujer señala a la Mendiga con la mano, el brazo y los ojos)

Mujer.- A hacer justicia.

Hombre I.- ¿Qué?

Mujer.- Dije justicia. Justicia es poner en su sitio las cosas del mundo. Dividir los bienes y los males... para no ahogarse, para que el aire no se nos envenene, para poder vivir con lo que respiramos.

Muchacho I.- ¿Y podemos vivir porque un niño aparece como enviado, mientras otros son arrebatados a la fuerza de lugares mejores?

Hombre.- Sólo por eso.

Muchacho II.- ¿Y si el niño muere?

Mujer.- Vino y se fue. Tenía derecho.

Madre.- ¿Y yo?

Mujer.- Tú fuiste como la libertad a la cárcel, como la sumisión frente a la rebeldía, como la caridad

frente al abuso, como el barco en la mar, como la estrella cautelosa que cuida de su órbita, como la inteligencia de los bosques y la intuición total de la semilla (El Hombre ha puesto al niño en el suelo, todos han tomado las posiciones rituales de adoración en el portal de Belén. La Madre es María. El Hombre es José, el Hombre I, la Muchacha, los Muchachos y la Mendiga son pastores, pero la Mujer es el ángel, un ángel músico y gentil, que toca su instrumento al tiempo que José, el padre adoptivo, toca también el suyo. Se deshacen las actitudes, los personajes se hacen a un lado, la Mujer se destaca con su tambor, el Hombre tiene ahora el centro escénico, deja la guitarra. La Mujer toca con otro ritmo, monótono. El hombre empieza a actuar como si su lenta posesión lo aprisionara, vibra, se sacude con los ojos cerrados, debe dar la imagen de un brujo primitivo comunicándose con sus dioses. Luego vemos el principio de una procesión que transporta a un enfermo que es el Muchacho I, y lo llevan en hombros Hombre I, el Muchacho II, y junto a ellos, la Muchacha, la Madre y la Mendiga vienen a los lados. Lo llevan hasta los pies del Hombre. El Muchacho I sigue inconsciente. El hombre deja de sacudirse, pero no los mira, la Mujer ya no toca.)

Muchacho II.- Es mi hermano. Lleva casi tres días.

Muchacha.- Cayó de pronto a suelo. Y de allí lo recogimos. Está como muerto.

Madre.- Es una enfermedad desconocida y el señor... (Señala al Hombre II.)

Hombre II.- (Haciéndole señas de que se calle.) Se ha hecho lo posible por volverlo en sí sin ningún resultado, y una persona nos dijo que tú eras el indicado para curarlo.

Hombre I.- Está muriéndose.

Mendiga.- (Sentándose en el suelo) Así he visto muchos. Se emborrachan, se tiran al suelo y ya nadie los levanta.

Madre.- No estaba borracho ni se tiró al suelo, sino se cayó; yo lo vi.

Mendiga.- Tanto peor.

Muchacha.- No es peor, es mejor morir de enfermedad que de...Eso que dijo usted.

Madre.- Claro.

Hombre II.- Silencio. (Duda un momento, examinando al Hombre con sumo cuidado.) Por eso lo traemos.

Hombre I.- Yo insistí. Me acordé de la mujer aquella que...

Hombre II.- Basta. No hay que decir más. (Duda de nuevo, examinando al Hombre) ¿Cree usted poder hacer algo por él? (El Hombre se cubre la cara con sus manos, como si buscara dentro de su cabeza. La encuentra.)

Hombre.- Bueno, háganse a un lado (El movimiento es tan enérgico, que todos retroceden menos la *Mendiga* y el *Hombre II*. El *Hombre* se arrodilla junto al enfermo y le pone el índice en la frente, al tiempo que con el índice de la otra mano se aprieta el entrecejo.)

Hombre II.- (Al Hombre I quedo) Yo hacia lo mismo y no sirve. Ya nadie lo hace.

Hombre I.- A ver.

Hombre II.- Estoy seguro. (El Hombre cambia de posición y vuelve la mano hacia arriba, en además de comunicación.)

Hombre I.- ¿No sientes?

Hombre II.- ¿Qué?

Hombre I.- La fuerza.

Hombre II.- (Riéndose) ¿Cuál? Es un charlatán. Yo también hacía eso y... (El hombre baja la cabeza hasta la del enfermo y se tocan sus frentes. Los demás miran en silencio) Ya verás (El Hombre se pone de pie, con aire cansado, da dos pasos vacilantes, la Mujer hace gesto de sostenerlo.)

Hombre.- (Con lentitud) Ya está listo. Llévenselo.

Madre.- Pero si no se mueve.

Hombre.- (Violento) Dije que ya está listo.

Muchacha.- Está igual que antes.

Hombre.- (A la Mujer) Que lo saquen.

Mujer.- (Con vulgaridad) ¿No oyeron? Paguen y sáquenlo.

Muchacho II.- Yo no pago un centavo.

Mujer.- Allá tú. No vamos a correr detrás de ustedes rogándoles que paguen lo que deben.

Hombre I.- Lo que sea su voluntad.

Hombre II.- Pues nada. Entonces nada. Este hombre está borracho. Apesta hasta de lejos y además no hizo nada.

Mendiga.- Los dos son borrachos. El enfermo y el curandero.

Hombre I.- (Furioso) Y tú no, ¿verdad?

Mendiga.- Yo también, ¡por eso lo sé!

Muchacho II.- Yo no tengo nada.

Mujer.- Bueno. ¿Y qué esperan para largarse?

Hombre II.- Es un farsante. Se cae de borracho.

Muchacha.- (A la Mujer) Eso tampoco, yo creo que él es así siempre, ¿verdad?

Mujer.- Estúpida. ¿Quieren que los saque a patadas?

Madre.- No se trata de eso. Es que está igual. ¡Ni modo!, la gente se enferma y se muere, a pesar de todos los remedios. Si no somos eternos. (El Hombre vuelve a cubrirse la cara con las manos y luego se descubre.)

Hombre.- (Cara con voz aguardentosa) Digo que ya está listo.

Hombre II.- Pues si está listo, no se va de aquí cargado, que salga por su propio pie.

Mujer.- Ustedes no se van hasta que paguen.

Hombre II.- (Al Hombre I) Vamos a fregarlos (A la Mujer) Muy bien. Aquí nos quedamos todos.

Muchacha.- Yo me quiero ir.

Madre.- Yo tengo que hacer en mi casa.

Mendiga.- Yo no tengo que hacer nada y por eso me quedo, lo mismo da.

Muchacho II.- (Con autoridad) Aquí nos quedamos todos. Para que quede bien claro quién es éste (Señala al Hombre.)

Hombre.- Tú curas con hierbas, con sangre de animales, con flores, con humo de incienso y de ramas, se te ve.

Hombre II.- Claro que sí. ¿Y qué?

Hombre I.- Lo trajimos porque él no pudo curarlo.

Hombre II.- (Enojado) No, no pude, Ni éste tampoco puede. Puede menos que nadie. Es un ladrón.

Mujer.- No te ha robado nada.

Hombre II.- Porque no nos hemos dejado.

Mujer.- ¿Y cuánto cobraste?

Hombre II.- Nada. Si no curo no cobro.

Muchacho II.- Yo te di dinero.

Hombre II.- Te lo iba a devolver.

Madre.- Ya me voy.

Muchacha.- Yo también. Hay que avisarle a todos sus parientes (Se alejan las dos)

Hombre I.- (Al Muchacho II) Más vale. No podemos andar perdiendo el tiempo.

Muchacho II.- Tengo que trabajar, ni modo.

Hombre II.- (Furioso) Ustedes dicen, pero era el modo de probar que éste es un sinvergüenza. Si dejamos que gentes así agarren fama... Siquiera péguenle, para poder decir algo. Si acepta dinero, llamo a la policía.

Muchacho II.- (Saca un billete y se lo da a la Mujer) Toma y ya basta.

Mujer.- Gracias.

Hombre II.- Ladrona, voy por la policía.

Muchacho II.- (Al Hombre) Tonterías, tú le llevas por los brazos y yo por los pies.

Hombre I.- Está bien, vámonos.

Muchacho I.- Vámonos (Ante el asombro de todos, echa a andar con despreocupación)

Hombre II.- (Al Hombre) Pero eres un borracho, un ladrón y es claro que no sabes hacer nada.

Mujer.- (Tranquila, tocando el tambor) sea este hombre como sea, no es él quien lo ha hecho. (Toca con más fuerza, todos los personajes empiezan a vibrar ligeramente, como sacudidos por una fuerza. Se oyen sus voces sin distinción de persona)

No hacemos nada.

No sabemos nada

No somos nada

Ignoramos todo

Aprendemos de vez en cuando

Olvidamos

No tenemos memoria

No

No

No

(El monosílabo se vuelve una especie de himno religioso, con la palabra no, repetida muchas veces. Todos acompañan la música con movimientos de cabeza y palmadas. Al empezar la cuarta secuencia, el Hombre I se destaca de los otros y se sienta en el suelo con las piernas cruzadas. El canto y las palmadas van disminuyendo hasta el silencio.)

Hombre I.- Gente de este pueblo: he venido a soñar con ustedes. Soy soñador de oficio y eso quiere decir que he inventado un sistema para solucionar los problemas del mundo. Sueño lo que fue, lo que es, lo que será. He descubierto que el tiempo es uno solo y el sufrimiento humano como una cancioncilla pegajosa que se canta mil veces con menor o mayor grado de habilidad. Se da el caso de que algunos le canten bellamente. Acérquense, pídanme que sueñe, lo hago a voluntad y en cualquier momento. (se acerca primero la Mujer y el Hombre.)

Mujer.- ¿Podrías soñar con nosotros?

Hombre I.- Por supuesto. Vamos a ver. (Se coloca en una posición cómoda para soñar.) Allí están.

Van caminando en una especie de círculo que no coincide con el de los otros. Hay muchos planetas y todos siguen su propio rumbo, rápido o lento, unos deben caminar grandes distancias para llegar al punto. Pero ustedes giran aparte, con su propio ritmo, alrededor de su propio centro, ha sido y será. (Despierta.) Servidos. (El Hombre y la Mujer se toman de la mano y se apartan, aquello es cierto, importa, y no se interrumpe con otras preguntas.) ¿Quién sigue?

Madre.- Yo francamente, prefiero que no me sueñes. Me pongo muy nerviosa.

Hombre I.- Ya te soñé. Te pones nerviosa porque vas muy deprisa y eso te gasta. Eres como la Tierra, giras a ese paso, o no, más rápido, eres como Mercurio.

Madre.- No quiero saber más.

Hombre I.- No sabrás más. Las damas primero. (A la Muchacha.) ¿Y tú?

Muchacha.- Yo sí quisiera. Pero dígame cosas claras, nada de estrellas por favor.

Hombre I.- (Sueña.) vamos por un camino partido en dos colores: es verde y café, tú caminas la línea que lo divide. De pronto te distraes y empiezas a recoger ramas marchitas, hojas secas, haces un ramo. (La Muchacha se tapa la cara como para llorar.) Sin embargo, cuando ya tus lágrimas tocaron el ramo, algo

- sucede. Espera, no me dejas ver bien. Ahora sí, tu ramo de basura se ha convertido en un manojo de mirasoles.
- Muchacha.- ¿De veras?
- Hombre I.- Sí, son blancos y morados.
- Muchacha.- ¡Ay qué bueno!
- Muchacho I.- (Al Hombre II.) ¿Tú crees posible? Si es una tonta
- Hombre II.- Eso no tiene que ver con los sueños.
- Muchacho II.- De todas maneras es divertido. Que siga soñando. (Al Hombre I.) ¿Podrías soñar con ésta? (Señala a la Mendiga.)
- Mendiga.- A mí no me dicen nada las palabras de nadie. Que no pierda su tiempo.
- Hombre I.- (Con dignidad) Es mi oficio. No pierdo el tiempo.
- Mendiga.- No me interesa.
- Muchacho II.- Sí, sí, si estás dispuesto, di lo que has soñado, o ponte a soñar ahora. No queremos perdernos eso. (A todos) Atención, oigamos las maravillas que el soñador va a decirnos acerca de esta señora.
- Hombre I.- No es la mejor manera de hacer las cosas, pero nadie puede negarse cuando es profesional. Mira, mujer... (La Mendiga se tapa los oídos, el Hombre I cae en cuenta de ello.) Siento decirte que no te veo, contemplo un juego de luces y sombras... predomina la luz. Ahora es luz, ahora es luz nada más. Una gran luz.
- No veo más. (Abre los ojos y la mendiga se destapa los oídos.)
- Muchacho II.- (Riéndose.) ¿Ustedes creen en eso? Oye, soñador. Tenemos ojos.
- Hombre II.- La verdad es que a mí no me parece cierto eso que dijo. (Se acerca a la Mendiga.) Déjame verte.
- Mendiga.- ¿Por qué? ¿Qué me ven?
- Muchacho I.- La verdad es que hasta huele mal.
- Hombre I.- Será, pero yo no me equivoco.
- Madre.- (A la Muchacha) ¿No te parece un poco raro?
- Muchacha.- Pues... No. Es... está bien.
- Muchacho II.- Ahora va a resultar que ella gira sobre su propio centro. Hasta le fue mejor que a estos. (Señala al Hombre y la Mujer, que están apartados, en movimiento o no.)
- Mujer.- (Al hombre.) ¿Le digo algo?
- Hombre.- Nada, estoy seguro de que no te oye.
- Mujer.- Pero yo quisiera...
- Hombre.- (Tierno) Terca. (La mujer lo abraza.)
- Mujer.- Tonto.
- Muchacho II.- ¿Ya los ven? Ahora se piensan interesantísimos. (A la Mendiga) Tú también, hazte la elegida.
- Mendiga.- ¿Qué? ¿Qué dijo el soñador?
- Hombre I.- ¿No me oíste?
- Mendiga.- No, me tapé los oídos.

Hombre I.- Así te quedas. No me gusta que desperdicien mi trabajo.

Mendiga.- ¡Qué bueno! Y ya dejen de molestarme.

Muchacho I.- (Tono de broma) Ahora le toca a este. (Señala al Hombre II.)

Hombre II.- Yo tampoco quiero. No me interesan las luces, ni los astros, ni las flores.

Hombre I.- (Listo para soñar) A ver.

Hombre II.- Dije que no quiero.

Muchacho II.- (Riéndose) Ahora te aguantas. Para ver si es una trampa. (Al Hombre I,) Oye, soñador, a este lo conocemos muy bien, nada de cuentos.

Hombre I.- Veo un padre ejemplar que quiere a sus hijos con verdadero amor, un hombre que tiene una compañera buena a la que respeta y atiende con esmero. Trabajador, serio, sincero, estimado por todos. (Los Muchachos sueltan la risa.)

Hombre I.- (Al Hombre II.) ¿Tienes algo que decir? (El Hombre II baja la cabeza.)

Muchacho II.- Haz el favor de declarar la verdad públicamente y que se acabe este juego. Habla.

Hombre II.- (Muy turbado a la Madre y a la Muchacha.) Yo amo a mis hijos, adoro a mi mujer y nunca he querido a otra que no fuera ella. Me gusta trabajar, llevar dinero a mi casa es un placer, y mis hijos...

Muchacho I.- Qué desvergüenza. ¿Estás de acuerdo con el soñador para tomarnos el pelo?

Muchacho II.- Es adúltero, les pega a sus hijos, los mata de hambre, andan vestidos con harapos y los insulta si le piden dinero. Es un verdadero cabrón. (La Madre y la Muchacha se horrorizan.)

Muchacho I.- (Al Hombre I.) ¿Tienes algo que decir?

Hombre I.- Ya lo he dicho y él lo confirma. (Al Hombre II.) ¿No es así?

Hombre II.- (Angustiado.) Sí, así es.

Muchacho II.- (Al Hombre II.) ¿Sigues con eso? ¿Lo dices en serio?

Hombre II.- Sí.

Muchacho II.- (Burlón) A ver, dinos otra vez, cómo eres.

Hombre II.- Yo... soy... cómo él dijo.

Muchacho I.- Mereces unas trompadas. (Los Muchachos golpean salvajemente al Hombre II y él no se defiende.)

Hombre I.- Veo que es necesario intervenir. En arduo ejercicio de mi profesión he adquirido una variada experiencia, que me permite opinar sobre casos especiales. Creo que este hombre es como decimos él y yo, pero debe aparentar lo que ustedes dicen.

Muchacha.- (Como para explicar) Que ya no es como fue.

Madre.- O fue siempre como es y ustedes no lo sabían.

Hombre y Mujer.- (Juntos) Se puede ser de otros modos, no importa el tiempo.

Hombre I.- (Cansado de los Muchachos) Con ustedes no sueño porque ha llegado mi hora de descanso. No se preocupen. Han sido, son y serán. Esas son sus posibilidades y no hay otras.

Hombre.- Todo es uno.

Mujer.- Somos uno. (En el más estricto silencio los personajes se reúnen y forman una figura barroca total, un solo ser complejo, como la estatua del mundo y de la vida; el Hombre y la Mujer son la parte central y sin melodía, como si se expresaran solos. Después se desprende la Madre y la sigue el Muchacho I; empieza a hablar mientras se deshace el dibujo total.)

Madre.- Me pegaste en la cara. Aquí se me inflamó.

Muchacho I.- No sabes planchar.

Madre.- Ya te había dicho desde un principio, que no sabía planchar.

Muchacho I.- Ya podías haber aprendido.

Madre.- NO me sale bien.

Muchacho I.- Por idiota. Todas las mujeres son unas idiotas.

Muchacha.- ¿Qué dice? Yo no. (El Muchacho I le da un bofetón a la Muchacha que cae al suelo.)

Hombre I.- (Ayudándola) ¿Qué te pasa? ¿Desde cuándo le pegas a las mujeres?

Mendiga.- Desde siempre. Todos los hombres les pegan a las mujeres y a ellas les gusta.

Madre.- A mí no, cuando me pega siento que lo odio.

Mendiga.- Eso es parte del juego.

Madre.- No hay juego, más bien el juego no es así.

Muchacho II.- Es floja, gasta demasiado, cada vez que puede, se pasea. Ese niño no come a sus horas.

Hombre II.- No hay que meterse en cosas de marido y la mujer. Ella sabe por qué es floja y él sabe por qué le pega.

Muchacho I.- Exacto, los dos sabemos todo. (A la Madre.) Así, que desde hoy en adelante tú planchas, o si no, te pego.

Madre.- Es que no me pega sólo por eso.

Muchacha.- (Con miedo) mí me pegó por nada. Lo que pasa es que está furioso con todo el mundo.

Hombre I.- ¿Es cierto eso? No me digas que también les pegas a los hombres.

Madre.- A todo el mundo. Casi todas las semanas llega con los ojos morados y la ropa rota. Pelea sin parar.

Hombre II.- Son cosas de hombres.

Hombre.- Todo lo que pasa en este mundo es cosa de seres humanos, y puede remediarse.

Muchacho I.- ¿A ti quién te habla? Tengo un pleito con mi mujer, y ahora no se habla de otra cosa.

Muchacha.- ¿Por qué me pegaste?
Yo no soy tu mujer.

Muchacho II.- Hay hombres que
viven por años sin haber
golpeado a nadie.

Muchacho I.- ¿A mí qué me importa?
Yo me peleo con quien me dé
la gana.

Hombre.- ¿Por qué?

Muchacho I.- Ya lo dije: porque me da
la gana.

Muchacho II.- Cállate. Van a acabar
diciendo que eres enemigo de
la sociedad.

Hombre II.- ¿Quién te enseñó a
pelear?

Muchacho II.- Ya te lo dijo.

Muchacho I.- ¿Qué importancia
tiene? (Al Hombre II) No me
enseñó nadie. Aprendí solo.
Hay que saber defenderse. Si
no, te conviertes en la víctima.
Cuando menos te das cuenta,
se sienten con derecho a
pegarte, a humillarte, a
aprovecharse de ti.

Hombre II.- ¿Quiénes?

Muchacho I.- La gente, ustedes.

Muchacha.- Aquí nadie hace nada.
Me golpeaste y ni siquiera te
hicieron nada.

Muchacho I.- Todos me hacen algo.

Hombre I.- ¿Tienes padres?

Muchacho I.- ¿A qué viene eso?

Madre.- No le gusta hablar de sus
padres, se pone a llorar.

Mujer.- Háblanos de tus padres, (El
Muchacho I hace gestos de
vacilación.)

Hombre.- ¿No te atreves?

Mendiga.- Es como el resto. No sabe
quién es su padre y sabe de
sobra quién es su madre. Es lo
de menos.

Muchacho I.- No insultes. ¿Crees que
tu vida es la de todos?

Mendiga.- ¿Crees que la tuya es
distinta?

Muchacho II.- Evidentemente (La
Mendiga se ríe.)

Muchacho I.- (Resuelto) Mi madre me
abandonó en casa de una
vecina y no me acuerdo de
ella. Y nunca se supo quién fue
mi padre. (Se detiene a punto
de llorar.)

Mendiga.- ¿Ya ven?

Hombre I.- ¿Qué hay que ver?

Muchacho II.- Pues algo. Algo tendrá
que verse. ¿A ti qué te parece?

Hombre.- Sencillamente que es un
huérfano.

Hombre I.- Yo creo que si hubiera
tenido padres, no sería así.

Muchacha.- dicen que no se puede
ser huérfano después de la
mayoría de edad.

Mujer.- Se puede ser huérfano a
cualquier edad.

Muchacho II.- (Irónico) ¿Por qué no lo
adoptan? Si con eso se
resuelve todo... Oye, ¿te
dejarías adoptar?

Muchacho I.- (Para sorpresa de
todos) ¿Adoptar? ¿Por quién?

Mujer.- (señalando al Hombre.) Por él
y por mí.

Muchacha.- Dicen que no se puede...

Muchacho I.- Cállate, si no quieres que te pegue yo.

Muchacha.- No, no quiero.

Muchacho I.- ¿Cómo se hace eso?

Mujer.- Es fácil, un poco extravagante.

Muchacho II.- ¿Pero vas a dejarte llevar por esa gente? ¿Tú que ya eres padre de un niño?

Muchacho I.- No tiene que ver. (A la Mujer dispuesto.) ¿Qué debo hacer?

Mujer.- (Muy serena.) ¿Estás dispuesto a obedecerme?

Muchacho I.- Sí.

Mujer.- (Sentándose.) Duérmete en mis brazos. Y piénsate pequeño. (La Madre intenta intervenir y el Hombre la detiene con un gesto.)

Hombre I.- Es para bien tuyo al fin y al cabo. (El Muchacho I se coloca en el regazo de la Mujer, quien empieza a mecerlo muy suavemente mientras canta. Luego esta imagen se convierte en una "Piedad" en que la Mujer llora, porque es la madre, del hijo mayor ya asesinado. Por fin se queda en actitud de dolor, generosidad y agotamiento. Entonces el Hombre con autoridad repentina, toca al Muchacho I en el hombro.)

Hombre.- Resucita y vive. (El Muchacho I los mira lentamente hasta que está de pie, luego los mira.)

Muchacho I.- ¿Cómo haré para no olvidar esto que ha pasado?

(La Mujer saca del pecho un listón azul.)

Mujer.- Esta es la prueba.

Muchacho II.- (Asombrado.) Es un recordatorio, como un marcador en la página de un libro.

Muchacho I.- Gracias, (Mira a todos entre tímido y contento.) Yo sé que han querido ayudarme y que me han ayudado verdaderamente. Muchas gracias. (Se acerca a la Madre.) Es... ¿hora de irnos?

Madre.- (Muy suave.) Creo que sí (Empieza un recitado que no llega a ser canción, pero acompañado de instrumentos de forma melodiosa.)

Hombre I.-

Todos somos los padres,

Todos somos los hijos.

La fuente es una,

el origen es uno,

el tiempo es uno solo.

Yo nazco, crezco y engendro,

no importa el momento preciso.

No hay huérfanos,

no hay criatura sin padre.

El amor es un acto significativo

repetido en el tiempo, y

el tiempo es un conjunto de sucesos

sin otro orden

que la suma total.
El tiempo es un dibujo
que se mira completo.

(Los personajes han escuchado atentamente y, por haber entendido, hacen un dibujo armonioso de líneas geométricas regulares equivalentes. También es el todo, pero visto en una ordenación en la que no cabe singularidad, hasta que la Mendiga toma el centro y los personajes los lugares que corresponden a un juicio; ella es la acusada. La Mujer es el juez, acusa al Hombre, el Hombre I es abogado defensor, los demás testigos. El Hombre toca como si hiciera un anuncio tipo militar. La Mujer toca su tambor como se hace frente a un fusilamiento. La Mendiga se lleva las dos manos al pecho.)

Mujer.- Se te acusa de mendicidad. Se te acusa de robo. Se te acusa de promiscuidad. (Cada acusación es un toque de tambor.)

Hombre I.- (Razonable a la Mendiga.) Para ser juzgada y condenada debes aceptar todos los cargos.

Mendiga.- ¿Yo? ¿Aceptar?

Hombre II.- (Rápido.) Debes decir sí o no. Si aceptas, todo será más rápido. Si niegas, terminarás por aceptar, porque hay testigos. (La Mendiga parece un animal acosado, no se decide hablar e intenta salir de la supuesta sala de juicio. Es detenida y obligada a regresar por el Hombre II.)

Mujer.- Que pase el primer testigo. (Se adelanta la madre.)

Madre.- (Nerviosa.) esta mujer se acercó a mí en la calle y me arrebató el dinero con que iba a comprar. Se fue corriendo, la perseguí, pero no pude alcanzarla.

Mujer.- ¿Eso es todo?

Madre.- Bueno... me arañó la mano y se me infectó el rasguño.

Hombre I.- Eso no fue intencional. (A la Mendiga.) Tú te proponías quitarle el dinero, solamente, ¿no es cierto? (La Mendiga forcejea con el Hombre II.)

Hombre II.- No quiere hablar.

Mujer.- Otro testigo (Pasa la Muchacha, incómoda.)

Muchacha.- No quiero declarar.

Hombre.- Te presentaste voluntariamente.

Muchacha.- Sí, pero no sabía que iba a repetir en público todo lo que vi.

Hombre.- Di lo que viste.

Muchacha.- No puedo, lo siento mucho. (Los Muchachos se ríen discretamente)

Mujer.- Acusación retirada. Que pase otro. (Pasa el Muchacho I sin dejar de mirar maliciosamente a la Muchacha quien se hace a un lado, pero no se resuelve a irse.)

Muchacho I.- esa mujer tiene tratos sexuales con diferentes hombres en un terreno baldío. Es prostituta, pues. Yo mismo le he visto.

Hombre I.- (A la Mendiga.) Di sí o no.
(Ella mira largamente al
Muchacho I.)

Mendiga.- Yo también te he visto, a
las doce de la noche, en ese
mismo terreno baldío. (A la
Madre repentinamente.)
También he visto de noche la
puerta de tu casa y sé quién te
regaló el dinero.

Mujer.- Orden.

Hombre.- Orden.

Hombre II.- (A la Mendiga.) Tú eres la
acusada. Debes aceptar o no.

Mendiga.- Acepto que los vi. Digo la
verdad. (Mira a la Muchacha y
ella se atemoriza.)

Muchacha.- De ti no he dicho nada.
(El Muchacho se llama a señas
con el Muchacho II quien
acude y se para en el sitio del
otro, sin que nadie se lo
indique.)

Muchacho II.- Yo la he visto, desde
hace años, mendigando en la
misma esquina. Cuenta
desgracias que no existen y
todos le dan dinero.

Mendiga.- Tú no.

Muchacho II.- Yo te conozco y sé, de
sobra, que lo haces para no
trabajar.

Mendiga.- (Sonriendo a la Madre.)
¿Tú trabajas mucho? (Madre
calla.)

Hombre II.- Esto no es un juicio, es
una conversación. ¿Acepta o
niega?

Mendiga.- Lo que digo es verdad.

Muchacho II.- ¿Y lo que dicen?
Ladrona, golfa y puta. Eso

también es verdad. No tiene
salida. (A la Mujer.) Condénala
y acabemos de una vez.

Hombre.- Sostengo las acusaciones.

Muchacho II.- (A la Mendiga.) Acepta,
es mejor.

Mendiga.- (Violenta.) No quiero. (Se
escurre de las manos del
Hombre II, quien la toma por
las muñecas.) Suéltame.

Hombre I.- Agravas tu situación.

Hombre.- Podríamos acusarte de
rebeldía.

Muchacha.- (Repentinamente.)
Condénala, por favor.

Mendiga.- (Furiosa.) ¿Tú dices eso?

Madre.- (Solidaria con la Muchacha.)
Lo decíamos todos.

Muchachos I y II.- Todos.

Mendiga.- ¡No ha de ser! ¡Suéltame!
(Se desprende del Hombre II.)
¿Cuánto vale la voz de un
testigo? Todos somos testigos,
todos tenemos ojos, todos
hemos visto, nadie tiene
derecho. (Ahora lentamente,
mientras habla, se coloca en el
sitio de los testigos y ellos,
según los señala, van pasando
al lugar de los acusados,
empieza con la Madre.) Tú, tú
te vendes a un hombre, sólo
que no te crea amores, sino
vicios, tú acaricias como una
hipócrita, pensando en otra
cosa, tú te vendes y no sabes
pagar; tú robas, mendigas, te
prostituyes. (Al Muchacho II.) Y
tú... tú robas, corrompes,
mendigas, yo te he visto, pero
no quiero decir quién es tu
víctima.

Muchacha.- ¡Qué se calle! ¡Mátenla, para que se calle!

Muchacho II.- Ah, la víctima eres tú. Ya me lo imaginaba. Tonta. (La Muchacha se queda sin saber qué hacer mira al Muchacho I, vacila un instante, se decide.)

Muchacha.- (Muy quedo.) Infame (Se para frente al grupo de los acusados.)

Mendiga.- (Al Hombre II.) Y tú... Tú gozas con el dolor ajeno, tú atormentas para sentir placer, tú borras la sonrisa de los rostros. Mayor ladrón, mayor mendigo, monstruo mayor no he contemplado nunca. (El Hombre II se coloca con los acusados.)

Hombre I.- ¿Aceptas o niegas? Tranquilo.)

Muchacho I.- Yo no soy avaro.

Madre.- No soy floja.

Muchacho II.- Soy parco en el comer.

Hombre II.- Amo a los animales.

Muchacha.- (Gritando.) ¡Todo era un trampa! Nos llamaron como testigos y nadie tiene derecho de acusarnos. Nuestro lugar no es éste.

Mujer.- (Con el tambor.) No hay sitios en el mundo. El acusado puede convertir se en testigo y lo contrario.

Hombre.- (Cambiando rápidamente de un lugar a otro.) Yo puedo estar aquí., aquí o aquí. Ayer, hoy y mañana.

Hombre I.- (Siguiéndolo) Es cierto.

Muchacha.- ¿Y el Juez? (La Mujer sonríe y luego ríe.) ¿Qué? ¿Todo es una broma?

Mujer.- (Ya seria) existen juicios mayores y menores.

Mendiga.- (Adelantándose.) ¿Qué juicio es éste? ¿Quiere decir que me condenas porque no puedo decir nada en favor de mí misma? ¿El de ellos es un juicio menor y el mío no? (La Mujer mira sin contestar, profundamente.) Es cierto, no puedo decir nada en favor de mí misma.

Mujer.- El juicio mayor es la expresión del último equilibrio.

Mendiga.- ¿Equilibrio? ¿Qué es eso?

Todos.- Queremos ver el equilibrio.

Mujer.- Perfectamente (Se dirige a la Mendiga) Ven acá. Aquí en frente (La Mujer se pone a sus espaldas. Ahora es una figura con cuatro brazos. La Mujer su mano izquierda.) Con esta amenaza.

Mendiga.- (Moviendo la derecha.) Con ésta toco las semillas para que fructifiquen.

Mujer.- (Mueve la derecha.) Con ésta doy orden de que nazcan los niños.

Mendiga.- (Izquierda.) Con esta levanto la guadaña para matar.

Hombre.- (Derecha) Con ésta juego, revuelve lo asuntos humanos y los miro de lejos.

Mendiga.- (Izquierda.) Con ésta hago sufrir, atormento, doy humillaciones.

Mujer.- (Izquierda) Con ésta asesino por amor humano. Se muere de tristeza, de hambre, de insomnio.

Mendiga.- (Derecha) Con ésta logro que un hombre encuentre alguna vez la mujer que le pertenece para siempre.

Mujer.- (Derecha) Con ésta hago que las parejas humanas y sus hijos se encaminen por los caminos blancos.

Mendiga.- (Izquierda) Existen los caminos negros.

Mujer.- (Derecha) Todo es uno.

Mendiga.- Mientras observo, me río con esta boca. Nadie puede acusarme, todo es uno. (Empieza a reírse entre lágrimas. A la sonrisa los otros se cubren la cara y caen al suelo, como deslumbrados.)

Mujer.- Nadie puede ver nunca el equilibrio. Es cosa que se siente. (Se separa de la Mendiga, que toma otra vez su aspecto; cada uno se coloca como al principio de la secuencia, sólo que no hablan, la Mendiga los mira uno a uno, no halla la acusación y se coloca entre ellos como cualquiera. Todos quedan un momento como en éxtasis. El Hombre y la Mujer, empiezan a tocar algo rítmico mientras los demás están sentados en medio del círculo, con las piernas cruzadas. Se separa la Muchacha y el Muchacho II. Empiezan a jugar a algo que se parece al escondite entre los personajes sentados, Ya

exhaustos, se sientan en el suelo como si fueran niños.)

Muchacha.- (Levantando algo del sueño.) Mira

Muchacho II.- Es una piedra.

Muchacha.- Sí pero mira con atención.

Muchacho II.- Es una cara.

Muchacha.- Mírala bien.

Muchacho II.- Es una imagen.

Muchacha.- es una virgen, mírala.

Muchacho II.- Mueve la boca, habla. ¿Tú entiendes lo que dice?

Muchacha.- No muy bien. A ver, dice "Todos", Eso dice: "Todos".

Muchacho II.- ¿Querrá decir que se la enseñemos a todos?

Muchacha.- Yo no sé. Es un milagro. (De pronto muy nerviosa.) ¿Te das cuenta de que es un milagro?

Muchacho II.- Sí claro, pero ¿por qué?

Muchacha.- Es que así son los milagros. Tenemos que obedecer. Quiere que la vea la gente.

Muchacho II.- Me da mucho miedo.

Muchacha.- A mi no... No tanto... (Se ponen de pie sin dejar de mirar la piedra. Los otros también de ponen de pie y adoptan actitudes casuales, la Muchacha y el Muchacho II se acercan a ellos. A la Madre.) Mira. (La Madre reacciona con emoción. Sin decir palabra, se une a ellos; lo mismo sucede con todos los personajes, cada vez que la Muchacha les dice

que miren. Al Hombre y a la Mujer no les enseñan la piedra y ellos quedan, en esta primera parte de la secuencia, haciendo el papel de trovadores, con intervenciones musicales espaciadas. Se ha hecho una especie de procesión que empieza a cantar en conjunto acompañada por la música de los otros.)

La estrella cae
Entonces vemos que no sabemos nada
Y que un milagro
Es la prueba final de la ignorancia.
¡El milagro! ¡El milagro gentil!
¡El milagro! ¡El milagro gentil!

Todos.-

Estamos en el mundo
Y todos lo sabemos
Saber no es creer.
Está prevista la llegada del verano,
Siempre sabemos las cosas de otoño
Sabemos siempre los fríos de invierno.
Y ya la primavera no es sorpresa.
Se abre la flor,
Se agota en sus olores.
El árbol grande tira sus semillas
Y luego viene el agua de la lluvia
Es así, se sabe desde siempre.
Hasta que un día sucede
El milagro gentil.
Entonces vemos que se abren las montañas.
El sol se parte en dos,

(La Muchacha conserva la piedra entre las manos, sin apartar los ojos de ella.)

Madre.- ¿La encontraron los dos?
Muchacho II.- Sí, los dos, pero yo ni vi a la virgen hasta que ella me la enseñó.
Hombre I.- Entonces son santos.
Muchacho I.- Son santos y de hoy en adelante tendrán que hacer milagros.
Muchacha.- ¿Qué quieres decir?
Hombre II.- Que si la virgen se les apareció sobre esa piedra fue para señalarlos.
Mendiga.- Ahora tienen la obligación de servirnos.
Muchacho II.- ¿Cómo? No entiendo.
Hombre II.- Son elegidos.
Madre.- Que la niña se vuelva religiosa y él sacerdote.
Muchacho II.- ¿Por qué? Mi padre dice que voy a ser mecánico.
Hombre II.- De cualquier manera van a tener que hacer un milagro,

- está visto. Sigo pensando que son santos.
- Muchacho II.- Es que no quiero ser santo.
- Madre.- ¡Blasfemia!
- Mendiga.- ¡Sacrilegio! Que no toque la piedra (Con la repetición de esas dos palabras, blasfemia y sacrilegio, tomas al Muchacho entre todos y lo colocan en un supuesto potro de tormento, donde permanece atado en actitud de desolación. A la Muchacha.) ¿Tú si quieres ser santa?
- Muchacha.- Yo no sé. No se me había ocurrido. Pero si es necesario...
- Hombre I.- No podemos decirlo nosotros.
- Hombre II.- Claro que podemos (A la Mendiga) A ver, enseña tu llaga. Esa incurable que tienes desde hace tanto tiempo. (La Mendiga muestra su llaga).
- Hombre I.- Es horrible y apesta.
- Madre.- Es contagiosa. ¿Le duele?
- Mendiga.- Me duele mucho.
- Hombre II.- (A la Muchacha.) Cúrala.
- Muchacha.- ¿Tengo que tocarla?
- Mendiga.- Claro. Si eres santa, no te ha de pasar nada.
- Muchacha.- (Decidida.) Que la virgen te cure.
- Mendiga.- Casi no me tocaste.
- Madre.- (Al Hombre.) Da asco, pobre muchacha (Al Muchacho II.) ¿No te da vergüenza?
- Muchacho I.- Nada más lo dice para humillarte, no le hagas caso.
- Muchacho II.- (Desde el potro.) Es que a mí no me dan asco las enfermedades.
- Mendiga.- Está igual, ni siquiera me duele más. (A la Muchacha.) Ni siquiera me hiciste nada.
- Muchacha.- (Avergonzada) No es mi culpa.
- Hombre II.- (Al Muchacho II) Te vamos a soltar una mano para que la toques tú. (Lo hace.)
- Muchacho II.- (Serio.) Está bien, (Pone la mano sobre la llaga y la deja ahí un momento. La retira y examina la llaga de cerca, con familiaridad.) Te vas a curar.
- Mendiga.- ¿Sí? (Concentrada en la llaga.) Sí, creo que sí. Siento la piel y ya no la sentía. Un hormigueo, calor, sudor, ganas de llorar y los labios secos. .
- Hombre II.- ¿A ver, está mejor?
- Hombre I.- Ya no apesta.
- Madre.- Ya no da asco.
- Hombre II.- (Al Muchacho II) El santo eres tú.
- Muchacho II.- (Impaciente.) No puede ser. Yo voy a ser mecánico y nunca he tenido nada qué ver con la santidad. (A la muchacha.) Que sea santo el que quiera. ¿Tú quieres?
- Muchacha.- Sí, pero ya se vio que no sirvo. (Se repiten las dos palabras de nuevo, “farsante” y “no sirve”. También a ella se la coloca en el potro y le quitan la piedra. Los personajes los acosan.)
- Madre.- (A él) Sé santo, por favor.

Muchacho II.- No.

Mendiga.- (A ella) Confiesa que no eres santa. (La Muchacha llora.)

Hombre I.- (A él.) Acepta esta piedra.

Muchacho II.- No. (Se supone que los atormentan. El Muchacho II se contorsiona, la Muchacha llora. El Hombre y la Mujer tocan como si estuvieran muy distraídos en su órbita especial de trovadores.)

Hombre II.- (A la Muchacha.) Confiesa, di que no eres santa.

Muchacha.- No, no soy santa, pero la piedra es mía.

Muchacho I.- (Al número II) Di que eres y serás santo.

Muchacho II.- No me atrevo. (Se les atormenta de nuevo con actitudes fanáticas. Cuando los dos están exhaustos se les quita del potro y quedan tendidos en el suelo, ahora los miran con estupor.)

Mendiga.- Estoy curada.

Hombre II.- Adoraremos a esta piedra.

Muchacho I.- será una segunda reliquia hasta el fin de los siglos.

Mendiga.- La piedra me pertenece, me curó a mí.

Madre (Indignada) ¿Y por eso no ha de curar a nadie más?

Hombre II.- Esa piedra no cura por sí misma. (Señala los cuerpos) Sin ellos no sirve para nada. Yo nunca vi a la virgen.

Mendiga.- (Abofeteándolo) blasfemia, sacrilegio. Sin ellos no era nada.

Madre.- (Le pega a la mendiga) Cállate, tú tuviste la culpa.

Hombre I.- Todos tuvieron la culpa. ¡Se ha echado a perder la piedra!

Muchacho I.- (Golpeándolo) También tú eres culpable.

Mujer.- (Dejando de tocar) Orden. (Al oír su voz se desordenan más)

Hombre.- Orden (La Madre cae de rodillas junto a los cuerpos y gime)

Madre.- Somos horriblemente culpables. (Los demás hacen lo mismo, acarician los cuerpos hasta reanimarlos.)

Muchacha.- Somos culpables. El milagro es de Dios y ahora entiendo que esa virgen, cuando dijo la palabra “todos”, daba a entender que todos éramos culpables.

Muchacho II.- Es cierto.

Hombre.- (Con voz estentórea.) No es cierto. (En voz baja) Quiso decir algo muy diferente.

Mendiga.- Demuéstralo. (Se colocan alrededor de la piedra en actitudes sencillas.)

Hombre.- ¿Somos capaces de la música?

Todos.- Lo somos.

Hombre.- ¿Podemos entregar nuestra vida?

Muchacho II y Muchacha.- Podemos.

Mujer.- ¿Somos capaces de morir por los otros?

Muchacho II y Muchacha.- Lo somos.

Hombre.- ¿Podemos entregar nuestra vida?

Muchacho II y Muchacha.- Podemos.

Mujer.- ¿Somos capaces de morir por los otros?

Muchacho II y Muchacha.- Lo somos

Hombre.- ¿Somos capaces de de vivir por los otros?

Madre, Mendiga y Muchacho I.- Lo somos.

Mujer.- ¿Entendemos la palabra eternidad?

Hombre I y II.- Entendemos.

Hombre.- La clave es el amor.

Todos.- Es así.

Mujer.- El milagro es de todos.

Telón

La paz ficticia

Obra en dos actos

Personajes:

Dama

Caballero

Obreros (Cananea, Río Blanco)

Indígenas (mayos, mayas, yaquis, tomochitecos.)

Revolucionarios (Acayucan, Viesca, Las Vacas, Palomas.)

Periodistas (Regeneración, El Colmillo Público, El Paladín, La Voz de Juárez.)

José María Leiva

Gobernador

Militares

Acto primero

La escena vacía. Salen una Dama y un Caballero vestidos a la moda de mil ochocientos ochenta. Un vals los acompaña.

Dama.- El Porfiriato ha sido un periodo de paz.

Caballero.- Al fin hemos entrado en calma.

Dama.- La administración de justicia es excelente.

Caballero.- México le debe a la sabiduría de su gobernante el haber podido nivelar su presupuesto.

Dama.- Claro, en un principio hubo algunos problemas.

Dama.- Cuando se daba preeminencia a los mestizos; pero ahora nuestro gobernante se ha casado con una criolla.

Dama.- Ahora puede hablarse de refinamiento, de bailes, de trajes lucidos.

Caballero.- Ha empezado a funcionar las influencias. Tenemos las puertas abiertas.

Dama.- Así se consiguen las concesiones y gracias a ellas, podemos decir que nuestro país es verdaderamente nuestro.

Caballero.- Eso demuestra que es posible hacer que las tierras rindan sin trabajarlas.

Dama.- Y hay que quitarles las tierras a los indios; no sirven para poseerlas; sólo para cultivarlas.

Caballero.- Cuando nosotros administramos las tierras dan lo que deben. Les hacemos un bien, librándolos de un problema que por su ignorancia no pueden solucionar.

Dama.- (Muy convencida) Y nunca se resisten, ellos saben que se les hace un bien.

Caballero.- Si se resisten, porque no entienden... siempre hay maneras.

Dama.- ¿La leva? Perdón, se llama contingente.

Caballero.- Entre otras. Las influencias, decía...

Dama.- Creí que la leva era solo para los malechores.

Caballero.- Es, sobre todo, para ellos.

Dama.- ¿Al ejército no le importa convivir con malechores?

Caballero.- El ejército es uno solo. Cuando alguien pertenece al ejército, no es más que un soldado.

Dama.- La administración es una sola.

Caballero.- El gobernante es uno solo, y lo será por mucho tiempo.

Dama.- México tiene una sola cabeza.

Caballero.- En manos de un solo hombre.

Dama.- En México se puede vivir.

Caballero.- No hay lugar como México para ser feliz.

Dama.- Seamos felices.

Le ofrece las manos, se escucha un vals brillante de la época, bailan un momento, y antes de que salgan de escena, se apagan las luces. Cuando se encienden vemos un grupo de personas con carteles que dicen cada uno una palabra. Unos van vestidos como obreros, y sus carteles dicen: Cananea, Río Blanco. Otros van vestidos como indígenas de las razas correspondientes y sus carteles dicen: Yaquis, Mayos, Mayas, Tomochitecos. Otros van vestidos con cananas, pistolas, sombreros,

anchos, son revolucionarios; sus carteles dicen: Acayucan, Viesca, Las Vacas, Palomas. Otros visten sencillamente pero a la moda de la capital, son periodistas; sus carteles dicen: Regeneración, El Colmillo Público, El Paladín, La Voz de Juárez. Termina el vals; se hace un silencio y se adelantan los obreros.

Cananea.- El hambre obliga, el trabajo de las mujeres, de los niños, de los viejos.

Río Blanco.- La tienda de raya obliga. ¿Cuáles fueron esas palabras? ¿Podemos decirlas ahora?

Cananea.- "Derecho de huelga."

Río Blanco.- Tres palabras que se convirtieron para nosotros en otras tres: matanza, persecución y ruina.

Cananea.- no quedó casi nadie. Entre los federales, los jefes políticos y los dueños, nos mataron a todos... No quedaron ni viejos, ni mujeres, ni niños...

Río Blanco.- Solucionaron el problema.

Se retiran y avanzan los letreros de las tribus.

Yaquis.- Nosotros fuimos los primeros, éramos los más organizados.

Mayos.- Con ustedes estábamos nosotros.

Mayas.- Nosotros en el sur, queríamos lo mismo.

Tomochitecos.- Nosotros en el norte, nos defendíamos.

Yaquis.- Decíamos una sola cosa.

Mayos.- Una cosa natural y sencilla.

Mayas.- ¿Cómo decían?

Tomochitecos.- Algo que después descubrimos que era imposible.

Yaquis.- Derecho de propiedad.

Mayos.- Queríamos ser dueños de nuestras tierras.

Mayas.- Vivir de sus productos.

Tomochitecos.- Quisimos ser dueños de nuestras vidas.

Yaquis a lo largo de quince años luchamos y tuvimos esperanzas. Tuvimos un jefe.

Mayos.- Tuvimos un jefe, pero después de quince años fuimos dispersos. Nos llevaron al sur a trabajar y a morir. Fuimos vencidos.

Yaquis.- A sesenta y cinco pesos nos vendieron y moríamos después de haber pagado nuestro precio sesenta y cinco veces.

Tomochitecos.- Nosotros no fuimos vendidos, fuimos asesinados. De nuestra raza quedaron cuarenta y dos mujeres y setenta niños. Nuestros pueblos ardieron.

Yaquis.- dejamos de ser un problema, nuestras tierras se las dieron a las compañías extranjeras.

Mayos.- Todo entró en orden.

Mayas.- Nosotros nos perdimos en la selva y muchos murieron. Dejamos de ser un problema.

Se unen al grupo, se adelantan los revolucionarios.

Acayucan.- Nosotros dijimos la palabra más grande.

Viesca.- Una muy repetida, todos la habían oído sin oírla.

Las Vacas.- Fuimos vencidos, despedazados.

Palomas.- Superioridad numérica y armas.

Acayucan.- Pasamos hambre, sed, privaciones, por aquella palabra.

Viesca.- "Libertad" era la palabra.

Las Vacas.- Éramos hombres con ideales, teníamos un partido.

Palomas.- Después de muertos, nuestros ideales nos sobrevivieron.

Acayucan.- pero la vida...

Viesca.- Porque quedaron nuestros ideales no hubo solución. No fuimos un problema descartado.

Las vacas.- Cuando se ha dicho la palabra "Libertad", no hay solución posible.

Palomas.- Hay una solución, tener lo que esa palabra pide.

Acayucan.- Por eso no hemos muerto del todo. Nos siguieron fantasmas y fantasmas gritando: ¡Libertad!

Se retiran, se adelantan los periodistas.

Regeneración.- somos solo unos cuantos de los que lucharon con nosotros.

El Colmillo Público.- Todos pasamos por las cárceles. Nuestras familias fueron perseguidas.

El Paladín.- Muchos fuimos asesinados.

La República.- Creíamos en la “libertad de prensa” como se cree en las cosas que no se ven...

La Voz de Juárez.- Creíamos y luchábamos, pero nuestra fe era solo nuestra. No había libertad de prensa.

Regeneración.- Nos escucharon. Escribimos para Puebla, para Yucatán, para Sonora, para Veracruz, para Tabasco. Los sucesos confirman que fuimos escuchados.

El Colmillo Público.- La verdad no tiene solución, aparte de terminar con la mentira.

El Paladín.- Nuestra verdad ha sobrevivido a las persecuciones que terminaron con nosotros.

La República.- No nos hemos atemorizado jamás.

Se retiran; pasan dos personajes llevando un largo cartel manchado de sangre con estas palabras: “paz del porfirismo”. Se escucha de nuevo el vals y salen todos menos dos personajes, aquellos que llevan los letreros que dicen Yaquis y Mayos. Un gran silencio.

Yaquis.- Sí, nosotros fuimos el problema resuelto, más bien dicho, una causa perdida. Nuestro afán, el de conservar

la tierra para vivir de ella, era todo para nosotros, pero resultó pequeño frente a las grandes palabras que hacen grandes ecos. Frente a la libertad, frente a la Verdad, la palabra Tierra es muy concreta, se dice en voz baja, se ara, se riega, echa raíces y fructifica. Es una palabra muy larga y muy cansada.

Mayos.- Bueno, al fin y al cabo, ¿qué es un Yaqui? Mide alrededor de un metro setenta y cuatro, su color es bronceado, se ha dicho que su porte es arrogante, su pecho amplio, sus músculos magníficos. ¿Y una mujer yaqui? La pareja que le corresponde... y un niño... son problemas resueltos. (Pausa.) Pero tuvimos un jefe, José María Leiva se llamaba y nosotros le decíamos “El Gran Cajeme”. Ahora, a los grandes se les llama héroes, para distinguirlos de los demás hombres; desde un principio, supimos distinguirlo.

Se escuchan voces que son las de un pueblo completo, las luces iluminan al que habla y al callar este, al que sigue; y así sucesivamente.

Mujer joven.- José María Leiva se llamaba.

Mujer vieja.- “Gran Cajeme” se llamaba.

Hombre viejo.- (Orgullosa) En Bécum aprendió a leer y escribir y algo de aritmética; poco, nada más lo que yo sabía. Su padre se lo

llevó a la Alta California a trabajar en las minas. Fue minero y supo lo que es trabajar y sudar el sudor de la frente sin ganar el pan.

Vieja.- Su padre y él regresaron tan pobres como antes. Pero él había aprendido una cosa más, que no se gana, pero se hace.

Mujer.- Más tarde tuvo que pelear para defendernos de un francés que creyó... ¿Qué habrá pensado?

Hombre maduro.- Defender la patria enseña un buen oficio: defender la patria.

Muchacho 1.- luego vivo la leva. Desertamos. A veces el ejército tiene poco que ver con la patria.

Muchacho 2.- A veces el ejército es enemigo de la patria.

Muchacho 1.- nos reunimos con el general Ramón Corona. Fuimos liberales y aprendimos que había muchas formas de tratar con la patria.

Vieja.- Y luego: ¡La caída del Imperio! En Querétaro estaba Gran Cajeme cuando cayó el Imperio.

Mujer.- ya era capitán. Por allá de mil ochocientos setenta y cinco ya sabía mucho.

Mujeres y Hombres.- (De diferentes edades)

Sabía pelear

Sabía decir la verdad

Sabía lo que la libertad significa

Sabía querer a su raza

Sabía amara su tierra

Yaquis y Mayor.- (Con su cartel) Supimos distinguirlo de los demás hombres. Por ello en mil ochocientos setenta y cinco lo nombramos capitán general de los ríos Yaqui y Mayo.

Mayos.- Nos entregó todo lo que sabía, no guardó nada para su provecho, no pensó en sí mismo. Todo nos lo entregó. (Oscuro)

Aparece por primera vez José María Leiva, sentado en el suelo, a su alrededor un grupo de hombres yaquis.

Hombre 1.- Señor, estamos desorganizados, sin rumbo, solos. Queremos tu consejo.

Leiva.- estamos todos juntos, no están solos. ¿Por qué estamos reunidos?

Hombre 2.- Para decirte lo mucho que queremos sembrar la tierra, aprovecharla; tenemos necesidad.

Leiva.- Sus deseos tienen ya la respuesta. Si queremos aprovechar la tierra, hay que sembrarla.

Hombre 3.- ¿De qué viviremos mientras brota el maíz y crece el frijol?

Leiva.- ¿Qué podemos comer?

Hombre 4.- Nada, señor. Lo único que tenemos es sal en nuestro litoral.

Leiva.- ¿Qué se hace cuando se tiene algo que vale, pero no se puede comer?

Hombre 5.- Se vende, señor.

Hombre 6.- Mientras vamos a trabajar para sacar la sal, habrá quien quiera acercarse a nuestras tierras.

Leiva.- Les vigilaremos.

Hombre 4.- Pasaríamos hambre hasta recoger la primera mazorca.

Hombre 5.- ¿Qué harías tú, señor?

Leiva.- Yo pasaría hambre hasta que brotara la primera mazorca y luego la dividiría, aunque tocara un grano a cada hombre.

Hombre 6.- Pero no nos dejaremos quitar ni un puñado de tierra.

Hombre 10.- Señor, hemos hablado y en muy poco tiempo hemos decidido lo que tenemos que hacer. Tú has hablado poco y no se sabe cómo hallamos las respuestas que antes no encontrábamos. Quisiera que nos dijeras cómo se llama esta forma de hablar que tantos asuntos resuelve.

Leiva.- Se llama Asamblea Popular.
(Se pone en pie)

Hombre 1.- Que te protejan los dioses más valientes, Gran Cajeme.

Hombre 2.- Que te protejan los dioses más sabios.

Hombre 3.- Que te protejan los dioses que más aman.

Leiva.- Que todos seamos protegidos. Que vendamos la sal, que los campos de maíz y frijol sean

fecundos. Que podamos comprar las armas a tiempo y que nuestra prosperidad sirva de ejemplo a un país que no sabe cuidar de sí mismo.

Todos se alejan y Leiva queda solo. A poco aparece una mujer.

Mujer.- Señor, ve a tu casa. Es hora de dormir sobre la tierra negra y de soñar que el cielo es un sembrado de maíz envuelto en nubes.

Leiva le da la mano y desaparecen. Oscuro. Una Pascola yaquí que se baila entre hombres, mientras que las mujeres hablan en los momentos más adecuados.

Mujer 1.- Cayeron del cielo tantas gotas como granos recogimos.

Mujer 2.- Nuestras mazorcas fueron las más hermosas.

Mujer 3.- Nuestros hijos crecieron fuertes como maizales, hábiles como la enredadera del frijol.

Mujer 4.- Sacamos la sal de las orillas del mar y la vendimos.

Mujer 5.- Todo es prosperidad, los nombres de nuestros pueblos prósperos suenan como tambores.

Mujeres.-

Bácum

Vícam

Cócorit

Tórim

Pótam

Huiviris

Bélen

Ráhum

Un nuevo clímax en la danza mientras que las mujeres salen de escena. Quedan ellos bailando un momento más, lo suficiente para que el público lo sienta.

Murmullo que corresponde a un clímax en la danza. La danza sigue y el tono narrativo y muy emotivo reaparece y va intensificándose.

(Oscuro)

Mujer 1.- Nuestros hombres compraron armas en los cuarteles de los pueblos vecinos.

Mujer 2.- Y nosotros pensamos: cada bala es un puñado de tierra, que nos quitarían. Y hacemos sacrificio.

Mujer 3.- Gran Cajeme reúne a nuestros hombres y les enseña a manejar rifles.

Mujer 4.- Así hacen todos los que quieren conservar lo conquistado.

Mujer 5.- Nuestros hombres trabajan en la tierra.

Mujer 1.- Trabajan en la orilla del mar.

Mujer 2.- Son buenos soldados

Mujer 3.- Manejan el arado y el rifle. Saben luchar.

Mujer 4.- ¿Qué sirve más, un rifle o un arado?

Mujer 5.- Sirven igual si estamos juntos. Separados sirven menos.

Mujer 1.- el pueblo yaqui es un gran pueblo.

Mujer 2.- Y nuestro jefe un gran jefe.

Hay una pausa de silencio; luego, bajo una luz tenue, aparecen varios yoris armados, son blancos y mestizos. Como reptiles se acercan a una casa de adobe, trepan por las ventanas, abren la puerta, entran y se oyen gritos. Un grupo de hombres de pueblo, también armados, acuden, entran en la casa y se oyen disparos. Por la puerta sale huyendo un yori y un indio detrás de él. Luego varios indios sacan a dos yoris de la casa, detrás vienen algunas mujeres. Esta casa como otras escenografiadas, será lo más sencilla posible, y no es de ninguna manera necesario que aparente ser una casa "real", basta con que "sugiera" una casa de adobe.

Hombre 1.- (A los prisioneros) ¿Qué buscaban?

Prisionero.- Suéltame.

Hombre 2.- Buscaban al Gran Cajeme. Querían matarlo.

Hombre 4.- Entraron a su casa, de noche y en silencio, para matarlo.

Prisionero.- ¿Qué piensan hacer con nosotros?

Hombre 5.- Gran Cajeme hará un juicio de guerra. Ustedes son

- soldados, él es soldado y han querido matarlo.
- Hombre 6.- ¿Quién los mandó?
(Silencio.) ¿Quién es tu jefe?
- Prisionero.- No sé dónde está. Estará allá adentro, con los otros.
- Hombre 1.- (A los que le tienen agarrado) Llévenlo adentro, para que lo señale.
- Mujer.- Gran Cajeme fue al monte. El dios que lo protege lo mandó de cacería al monte.
- Mujer 2.- ¿Quién mandó de cacería a estos? (Sale de la choza, el yori enfurecido.)
- Prisionero.- (Al prisionero 2.) No está allá adentro, se largó y nos dejó. (Toma una súbita decisión y se dirige al yaqui que antes lo ha interrogado.) Se llama Loreto Madina. Lo mandó el gobierno de Sonora a matar a Gran Cajeme.
- Hombre 2.- ¿A Gran Cajeme nada más? ¿Por qué no mandó el gobierno una tropa a pelear con nosotros?
- Prisionero.- Cajeme es el jefe; el gobernador piensa que ustedes sin Cajeme no valen nada y que para matarlos necesita poner en movimiento a la tropa.
- Hombre 3.- Pero Gran Cajeme no ha muerto. El gobernador tendrá, esta vez, otra oportunidad de saber cuánto se necesita para acabar con nosotros, con Gran Cajeme vivo.
- Prisionero.- Eso es lo bueno de salir con vida. Que lo diga, si no, Loreto Medina.
- Hombre 4.- Gran Cajeme irá a reclamarlo al gobierno. El también tendrá un juicio.
- Prisionero.- (Riendo amargamente) Los jefes que salen vivos de cosas como esta, se pierden para siempre.
- Mujer.- (Tímida.) ¿Qué tienen en contra de nosotros?
- Prisionero 2.- Quieren sus tierras, sus ríos, sus hombres...
- Mujer.- ¿Quieren trabajar nuestras tierras?
- Prisionero 1.- Ellos no son campesinos, son hombres de negocios, quieren vender sus tierras.
- Grupo indígena.- (A coro) ¡Vender nuestras tierras!
- Prisionero 2.- Y venderlos a ustedes.
- Grupo.- ¡Vendernos! ¡Vender nuestros cuerpos!
- Hombre 1.- Ya hemos oído decir que eso hacen los hombres de negocios.
- Mujer.- (A la otra) ¡Me da mucho miedo!
- Mujer 2.- (Asombradísima.) ¡Más miedo que si fuera a desbordarse el río!
- Hombre 2.- (Al prisionero) Loreto Medina... ¡Maldito sea!
- Todos.- (repiten en diferentes tonos y al unísono) ¡Loreto Medina!
- (Salen todos)
- Una oficina. En realidad un lujoso escritorio y un sencillo aparato*

escenográfico para señalar que se trata de un recinto cerrado. Es la Oficina del Gobernador de Sonora. Este señor, que ocupa el escritorio con un porte sereno y cruel, es la imagen del porfirismo hecha gobernador. Entra su Secretario, un hombre de mediana edad cuya principal característica es el servilismo acompañado de una inteligencia no muy brillante.

Secretario.- Disculpe usted, señor Gobernador, pero afuera hay un hombre armado, acompañado de unos indios armados, que solicitan audiencia. Ha venido tres días seguidos.

Gobernador.- ¿Cómo se llama?

Secretario.- (Irónico.) José María Leiva, capitán general de los ríos Yaqui y Mayo.

Gobernador.- ¡Como si ese puesto existiera! Bueno, que pase. No podemos dejar la antesala llena de indios tantos días.

Secretario.- (Muy servicial.) ¿No desea el señor Gobernador que mande llamar una guardia para que presencie la entrevista? Los hombres están armados.

Gobernador.- Los indios no asesinan así.

Secretario.- No fue mi intención sugerir... bueno, será porque no se atreven.

Gobernador.- (Impaciente) Mándeles pasar.

Sale el Secretario e inmediatamente entra José María Leiva con dos indios. El Gobernador permanece sentado y ellos de pie. Así se desarrolla toda la entrevista.

Leiva.- Buenos días, señor.

Gobernador.- Buenos días. ¿Qué se le ofrece?

Leiva.- Señor, hace varias noches, un grupo de hombres quiso asesinarme. Entraron a mi casa forzando la puerta, maltrataron a mis sirvientes, atentaron contra mi familia.

Gobernador.- (Muy hombre de mando.) ¡Cómo! Pero usted está vivo.

Leiva.- Esa noche no estaba en mi casa.

Gobernador.- (Igual) Y... ¿dónde están esos hombres?

Leiva.- ¿Piensa usted castigarlos, señor, si me comprometo a averiguar su paradero?

Gobernador.- (Que no espera la respuesta, después de una pausa, en tono mucho más serio y, a su pesar, más respetuoso.) ¿Qué se le ofrece?

Leiva.- Sé que el jefe de esos hombres ha buscado refugio aquí en... sus oficinas. Ese hombre se llama Loreto Medina.

Gobernador.- (De nuevo displicente.) ¿Está usted seguro?

Leiva.- ¿De qué, señor Gobernador?

Gobernador.- (Por segunda vez ha sido desconcertado.) ¿Qué es lo que usted pide?

Leiva.- Pido que me lo entregue. Es culpable de intento de asesinato.

Gobernador.- No tengo a ese hombre en mi poder.

Leiva.- (Indignado, pero sin perder la calma.) ¿He mentido yo entonces?

Gobernador.- (En el fondo tratando de enredarlo.) No necesariamente. A veces no mienten los hombres, sino los hechos. Loreto Medina no está aquí.

Leiva.- Ese hecho, de que Loreto Medina no esté aquí, está lleno de mentira. A veces, los hombres son los que llenan los hechos de mentira.

Gobernador.- ¿Quiere decir que yo oculto a ese hombre?

Leiva.- No quisiera decirlo, por respeto, pero ese hombre está oculto aquí.

Gobernador.- Se equivoca usted.

Leiva.- Si el gobierno de Sonora en Guaymas no entrega un asesino, debo pensar que fue enviado por el gobierno de Sonora en Guaymas.

Gobernador.- El gobierno de Sonora en Guaymas puede pasar por alto sus meditaciones.

Leiva.- Comprendo. El gobierno de Sonora en Guaymas trata de acabar para siempre con mis meditaciones.

Gobernador.- (Falsamente alarmado por la acusación.) ¡Señor!

Leiva.- (Pétreo.) señor capitán general de los Ríos Yaqui y Mayo... por tanto tiempo como sea posible. Buenos días. (Se vuelve y salen. El Gobernador queda pensativo un momento; entra el Secretario.)

Secretario.- (Tratando de seguirle el humor que supone tiene.) Tenía usted razón, señor Gobernador. La entrevista se desarrolló pacíficamente; los indios no saben defenderse.

Gobernador.- (Súbitamente furioso.) ¿Qué quiere usted decir con eso? ¿Saber defenderse quería decir matarme?

Secretario.- (Atontado) Desde el punto de vista de un yori auténtico, como soy yo...

Gobernador.- ¡Cállese de una vez! (Pausa) Este hombre, de todas maneras, no se comporta como un indio.

(Oscuro)

Una mujer yaqui.

Mujer.- entraron de noche y con silencio. Acabamos con ellos, pero huyó el que los mandaba. No quisieron entregárselo a gran Cajeme cuando fue a reclamarlo, así estuvimos seguros de que el gobierno está contra nosotros. Pronto, nuestros hombres tendrán que pelear, y nosotros, mujeres y niños, peharemos con ellos,

moriremos por ellos. Estamos dispuestos a pagar cara nuestra felicidad.

(Oscuro)

Leiva rodeado de hombres yaquis.

Leiva.- Como habíamos pensado, nos han atacado ya dos veces. Hemos vencido, y por eso, el gobierno de Sonora pide ayuda al gobierno federal.

Hombre 10.- Primero mandaron asesinos, luego sus tropas, ahora piden ayuda; hemos subido de precio.

Hombre 1.- Y nosotros contamos con trescientos hombres.

Hombre 2.- cada uno de nosotros pelea como diez; diremos que somos tres mil.

Hombre 3.- Diremos que somos tres mil.

Hombre 4.- Gran Cajeme, ¿cómo van a atacar nuestros tres mil hombres?

Leiva.- No sabemos contra cuántos peleamos. Cuando esto no se sabe, ¿qué hay que hacer?

Hombre 5.- No hay que atacar, señor. Hay que defenderse.

Leiva.- Claro. Haremos un fuerte con troncos de madera. El mejor lugar está cerca de Vícam, porque dentro del fuerte tendremos parte del bosque, parte del río y una salida al camino.

Hombre 6.- Nuestro fuerte debe ser muy resistente, debe parar las balas de cañón. Los federales tienen cañones y nosotros no tenemos...

Leiva.- Así será.

Hombre 7.- Debemos reunir todo el dinero de nuestros pueblos para comprar arma.

Hombre 8.- Nuestros pueblos están dispuestos.

Leiva.- Debemos vender todo lo que podamos o cambiarlo por armas.

Hombre 9.- No será fácil vencer al Gran Cajeme.

Leiva.- No será fácil vencer a los tres mil hombres que pelean con Cajeme.

Hombre 10.- Que el fuerte se llame Añil. Es un buen nombre.

Leiva.- Se llamará añil.

Se sugiere entre esta escena y la que viene, que se utilice música yaqui, para ligarlas. Debe dar efecto de paso de tiempo. Una luz debe mostrarnos un fuerte construido con troncos de árbol; oscuro de nuevo, termina la música y en su lugar, oímos los sonidos normales en una batalla de época. Luces de nuevo que nos muestra a los federales en pleno combate, tiros, soldados heridos y el siguiente diálogo que se desarrolla sin que la batalla se interrumpa, aunque el ruido disminuya en gran parte.

Soldado1.- Mi general Topete ya mandó a tocar la retirada.

Soldado 2.- Apenas se puede creer.

Soldado 3.- No bajan de tres a cuatro mil indios.

Soldado 4.- ¿Se dan cuenta de lo que estos indios nos van costando?

Soldado 5.- ¿Se dan cuenta de lo que estas tierras y estos ríos nos van costando? Unos ríos y unas tierras que no son para nosotros; siquiera estos defienden lo suyo. Nos han rechazado varias veces; peos que es, nos han acabado.

Soldado 1.- Estos indios no saben lo que hacen. Llegarán refuerzos, aunque tarden meses en llegar, y tomaremos este fuerte, aunque mueran diez mil hombres por cada tronco.

Soldado 2.- Siempre habrán más federales que indios.

Soldado 3.- espero no ser uno de los que mueren, siquiera por el gusto de verlos vencidos. ¿De dónde habrán sacado tantos hombres?

Soldado 4.- Ese fuerte no lo hace cualquiera. Apuesto a que casi no tienen heridos. En cambio, nosotros...

Soldado 5.- Una cosa es pelear a campo abierto y otra muy diferente es tratar de sacarlos de un agujero desde donde nos espían de día y de noche.

Soldado 1.- Parece que están descuidados, se acerca alguno, le ven el uniforme y antes de que cante un gallo, ¡ahí está el balazo!

Soldado 2.- Parece que tienen mil ojos, que no comen, que no

duermen y que siempre son más que nosotros.

Soldado 3.- ¡Sólo Dios entiende a los indios!

(Oscuro)

Se oyen clarines y voces que dicen: "¡Ya llegan los refuerzos! ¡Ya están aquí!", etc. Escuchamos la orden de ataque y las luces se prenden en el preciso momento en que un grupo abundante de federales se hecha sobre el fuerte. Hay algo especial, sin embargo, y es que no caen heridos. Logran entrar por medio de gritos de victoria. Poco después, salen con el desconcierto pintado en la cara.

Soldado 1.- Mi sargento, malas noticias.

Sargento.- ¿Qué dices? Acabamos de tomar el fuerte y ¿traes malas noticias?

Soldado 2.- En el fuerte no hay nadie.

Sargento.- (Más asombrado que enojado) ¿Qué?

Soldado 2.- Salieron por la noche y quién sabe a qué horas. Pero allí no hay un solo indio.

Sargento.- (Después de corta meditación) No podemos volver con las manos vacías. Saquen algunos cadáveres, para llevárnoslos como muestra de triunfo.

Soldado 3.- Tampoco hay indios muertos.

Sargento.- (De pronto furioso) ¡Qué ganas me dan de hacerles un

juicio a ustedes, por traición a la patria!

Soldado 1.- ¿Por qué, mi sargento?

Sargento.- Dejarse fascinar por un grupo de indios es traición a la patria. No pueden pelear con ellos, no les ven salir y creen no ver los indios muertos.

Soldado 2.- No hay indios muertos, mi sargento.

Sargento.- ¡Pues eso es traición, porque quiere decir que no han sabido matar a ninguno! ¡Me quejaré a la Secretaría de Guerra!

Los soldados lo miran aterrorizados. Oscuro. A lo lejos música yaqui.

Telón rápido.

Acto segundo

Música. Luces. Leiva, sentado con sus hombres en la forma que le es habitual. La escena reviste gran seriedad. Todos están preocupados.

Hombre 1.- Señor, dejamos el Añil por tu consejo y te lo agradecemos. No hubiéramos podido resistir a los federales.

Hombre 2.- ¿Qué has pensado, señor? Nuestras mujeres están en peligro con nuestros hijos. No podemos encerrarnos en

otro fuerte y dejarlos desamparados.

Leiva.- Si no hay otra forma de defensa que un fuerte y no podemos abandonar a nuestras familias, la solución es buscar un fuerte suficientemente grande para que nos dé refugio a todos.

Hombre 3.- ¿Dónde, señor?

Leiva.- Un fuerte que se mitad cordillera, para que solo tengamos que construir una mitad.

Hombre 4.- En la sierra Buatachive nos protegerá el monte.

Hombre 5.- ¿De qué vivimos?

Leiva.- ¿De qué vivimos?

Hombre 6.- Nos llevaremos nuestro ganado. Hay lugar para todo. Nos llevaremos todo lo que nos pertenece.

Hombre 7.- Todo no. La tierra nos pertenece y no podemos llevarla con nosotros.

Leiva.- tal vez, aunque la abandonemos, podremos recobrarla más tarde y volverá a ser nuestra.

Hombre 8.- Gran Cajeme, ¿Tú tienes grandes esperanzas?

Leiva.- Yo tengo la esperanza que me da la decisión de morir antes que ser vencido. Esta es la esperanza del indio cuando todos están en su contra.

Hombre 9.- Que los dioses te escuchen y que todas las mujeres, niños, los viejos, todos muramos antes de ser vencidos.

(Oscuro)

Música muy queda; no es nada alegre. En una media luz se ven pasar mujeres con niños envueltos, viejos cargando cosas; mientras acaban de pasar, se adelanta a primer término una vieja que queda sola en escena.

Vieja.- Nos fuimos a la sierra de Buatachive y allí nos atacaron. No se sabe cuánto tiempo estuvimos allí. Nuestra raza no sabe quejarse y no nos quejamos, pero soportamos la lluvia, nos enfermamos, empezamos a tener hambre. Es malo vivir tan cerca de los muertos, se respira mal aire... Pero nadie, ni nuestros hijos, ni nuestros nietos se quejaron nunca. Los federales tenían menos paciencia que nosotros y no pasaban tantas privaciones.

(Oscuro)

Inmediatamente, luces sobre un grupo de federales y un general.

General.- Traigo una recomendación especial del Presidente de la República. "Dígalas a los soldados, me dijo, que esta guerra contra los yaquis nos cuesta dinero, armas y sangre. Que gracias a la muerte de los indios o a la inhabilidad de nuestro ejército, este asunto,

que debió darse por terminado en una semana, se ha prolongado hasta un punto increíble. Que tengan esto presente y que si son verdaderos patriotas, se esfuercen en vencer." Y yo añadido; no es posible que un grupo de indios hambrientos nos dé lecciones de estrategia. Atacaremos por las tres vertientes, todos al mismo tiempo, y el fuerte de Buatachive no resistirá. Venceremos y pronto. ¿Entendido?

Se escucha una marcha militar de la época y los soldados van saliendo.

General.- (A su ayudante, que queda junto a él) Detrás de cada rama, me parece ver un indio; detrás de cada monte, parece que hay un fuerte. Yo arrancaría todos los árboles de esta tierra y borraría todos los montes; yo secaría esos malditos ríos. (Cambie su tono iracundo por uno irónico que no es menos agresivo.) Por lo tanto, me conformo con hacer lo posible para acabar con todos los indios y lo demás... ¡que lo hagan las compañías extranjeras!

Dentro del Fuerte de Buatachive Gran Cajeme habla con sus hombres; alrededor de ellos se pasean, sin acercarse, algunas mujeres, viejos, todos con aspecto desolador.

Leiva.- Hoy, por primera vez quiero hablar antes que ninguno. Cada uno de ustedes tiene el mando de un grupo de los nuestros; en su calidad de jefes les hablo... Al entrar a este fuerte éramos cuatro mil por todos, contando a nuestras familias. Hemos resistido los ataques alimentándonos del ganado que trajimos y de los animales que encontrábamos de los alrededores. Hemos sido económicos; nadie que yo sepa, ha comido ni una sola vez hasta dejar de sentir hambre, pero se nos han terminado las provisiones. No tenemos qué comer desde hace varios días y nadie se ha quejado. Ahora sufrimos de algo que nadie esperaba: la viruela. Nuestros vigilantes han visto llegar grandes una cantidad de federales que no podemos resistir: tres divisiones con sus generales. La situación es desesperada y no podemos hacer más que dos cosas. Defendernos hasta que nos maten los federales, el hambre y la viruela, o salir del fuerte dejando en él a nuestras familias, que quedarán sujetas a la servidumbre. Prefiero esta última solución porque así salvamos la vida de ellos y estando nosotros en el monte podremos pelear en guerrillas y tal vez reconquistar la tierra.

(Pausa muy larga)

Hombre 1.- Gran Cajeme, ¿tú crees en el destino?

Leiva.- Desde hace tiempo sólo creo en la maldad del hombre.

Hombre 2.- Ya perdimos las tierras; ahora perderemos la semilla de nuestra raza.

Hombre 3.- (En tono decidido) No podemos dejar que nuestras mujeres y nuestros hijos mueran de hambre y de viruela.

Hombre 4.- Los maltratarán y morirán más tarde.

Hombre 5.- Nosotros no somos dioses, no podemos decidir que mueran.

Hombre 6.- Se salvarán algunos. Debemos hacerlo por ellos, por los pocos que puedan salvarse.

Hombre 7.- (Haciendo un esfuerzo por mostrarse optimista) Debemos esperar a que vengan otros hombres que piensen como nosotros y los defiendan. Yo, Gran Cajeme, creo que hay hombres malos, pero pongo esperanzas en que haya hombres buenos. Haremos lo que tú prefieras.

Leiva.- No dirá una palabra más. Cuando un jefe no puede salvar a su pueblo debe callar. Ya he dicho todo lo que pienso. Decidan ustedes y díganme lo que han decidido.

(Se levanta y se aleja.)

Hombre 8.- Gran Cajeme quería llorar.

Hombre 9.- Que levante la mano el que piense que debemos quedarnos.

(Pausa. Todos permanecen inmóviles.)

Hombre 10.- Pobre raza yaqui. Sus días están contados. No se puede acabar con una raza porque ama la libertad y la tierra. Los que nos maten, morirán y nosotros seremos vengados. Pobre raza yaqui. Las mujeres y los niños vivirán con extraños, si es que viven, y nosotros, como pumas, lucharemos en el monte.

Hombre 3.- Vamos a hablar con nuestro pueblo y que no nos avergüence llorar mientras hablamos.

Hombre 2.- Vamos a decirles adiós y que los dioses comprendan lo que hacemos y el dolor que nos cuesta.

(Oscuro)

Inmediatamente después, luces sobre un terrible grupo de mujeres, niños, viejos, heridos, enfermos. Uno de los hombres de Gran Cajeme y los otros que lo acompañan.

Hombre 1.- Hemos hablado con Gran Cajeme, y todos nosotros estamos de acuerdo en lo que hay que hacer. Vamos a despedirnos. Todos los que

puedan llevar armas, vendrán con nosotros, las mujeres, los niños, los enfermos y los viejos se quedarán aquí, a esperar a los federales y harán lo que ellos les digan. Les pedimos que entiendan que hacemos esto porque no hay otro remedio. (Todos escuchan con las cabezas bajas. El hombre que ha hablado pierde la entereza.) Les pedimos perdón...

Viejo.- (Destacándose del grupo.) si Gran Cajeme piensa que no hay otra cosa que hacer, eso haremos. No sufran, hermanos, por nosotros. A los soldados les toca pelear. No piensen en nosotros. Olvidennos.

Mujeres.- (A coro.) Olvidennos. No nos quejaremos, no guardamos rencor.

Viejo.- Digan al Gran Cajeme que siempre pensamos en él.

Hombre 1.- (Dominando su emoción.) Vámonos, ya dijimos adiós.

Los hombres lo siguen en silencio. Todos levantan las manos para decir adiós, pero, en cuanto los hombres desaparecen, todos se cubren los rostros con las manos para llorar. Oscuro.

Luces sobre el mismo grupo, casi idénticamente colocado, solo que ahora todos demuestran serenidad. Frente a ellos, las tropas federales. Entra un general que evidentemente es esperado.

Sargento.- Mi general, los hombres huyeron. Solo encontramos a estos que, en gran parte, están enfermos. No podemos acercarnos a ellos.

General.- (Después de mirarlos con repugnancia.) Esto quiere decir una sola cosa; la guerra yaqui no ha terminado. De nada nos sirve tener a estos mientras haya un yaqui libre y armado.

Sargento.- ¿Qué hacemos con ellos?

General.- ¿Nosotros? Nada, que vuelvan a sus campos arrasados, a sus pueblos quemados.

Sargento.- Morirán de hambre y de viruela.

General.- Ese es problema de ellos, no nuestro. Ya salvará el gobierno a los que quiera vender. Sus hombres los abandonaron para seguir esta guerra y nuestra única obligación es seguir peleando. Con estos no se puede pelear. Reúna usted nuestras fuerzas y vámonos.

Da media vuelta y sale. los soldados, después de una última vacilación, salen. Los yaquis quedan entre ellos.

Mujer 1.- Vamos a nuestras tierras secas.

Viejo.- Ya pasó el tiempo de sembrar.

Mujer 2.- No tenemos ganado.

Mujer 3.- Nada tenemos. Vamos a morir sobre la tierra.

Viejo.- Vamos. El hombre, al fin y al cabo, no es más que un puñado de tierra.

Empiezan a salir de escena trabajosamente; es una impresionante peregrinación. Oscuro. Luces sobre una madre yaqui, con un niño envuelto en harapos. Sentada en el suelo canta para que se duerma.

Madre.-

Duerme mi niño, no llores.

Sueña que comes pan.

No hay pan sobre la tierra.

No hay maíz en el campo.

Duerme, niño que nunca come.

Duerme, que al fin y al cabo,
la muerte es blanda.

la muerte es buena,

la muerte está contigo.

(Oscuro)

Luces. Es el monte. Gran Cajeme con cinco hombres.

Leiva.- hemos podido escapar una vez más.

Hombre 1.- Gran Cajeme, nos cazan como fieras, nos esperan en los caminos y nos matan.

Hombre 2.- La viruela, más rápida que los soldados, llega a todas partes antes que nosotros.

Hombre 3.- Gran Cajeme, a veces quisiera ya estar muerto.

Hombre 4.- Nunca hablas, nunca nos dices nada.

Leiva.- Cada vez se puede decir menos. Es duro ver cómo nos acabamos. Fuimos fuertes, fuimos sabios, fuimos ricos.

Hombre 5.- Es cierto, pero acuérdate de una cosa. Todavía somos valientes.

Hombre 1.- Aquí, en el monte, con el arma en la mano, nos pasamos los días y las noches.

Hombre 2.- Esperando a que vengan a buscarnos. Cuando nos encuentren, si nos matan, seremos libres. Para el indio, la única libertad es un tiro en la cabeza.

Hombre 3.- Si no nos matan, nos venderán al sur.

Leiva.- Necesitamos armas. Todavía tengo algún dinero, pero es necesario ir a comprarlas a Guaymas.

Hombre 4.- Iré yo, Gran Cajeme.

Leiva.- Todos han ido, menos yo. Esta vez me toca a mí. En eso estuvimos de acuerdo y es mi voluntad.

Hombre 5.- Corres peligro.

Leiva.- Respirar es peligro, moverse es peligro, dormir es peligro. Iré yo.

(Oscuro.)

Mestizo.- A fin de cuentas, ¿Qué es un traidor? Un hombre que comprende la estupidez humana y... gana dinero con ella. ¿Por qué proteger a los

yaquis en su necio intento? De todas maneras ha fallado. ¿Por qué pertenecer a los criollos en cuerpo y alma y ser soldado cuya única preocupación es matar yaquis? Si el Gobernador de Sonora me ofrece... una buena cantidad por espiar a Cajeme, y yo tengo la suerte ¡la gran suerte!, de reconocerlo en Guaymas, ¡nada menos que en Guaymas!, resulta todo tan fácil que no puedo menos que denunciarlo. Denunciar y cobrar. Es el asunto más sencillo del mundo. ¿No iban a matar nunca a Cajeme? ¿Iba a ser eterno? ¡Claro que no! Entonces, ¿Para qué hacer todo este escándalo y sentirme traidor?

Oscuro. Voces que dicen un susurro. "¡Cajeme ha sido aprehendido!", "¡Cájeme se atrevió a venir a Guaymas a comprar armas y ha sido detenido!", "¡Se acabó la guerra yaqui!" "¡Se acabó el Gran Cajeme!"

Luces.

Oficina del Gobernador de Sonora en Guaymas. El Gobernador con la misma actitud que la vez anterior. Parece la misma escena. El Secretario también es el mismo.

Secretario.- Señor Gobernador, la denuncia que recibimos era cierta. El Gran Cajeme ya fue detenido y está aquí.

Gobernador.- Lo ha perseguido por todo el estado y se deja agarrar en Guaymas. Así son las cosas. (Pausa.) ¿Qué vino a hacer?

Secretario.- Quería comprar armas para sus bestias salvajes.

Gobernador.- Quiero verlo.

Secretario.- Así lo supuse, por eso le avisé. El señor Gobernador querrá castigar al impertinente... (Mirada fulminante del Gobernador.) Sí, señor.

(Sale apresuradamente.)

Entra Leiva sin armas, cuidado por dos soldados. Tiene el aire cansado, pero no ha perdido su calma.

Gobernador.- Volvemos a vernos capitán de los ríos Yaqui y Mayo. (Silencio, se miran.) Supongo que ya sabe lo que le espera.

Leiva.- Un juicio de guerra por traición a la patria.

Gobernador.- (Muy animado.) Exactamente. ¿Qué pensaba usted que era la patria?

Leiva.- ¿Está haciéndome el juicio ahora?

Gobernador.- No, mera curiosidad.

Leiva.- Pensaba que la patria era un gran trozo de tierra que se basta a sí mismo, trabajado y gozado por los que nacieron en ella; pensaba que solo ellos, los que la trabajan, los que la cuidan, tienen el

derecho a llamarse mexicanos. No los que la venden, los que disfrutan sin trabajar y viven del trabajo de otros. Creo que estos son los traidores, y creo que algún día cercano serán juzgados.

Gobernador.- (Pausa.) Y ahora, ¿qué piensa usted?

Leiva.- Lo mismo, señor Gobernador, y no soy el único.

Gobernador.- ¿Sabe lo que voy a hacer con usted?

Leiva.- Fusilarme.

Gobernador.- Si, por supuesto. Pero antes pasará usted a pie por todos los pueblos yaquis, para que el Estado de Sonora sepa qué sucede con los que piensan como usted.

Leiva.- El pueblo yaqui, o lo que queda de él, ya sabe que lo menos doloroso que puede pasarle a los que piensan como yo, es fusilarlo.

Gobernador.- (Enojado.) ¡Irá usted igualmente!, es necesario que lo vean, no se gasta tanto dinero en vano. La guerra yaqui le ha costado al gobierno más que una guerra con el extranjero.

Leiva.- Lo comprendo. Comprendo también que nunca hubo dinero mal gastado. El gobierno de este país gasta dinero en destruir a su país.

Gobernador.- Irá usted, Leiva.

Leiva.- Iré seguramente, si usted lo manda. Mi intención no era discutir.

Gobernador.- servirá usted de lección.

Leiva.- Cada yaqui es una lección

Gobernador.- (A los soldados) Sáquenlo (Salen los tres. Entra el secretario)

Secretario.- ¿Está usted satisfecho, señor Gobernador?

Gobernador.- ¿Usted ha oído razonar a un indio?

Secretario.- (Sonriendo) ¿Cómo? ¿Razonar? ¿A un indio?

Gobernador.- (Cortándolo en seco) Por eso tiene usted tan buen carácter. Lo felicito.

Secretario.- Gracias, señor.

(Oscuro)

Luces mientras Leiva y cuatro soldados caminan por la escena, bajan letreros con los nombres de los pueblos yaquis: Bácum, Vicam, Tórim, Pótam, Huiviris, Blelén y Rahum; el último es Cócorit.

Soldado 1.- Este es un paseo imbécil. No hay indio que se aparezca en una calle o se asome a la puerta de una casa. En cuanto saben que nos acercamos con su jefe, se esconden en el monte.

Soldado 2.- Dicen que no quieren humillarlo mirándolo en desgracia.

Soldado 3.- Claro, ni modo que venga una división especial para que los obligue a verlo.

Soldado 4.- ¿Ya ves tus indios Cajeme? No quieren verte sufrir.

Leiva.- Lo agradezco.

Soldado 1.- ¿Crees que no salen para no verte preso?

Leiva.- Y para que yo los vea. También ellos están en desgracia. Pero he visto sus corrales vacíos, sus campos secos, sus casas miserables, y en cada pueblo, el camposanto lleno de cruces.

Soldado 2.- Yo creo que no salen porque ya no quedan, no te hagas ilusiones. Los venden como vacas. Los llevan a Yucatán y allí, entre el clima y los reatazos, se acaban pronto.

Soldado 3.- Dicen que les pegan con una reata de henequén doblada en cuatro. Hay unos que no duran ni el mes.

Soldado 1.- ¡Pero te apuesto que al mes ya desquitaron lo que valen! (Ríe luego con tono de preocupación)

Soldado 2.- ¡Quién sabe qué dirá el Gobernador cuando sepa que no quisieron verlo!

Soldado 3.- ¿Quién lo va a decir? Nadie, ¿verdad?

Soldado 4.- Toda esta caminata es inútil, hasta llegar a Cócorit. Allí, Gran Cajeme...

Leiva.- En Cócorit morirá un yaqui más, nada de particular. Todos los días morimos.

Soldado 2.- (Después de pausa, reflexivo) Estos indios no tienen sentimientos. No les gusta más que la milpa, sus

animales y sus bailes. Son pueblos alegres... (Baja el letrero que dice Cócorit)

Soldado 3.- Al fin llegamos. Ya me ardían los pies y no podía con las ampollas. (Oscuro. Cárcel de Cócorit. Leiva sentado en un catre dicta a un niño pequeño que escribe.)

Leiva.- (Muy lentamente) Algún día, coma, no falta mucho, coma, los hombres de nuestra patria se armarán, con acento, y nuestro país será libre al fin. (El niño termina de escribir. Pausa. Leiva lo mira con afecto.) Bueno, ya cumplí mi promesa, ya sabes escribir. Ahora tenemos que decirnos adiós; mañana salgo en un largo viaje y no volverás a verme. Dile a tu madre que me despido de ella y de tus hermanos. (Se busca en las bolsas, saca un objeto pequeño.) Te regalo este... lápiz. (Lo mira, conmovido.) Ya puedes irte. (Le toca un hombro.) Adiós, que crezcas fuerte y valiente, con amor a la tierra... (Un poco nervioso, de pie.) Ya cumplí mi promesa... (El niño se acerca a la puerta y alguien abre desde afuera. Sale. Mira a Leiva de nuevo y entre las rejas mete la mano. Leiva se vuelve al público, muy conmovido, muy, muy grande.) Ya cumplí mi promesa.

(Oscuro)

Las órdenes y los sonidos propios de un fusilamiento. Un gran silencio. Luces. Están a cada lado de la escena los hombres que llevan los letreros Yaquis y Mayos, respectivamente. En seguida, aparecen otros hombres con aspecto de extranjeros que los hacen a un lado y se ponen en su sitio, colocando sus propios carteles en primer término. Estos carteles dicen: "Richardson Construction Company y Yaqui Delta Company". Empieza a oírse el vals del principio, lo suficientemente quedo para poder repetir ciertos comentarios de la Dama y el Caballero, que abren la obra.

Dama.- El porfiriato ha sido un periodo de paz.

Caballero.- Al fin hemos entrado en calma.

Dama.- en México se puede vivir.

Caballero.- No hay lugar como México para ser feliz.

(Oscuro)

El vals toma fuerza y parece muy vivo. De pronto, se para en seco y sigue una animada música de las que se consideran características de la Revolución Mexicana. Luces. Con la misma música entra todo el reparto llevando de nuevo carteles que aparecen en la obra después de la primera escena de la Dama y el Caballero, divididos en grupos idénticos.

Telón.

El gran parque

Personajes:

Don Francisco Zuloaga, 47 años.

Doña María Matiana, 22 años.

Doña Isidora, 45 años.

Ismael.- 35 años.

*Don Alonso Suárez, 40 año.
Una cadena de indios, que siempre se ven a lo lejos.*

Lugar, el Gran Parque.

Época, la última cuarta parte del siglo XVIII.

Música, sólo de fondo, tal vez sólo para oscuros. Alguna elegante y arrebatada música de clavecín, un violín vendría bien.

De tan hermoso, casi imposible describir el Gran parque. Sorprendente resulta describirlo situado en el centro de una notable ciudad novohispana de fama paradisiaca por su clima efervescente, fértil, hospitalario. Ciudad distinguida porque desde los días de la conquista española los jefes, con nuevos títulos y sin ellos, construyeron y vivieron en ella sus más entrañables fantasías.

Eso es el Gran Parque, una peligrosa fantasía del hijo de un minero multimillonario que entregó mucho a la fe católica y a los pobres de toda forma de pobreza evidente o inédita, pero mucho reservó para este hijo que en pleno siglo XVIII por ello

cumplir los requisitos de su imaginación poética y de su temperamento rebelde y sensual.

El ran Parque ocupa una gran manzana que parecería de casas de portón a la calle principal si no llamara la atención el hecho de que por la derecha las casas colindan con la iglesia guadalupana y por la izquierda con una alta barda que se prolonga hasta formar un enorme cuadrilátero dibujado por las calles estrechas y empedradas. Una vez adentro nos encontramos con el vestíbulo enrejado, parte de un cuadrilátero pequeño en proporción con el inmenso jardín; se trata de una bellísimacasa señorial de exquisitas proporciones, con su patio central que a su vez deja ver otra reja justo frente a la entrada de la entrada y de esta segunda reja en adelante queda solo el asombro, el fulgor de esas fuentes ovales escalonadas sabiamente según la perspectiva, con juegos de agua y alineadas en forma de cruz que descienden por el paseo central hasta una piscina encantadora y también se cruzan para dejarse ver desde una casa totalmente oculta, construida a la derecha de la casa principal, una casa de gran rango, pero mucho más cálida que arrogante, donde todavía late la vida. Una casita sorpendente, de suelos perfectos, de exquisitas ventanas, de luces encantadoras mañana y tarde, con un pequeño jardín al lado, en nada comparable al jardín gigante de árboles exóticos, importados de lugares lejanos, un jardín que se corta por las fuentes y se plantea en rigurosas y sorprendentes avenidas, derramándose en fuerza y belleza. Si la ciudad no fuera famosa por sus

huéspedes y sus paisajes, valdría la pena visitarla sólo por este jardín. A un lado de la casa menor, nos sorprende un estanque donde puede y se pudo remar, hablar no se qué cosas. El parque magnífico ha podido, pese a su magnificencia, perder el sello fatal del extravío.

Ahora, en el foro donde se puede todo y nada, vemos la perspectiva de fuentes en descenso, funcional quizá la más cercana y árboles, todas las formas notables que da la naturaleza, que son todas. A los lados, montadas en carros móviles si así conviene, fijos si hay espacio, encontramos dos zonas. Zona I, la del párroco, sus libros, recordemos que es licenciado en artes y doctor en Teología. Son necesarios dos sillones y una mesa con licorera. No es su lugar preferido, simplemente adecuado para recibir visitas. Zona II, fracción de pared donde está la puerta de madera gruesa que da al dormitorio de Matiana y de un pedazo de terraza donde hay una banca de madera y desde donde se ven plenamente el jardín y una hilera de fuentes. El Doctor Francisco Zuloaga, párroco de la iglesia guadalupana, contigua, se encuentra sentado en la banca de la zona II. Es un hombre delgado, moreno, de facciones iberas muy marcadas; los terribles ojos negros, la nariz afilada, la boca bien formada, caprichosa, la barba firme. Abundantes cabellos castaños y lacios, bien ceñidos al cráneo. Allí, en los cabellos, puede notarse una señal, un aviso de que él no es lo que pretenden los otros. Esta cabellera no oculta tosura y si venimos de ver otros retratos de los religiosos de cualquier época, todos lucen el sacrificio de lo que la buena

presencia considera indispensable. Hasta el más bello rostro sufre con la ausencia de cabellos.

Este párroco, por el momento, no piensa en sacrificios. Viste la indumentaria de un sacerdote listo para officiar una misa de bodas. Nada que merezca la presencia de altas autoridades de la Nueva España, ni del obispo, cuya morada y catedral quedó al paso de dos siglos en la acera de enfrente y ahora es un convento franciscano.

Se trata del matrimonio de María Matiana Velásquez con el terrateniente acomodado, don Enrico Antonio del Salar. Ella es huérfana y vive con su tía Isidora Velásquez, Dueñas, herama de su padre. Matiana cumplió 22 años, su tía que pudiera ser su madre, tiene 45 años y es soltera.

Son las siete de la tarde, encantada y amarillenta, cantan los pájaros, el ruiseñor y repite y repite sus variaciones temáticas. Don Francisco, a pesar del atuendo, está sentado con la pierna cruzada y apoya la cabeza en su mano. Por su rostro tenso se ven pasar pensamientos y no ideas. Doblan las campanas. Un rdoble especial para las bodas. Don francisco se pone en pie y cuando quizá el público presente y el imaginario que está en la iglesia espera que él se apresure a cumplir con sus obligaciones, él comienza a despojarse de sus ropas simbólicas, con un esmerado cuidado, doblando, viendo que nada se traltrate ni se arrugue, como el monaguillo perfecto que sin dudas fue; apenas ha terminado de quedarse con una sotana sencilla que a fin de cuentas lo rejuvenece, cuando escuchamos

pasos, crujir de telas, palabras sueltas, una risa sofocada. Aparece Matiana en ttraje de bodas; buenas telas, bien elegido el modelo y el peinado, con ella viene su tía Isidora, mujer guapa, vestida con sencillez; pertenece a una clase alta empobrecida que por ello encuentra asomodo en la burquesía creciente que ya no aspira a los títulos de nobleza y que tiene o tendrá otra forma de ver la vida. Es estricta, pero son sus propios principios.

Este momento tiene para ella un valor emotivo y social sólo comparable al que vive don Francisco quien, lo sepa o no con exactitud, quema sus naves, ella las suyas, pero lo sabe.

Matiana, en cambio, viene reluciente de belleza, sí, pero mucho más del placer aventurero desconocido para ella hasta ahora; viene sonrosada, sonriente, también nerviosa. Por supuesto que su carácter es atrevido y bordea la extravagancia.

Matiana.- (Con una carcajada)
¡Doctor Zuloaga, está hecho!
No se casa el señor Enrico Antonio con la joven Matiana.

Isidora.- (Seria) Buenas noches, doctor Zuloaga.

Don Francisco.- (Gravemente)
Bienvenidas sean. Están en su casa. Me imagino que no hubo tropiezos en su...

Matiana.- Fuga. ¡Fuga! ¡Fuga se llama! ¿Se imagina que estarán pensando en la iglesia? (Se ríe) ¡La cara de don Enrico Antonio del Solar!

Don francisco.- (tenso) Siéntense ustedes. (es ofrece la banca,

permanecen de pie, toca una campanilla de sonido claro y agudo, dos veces. Casi inmediatamente aparece Ismael por el jardín, persona de categoría, bien vestidom más que su patrón y las señoras, de buen habla, culto, con estudios, mestizo, 35 años. Ismael coloca en el suelo una lámpara de acero) Buenas noches, señor. (Hace una inclinación para las señoras.)

Don Francisco.- (Serio a más no poder.) Voy a pedirte un favor: ten la bondad de ir a la parroquia por la calle, no por la sacristía y allí le dices al señor Don Alonso que sigo indispuesto y no deseo ser molestado. Luego regresa aquí para enterarnos de la situación. No hables con nadie aparte del párroco.

Ismael asiente y sale deprisa. Don Francico suelta una carcajada corta, sorpresa, luego se reprime.

Isidora.- (Quien alberga apenas una sospecha.) Parece usted muy divertido, doctor Zuloaga.

Don Francisco.- (Rápido.) ¿Ustedes no lo están?

Matiana.- ¡Yo sí! (De pronto ve el parque resplandeciente.) Tía... (Se pone de pie)

Isidora.- (También asombrada.) Ya lo veo, sí. Qué... maravilla.

Matiana.- Yo creía que detrás de los muros estaban los establos.

Don Francisco.—No guardo aquí carros ni caballos.

Isidora.- Este parque, debe de ser el más hermoso de... no sé... la Nueva España.

Matiana.- Y así oculto. Doctor Zuloaga, está usted lleno de sorpresas.

Isidora.- Esto debe exigir una gran cantidad de cuidados...

Don Francisco.- Tengo un jardinero chino y una cuadrilla de veinte que trabajan el amanecer. Nunca se les ve ni se les oye.

Matiana.- (Con admiración) ¡Una cuadrilla de veinte jardineros!

Don Francisco contesta como disculpándose, pero en realidad con intención de impresionarla.

Don Francisco.- También lavan el estanque, cambian el agua de los peces. Y claro, mantienen limpia la piscina.

Matiana.- ¡Piscina para nadar!

Isidora.- (Irónica.) Y estanque para remar, me parece.

Don Francisco.-, atento a las reacciones de Matiana.

Don Francisco.- Así es.

Matiana.- Y yo creí... no sé, alguna vez me parecía escuchar desde el atrio de la parroquia el ruido de una construcción... albañiles.

Don Francisco.- Así era. Esta casa se terminó hace apenas quince días. Se hizo en, déjeme ver, tres meses.

Isidora.- (Con un átomo de mala fe.)
¿Con cuántos obreros?

Don Francisco.- (Sonriendo) No sé. (Lo piensa, ríe.) La verdad es que sí sé. Doscientos. (Matiana e Isidora callan. Si quería apabullarlas, lo ha logrado, pero tampoco quiere parecer vulgar porque no es vulgar.) La verdad es que una construcción así puede llevarse un año y hasta dos, digo, normalmente. (Ha resultado evidente que él tenía prisa. Matiana está impresionada con el poder y sin duda con la riqueza. Isidora acentúa su desconfianza, su mirada es enigmática.)

Matiana.- (sentándose junto a su tía.) Si yo viviera frente a este parque o mejor dicho, dentro de este parque, no podría pensar en nada más. Como en este momento. (Pausa. Como si escuchara.) No, no puedo pensar en nada.

Don Francisco.- El caso es que en efecto está dentro de este parque.

Matiana.- ¿Quién más vive aquí?

Don Francisco.- yo vivo con mis sirvientes en la casa grande (Señala hacia el fondo del foro.) Y en esta casa pequeña, apenas terminada, no vive nadie.

Matiana.- ¿Y no...? ¿No es un desperdicio poseer un parque tan hermoso sin que pueda ser admirado?

Don Francisco.- Mi parque es admirado y hasta un poco famoso (Pausa, piensa si

decirlo o no.) he dado grandes fiestas, por ejemplo cuando vino por aquí el señor de Croix, sobrino del marqués de Croix, virrey de Nueva España, invitado por varias semanas, con una pequeña corte. Varios pintores quisieron retratar a mis invitados... y al jardín, por supuesto. También cuando pasó por aquí el Arzobispo de Haro y Peralta... quien por cierto también se retrató en el parque...

Matiana.- Debo parecerle muy ignorante.

Isidora.- No siendo nobles ni parientes de eclesiástico no tendríamos por qué enterarnos. (Se ponen de pie. Da unos pasos hacia el parque.) Y es silencioso. No se escuchan los ruidos de la calle ni los de la iglesia contigua.

Matiana está sentada con la cabeza baja, no quiere mirar a don Francisco. Y él mira al parque, con sus ojos y sus pensamientos presentes. Se escucha un manicar discreto, es Ismael.

Ismael.- Doctor Zuloaga.

Don Francisco.- Dime.

Ismael.- El párroco don Alonso le manda sus más sinceros deseos para su pronta recuperación.

Don Francisco.- Aligera.

Ismael.- El señor don Enrico Antonio habla de una conspiración.

Matiana.- ¡Qué cursi es don Enrico Antonio! Una conspiración.

Don Francisco.- (A Ismael) Dice que pondrá en movimiento a la Guardia del Rey para encontrar a doña Matiana. Dice que buscará justicia contra aquel o aquellos que se burlen de él y los que según dice han manchado su honor.

Matiana.- Su honor no viene al caso. Será el mío. No me había casado con él. ¿Y qué más?

Ismael.- Que ordenará un registro por todas las casas vecinas de la iglesia, buscará testigos de que la señora se fugó.

Matiana.- ¿Nunca se le ocurrió pensar que alguien hubiera podido secuestrarme?

Ismael.- No, señora. No mientars yo estuve presente. (Vuelve Isidora para escuchar, tranquila.)

Matiana.- ¡Qué sinvergüenza! ¿Cómo se atrevió a imponerse en matrimonio a una mujer de quien piensa que con toda seguridad podría fugarse? ¡Y todavía pretende encontrarme! ¡Jamás me encontrará!

Don Francisco.- (Ligeramente divertido) No en esta casa, por supuesto. Ni verá jamás a un testigo, porque de hecho no los hay.

Isidora.- Dejamos nuestras pertenencias empacadas en cofres y cajas antes de salir para la iglesia. Empezarán por registrar esa casa, la casa de son Enrico Antonio, según demostró.

Matiana.- Como sabe usted se la compró a un antiguo acreedor de mi familia.

Isidora.- Es una deuda ancestral y la compró completa. Jamás nos devolverán nuestros efectos personales.

Matiana.- ¿Y qué vamos a hacer? No puedo pasar mi vida en traje de novia.

Don Francisco.- Todos sus efectos personales están adentro. (Señala la puerta.) Llegaron casi media hora antes que ustedes. Discretamente, por supuesto. Hay otra puerta al fondo del parque.

Matiana.- (Algo incómoda ante tanta eficacia.) Gracias doctor Zuloaga. (A Ismael.) ¿Y la concurrencia?

Ismael.- Nada que yo hubiera podido escuchar.

Matiana se para junto a Isidora. Mira a Don Francisco, quien está impasible. Los cuatro parecen atados a un silencio de complicados pensamientos.

Matiana.- Doctor Zuloaga, deberíamos salir de aquí lo más pronto posible para no traerle complicaciones.

Don Francisco.- Las detendrían. Se verán obligadas a esperar unos días, hasta que se sepa por dónde van las indagaciones de don Enrico Antonio.

Isidora.- (Cediendo pero no contenta.) Eso es verdad.

Don Francisco.- pensaba yo que mi hospitalidad se daba por sentada. (Irónico.) Como usted misma lo ha dicho, hay mucho espacio.

Isidora.- Estamos infinitamente agradecidas. Esperamos no ponerlo en algún compromiso.

Don Francisco.- (Burlón.) Con don Enrico Antonio.

Isidora.- Con nadie. Con nada.

Don Francisco.- (Seco.) Seguramente desean descansar. Pasen ustedes. (Les abre la puerta.) Este es un dormitorio, más allá, al otro lado de la sala de entrada, hay otros.

Matiana.- Buenas noches, doctor Zuloaga. (Isidora hace una inclinación de cabeza. Salen.)

Don Francisco.- (A ismael) ¿Ya está allá Dominga?

Ismael.- Todo está preparado. Podrán cenar si quieren, traje una cocinera de la casa grande y Dominga se encargará de atender a las señoras. (Don Francisco se relaja en cuanto ellas salen, se sienta con toda comodidad. Su trato con Ismael es ahora enteramente familiar.)

Don Francisco.- Siéntate. A ver.

Ismael.- Doctor Zuloaga, creo que se trata de un escándalo muy mayor. En primer lugar no hay una sola persona que no haya relacionado la ausencia de usted con la desaparición de ellas.

Don Francisco.- Me lo imaginé. Y sin embargo, no me atreví a no

estar presente para recibirlas. Lo decidí a última hora. (pensativo.) Todavía es tiempo de mandarlas a... la China, por ejemplo; pero no inmediatamente. (Pausa.) Tengo que dejarme ver. ¿No es así?

Ismael.- Don Alonso piensa venir a visitarle.

Don Francisco.- Lo recibiré en la casa grande. ¿Tengo cara de enfermo?

Ismael.- Sí, doctor Zuloaga.

Don Francisco.- Así es. Me siento profundamente enfermo. Don Enrico Antonio es patán, nuevo rico, cruel y es un ladrón. ¿Por qué había de casarse con ella? ¿Por qué esperar a que pusiera sus manos en ella?

Ha oscurecido. Ismael toma la lámpara de aceite. Salen los dos por el jardín. Ismael no ha olvidado llevarse las ropas eclesiásticas que todavía estaban en la banca.

II.

Estudio del doctor Zuloaga. Esa misma noche, apenas una hora después. Los dos sillones requeridos, una mesita con licorera y vasos, van a tomar oporto. En uno de los sillones, está sentado el párroco don Alonso Suárez. Es un español exigente, con una vocación clara. Tiene 40 años, sentido del humor, también es hombre práctico. En suma el modelo opuesto a don Francisco. Lleva una simple sotana negra, no es

un hombre feo, pero su actitud enérgica impediría admiraciones femeninas o cosa por el estilo. Entra don Francisco y él se pone de pie, no se dan la mano.

Don Francisco.- Buenas noches, don Alonso. Siéntese por favor. Le sirvo un oporto, ¿verdad?

Don Alonso.- Se lo agradecería para el buen dormir. (Don Francisco sirve como un experto, se sirve, se sienta. Los dos saborean uno o dos tragos. Se impone que don Alonso diga el motivo de su visita.) espero no haberlo molestado en exceso.

Don Francisco.- No. ya sabe que soy insomne.

Don Alonso.- Digo, por su indisposición de la tarde.

Don Francisco.- Un dolor de cabeza muy mayor. Sufro de migraña. Pero si se trata de una urgencia...

Don Alonso.- ¿Una urgencia? Pues mire usted, doctor Zuloaga, no sé de qué se trata, por eso he venido. Por lo pronto, tien usted dos alcuaciles en cada esquina de su casa o sea ocho. (Don Francisco asiente con la cabeza.) Y por esa razón me he cuidado de venir, además, porque bien extraño fuera que sabiendo de su indisposición no me ocupara de visitarlo. Los curas vivimos en una casa de cristal, ¿no le parece?

Don Francisco.- (Con brío) No me venga con esas, don Alonso.

- Si los curas viviéramos en casas de cristal ya se hubiera acabado la iglesia católica en el mundo. Nadie vive en casas de cristal porque la mente del hombre no es sencilla. No tenemos la cabeza de cristal.
- Don Alonso.- (Igual.) Me encantaría, me haría feliz una cabeza de cristal, un corazón de cristal y lo demás que sigue rumbo al suelo, también de cristal.
- Don Francisco.- (Sonrisa amarga, de esa colección.) ¿Conoce usted a mi padre, don Alonso?
- Don Alonso.- No personalmente. No merecería tanto honor.
- Don Francisco.- Mi padre es uno de los hombres más ricos de la Nueva España, para su desconcierto. Él es un minero, piensa como un minero y vive peor que muchos mineros. Por lo tanto, hizo un pacto con Dios. Dame oro, dame plata, parece haberle dicho a Dios, que yo protegeré a tus pobres y te haré la iglesia más bella de América. Dios lo escuchó.
- Don Alonso.- Conozco esa anécdota, no sabía que fuera textual.
- Don Francisco.- Si mi padre tuviera acceso a mi conciencia me haría encarcelar inmediatamente, ponerme a dieta de pan y agua y luego me enviaría una muda de ropa al año y unos buenos zapatos para protegerme del frío de la celda. Así es su caridad.
- Don Alonso.- El hombre demasiado rico ve quintuplicados sus problemas.
- Don Francisco.- En el Real de Minas yo administraba esa iglesia y mi padre resplandecía; para tener contento a Dios mi padre le regaló a sus hijos. Mi hermana fue a dar a un convento... (Don Francisco se ensombrece.) Alguna vez le hablaré de mi hermana. (Sus pensamientos se paralizaron.) ¿De qué hablábamos? (Don Alonso calla, con su copa en la mano, triste.) ¿No quiere preguntarme algo?
- Don Alonso.- No lo haría con ingenuidad. Más bien quisiera saber qué espera usted de mí en caso de ser interrogado. Yo le diré si se equivoca o acierta.
- Don Francisco.- espero que diga usted la verdad. Qué vio, a quién vio y adónde. No lo que observó, lo que interpretó, ni lo imaginado, sentido o pensado.
- Don Alonso.- Como si tuviera algo de vista, pero fuera tonto, sordo y estuviera dormido. ¿No es así?
- Don Francisco.- No exactamente. (Pausa. Mueve la cabeza.) ¿Quiere usted oírme en confesión?
- Don Alonso.- No lo permita Dios. Hasta ahora y según sé su confesor es un franciscano que viene a verlo con muy comentada frecuencia. Siga usted por ese camin, ya se conocen.
- Don Francisco.- Nos conocemos... ¿Quiere escucharme como amigo y vecino?
- Don Alonso.- tampoco, pero lo haría. El hombre no vino al mundo para tener tantos remilgos.

- (Pausa. Don Francisco abre la boca para hablar, se detiene, solo se ve en sus ojos una especie de angustia.)
- Don Francisco.- No puedo, yo tampoco quiero. Pero le debo una explicación, lo he puesto en una situación molesta.
- Don Alonso.- Que su voz sea la medida.
- Don Francisco.- Las mujeres bellas y huérfanas tienen en este mundo nuestro un mal destino. Tres malos destinos, para mejor decirlo. El convento, de aparente decencia; un marido vicioso y atrevido que en una noche las convierte en putas o... la pasión por el cura, en sus mil formas. Aquí, en este momento, tengo la plena seguridad de no haber evitado daños irreversibles. Lo que de mí depende será mejor que cuanto la esparaba.
- Don Alonso.- Son cuentos. Si es usted su salvador, empáquenla a otra ciudad de Nueva España con la centésima parte de lo que usted ha gastado en fuentes y plantas y dele la oportunidad de elegir destino.
- Don Francisco.- (Palmada en la frente.) ¡Por supuesto! Eso venía usted a pedirme.
- Don Alonso.- Sí, así es. Porque esa es la solución sana a este problema. Usted, doctor Zuloaga, puede mucho con su dinero, como cada momento se demuestra, ¿por qué entonces no puede lo mejor? (Don Francisco calla. Don
- Alonso saborea el oporto como si le interesara el tema.)
- Don Francisco.- ¿Cómo saber si es lo mejor? Usted no la conoce; lo que es mejor para una es malo para otra.
- Don Alonso.- ¿Y usted? ¿Es mejor para usted?
- Don Francisco.- tengo 47 años.
- Don Alonso.- Y yo 40. ¿Qué hay con eso?
- Don Francisco.- Que ya he probado de todo, lo mejor y lo peor. Y lo indiferente.
- Don Alonso.- Malo, muy malo. La misión de un sacerdote está ligada con una actitud prohibitiva ante las experiencias. Hay quien sostenga que aún las experiencias espirituales son peligrosas.
- Don Francisco.- No ha sido así. No puedo desandar lo andado.
- Don Alonso.- una pregunta quiero hacerle. ¿Accedió usted al sacerdocio por no perder la herencia de su padre? En otras palabras, ¿fue por dinero?
- Don Francisco.- (Apasionado por primera vez.)m Sí, y también por amor, por una ternura loca que yo siento por ese hombre que es capaz de trabajar 20 horas para sacar una pepita de oro y ofrecérsela a Dios. Yo no sé cómo es su Dios, pero sé cómo es su fe. Y yo adoro y respeto su fe.

Don Alonso, impresionado, piensa, renuncia a alguna observación que quisiera hacerle y se pone de pie.

Don Alonso.- Hay cosas que pudiera decirle, doctor Zuloaga. Pero veo que a usted le parecerían lugares comunes. Me retiro entonces. (Don Francisco se pone de pie.) estoy a sus órdenes... en tanto no afecten mi... Claridad, digamos. ¿O será muy tarde para pensar en eso?

Don Francisco.- Yo no le he hecho partícipe de ningún plan. Ni le he pedido complicidad alguna.

Don Alonso.- Así es y sin embargo... (Está pensando que se lo haya pedido o no, la complicidad existe. Lo gana su muy española veta jovial.) Lo que no entiendo es para qué se robó usted dos mujeres, como si con una no fuera a traerle suficientes problemas. Buenas noches. Salgo solo.

Don Francisco ríe a pesar suyo. Lo ve irse.

Oscuro

III.

Día siguiente. Once de la mañana. Don Francisco está sentado en la banca de la zona II, muy limpio, peinado y bañado, se dejan ver sus manos blancas de uñas limadas, perfectas. Evidentemente, espera a Matiana, pero aparece Isidora, quien viene del parque. Para una mujer

como ella, sujeta a privaciones, amanecer en este sitio de ensueño ha sido una experiencia extraordinaria. Viene sonriente, con el pie ligero.

Isidora.- Buenos días, doctor Zuloaga.

Don Francisco.- (En pie, sorprendido.) ¡Como! ¿Pero andaba usted por esas veredas con el frescor de la mañana?

Isidora.- Sí, el clima es delicioso. Pero más fresco que en el resto de la ciudad. (Don Francisco le ofrece la banca, pero él se mantiene de pie.) Me parece afortunada la oportunidad de hablar con usted... libremente.

Don Francisco.- Estoy a sus órdenes en cualquier momento. ¿Me entiende? Toque la campanilla tres veces cuando le parezca necesario; si la toca dos veces, vendrá Ismael. Una vez, Dominga.

Isidora.- De lo máximo a lo mínimo. (Vacila un momento.) Quisiera conocer los detalles de nuestra situación. (Don Francisco la mira con los ojos negros muy duros.) Sí. A qué se comprometió Matiana con su fuga, digo, con nuestra fuga. (Don Francisco sigue mirándola.) Porque Matiana tenía un compromiso anterior y lo rompió, como es evidente. Es cierto que don Enrico Antonio prácticamente la obligó a aceptar el matrimonio con presiones de toda clase, hasta

- amenazas; teníamos la casa rodeada de guardias por fuera y de espías por dentro. Yo la animaba a escapar y ella, más cuerda que yo, aunque no lo parezca, no quiso exponerse a una desgracia, pudiera haber sido hasta un balazo, pues eso había dicho don Enrico Antonio. La única oportunidad que tuvo de hablar con alguien fue el día anterior a la boda, cuando fue a confesarse. (Lo mira, no le teme.) ¿Era esa la primera vez que hablaba con usted?
- Don Francisco.- La primera. Y no sabía que era yo. En la parroquia Gudalupana prestan servicio varios párrocos, aunque yo sea el titular.
- Isidora.- Y después de escucharla usted decidió...
- Don Francisco.- después de escucharla decidí, así es.
- Isidora.- Con perdón suyo, doctor Zuloaga, ¿usted no estaba enterado de la situación de Matiana antes de ese día?
- Don Francisco.- No hay un cura en esta bella ciudad que ignore esas cosas. A la iglesia van las damas, los caballeros, sus criados, los artesanos, los obreros y los indios, quienes aman la conversación. Lo sabían hasta mis jardineros. (Sonríe ante la descompostura de Isidora.) También la guardia del Rey va a la iglesia y finalmente también don Enrico Antonio.
- Isidora.- (Apabullada.) Así han de saber entonces que estamos en esta casa.
- Don Francisco.- De esta casa no salen informes, se lo aseguro. Entran, eso sí. Y hablando de guardias quiero advertirle que mi casa, esta casa y el parque, están rodeados, por fuera, naturalmente, adentro no hay espías.
- Isidora.- O sea que si don Enrico Antonio fuera inteligente debería quitar la guardia pues si bien la usaba para no dejarnos salir de aquí puede resultar en algo distinto a sus intereses.
- Don Francisco.- (Con algo de admiración burlona.) ¡Válgame Dios!
- Isidora.- ¿Cuánto tiempo lleva usted planeando esta fuga, doctor Zuloaga?
- Don Francisco.- No es manera de... muy bien, sentémonos. No contestaré más preguntas.
- Isidora.- (Temblorosa.) Con esa basta, por el momento. Ojalá que nunca, nunca, vea la necesidad de preguntarle otra cosa. No podemos salir, o quien sabe hasta cuando.
- Don Francisco.- (No quiere perder el aplomo.) El día de hoy, no. Quizá las cosas se modifiquen, don Enrico Antonio pudiera cambiar de opinión. A mí me parece que un hombre arbitrario que pretende conseguir todo por medio de la violencia y el dinero, es susceptible a cambiar de opinión por medio de la

inteligencia y el dinero. Se verá.

Isidora.- (Más asombrada ahora que asustada.) ¿Sería usted capaz de arreglar ese asunto con él? En es ecaso, prefiero ser sincera a ese respecto. Hemos perdido todo Matiana y yo, las dos somos herederas por partes iguales pero sólo quisiéramos poder vivir en paz, sencillamente, con poquísimo dinero pero sin acreedores. No pretendemos que nadie nos devuelva lo perdido, porque de cualquier modo había una deuda anterior; la casa y sus terrenos han sido hipotecados cinco o seis veces, nunca por nostras. Hemos vivido del dinero que guardaba en la casa. Lo traemos. Algo así como para vivir un año sin excedernos. Esta es nuestra situación.

Don Francisco.- Es usted honesta y muy inteligente. Puedo prometerle que haré lo imposible por no causarle sufrimiento.

Se abre la puerta y aparece Matiana, vestida de diario, sencilla y sin alhajas. Muy hermosa.

Matiana.- (Besa a Isidora.) Buenos días, querida. Doctor Zuloaga (Mira el parque, fascinada.) ¡Qué alegría verlo a usted así tan de mañana!

Don Francisco.- (Divertido.) Yo diría que lo más alegre es ver mi parque así de mañana.

Matiana.- (Ríe.) Ay, ¡qué gracia! Pues resulta que el parque así, con esta luz, es ta seductor, doctor Zuloaga. ¿Y las fuentes? Nunca había contemplado tanta belleza. ¡Yo viviría aquí toda la vida! ¡Nunca pediría más!

Isidora se pone de pie, muy alarmada. Don Francisco suelta la carcajada más sincera que le hemos oído. Sigue riéndose, pero no con maldad. Matiana lo hace reír y él está descubriéndolo.

Oscuro.

IV.

Dos días después. Don Francisco en la zona I, revisa unos legajos de expedientes con gran fastidio. Luego toca la campanilla dos veces. Es tarde. Entra Ismael.

Don Francisco.- (Con la mano sobre los legajos.) Imagínate, 5000 pesos oro. Y sin poder afirmar que jamás había tirado tanto dinero.

Ismael.- 300 de intereses, 1000 el precio bruto de la propiedad y 2000 de ganancia, ha quedado satisfechísimo don Enrico Antonio del Solar. Tanto, que desde las once de la mañana desaparecieron los alguaciles. Hasta vacía se ve la calle. Dice el sdñor Solar que no acaba de comprender como el peor negocio de su vida se convirtió

- en una ganancia tan desproporcionada.
- Don Francisco.- (Fastidiado.) Ese hombre está loco. Cuando algo como esto sucede, las personas cuerdas intuyen alguna... anomalía. Naturalmente, seguirá buscando a las señoras por cualquier parte que no sea mi casa.
- Ismael.- Está bajo la idea de que al ofrecer tal cantidad de dinero inmediatamente después del matrimonio fallido, se ha procedido con avaricia debido a una falsa imagen de valor verdadero de la propiedad.
- Don Francisco.- Los tontos no saben lo que son porque son tontos. Te mandé llamar para que desempolven bien estos papeles, les pongas en unas carpetas nuevas y los tengas a la mano por si acaso llegara a necesitarlos. (El tono es final, pero Ismael no se mueve.) ¿Ocurre algo?
- Ismael.- Me han apedreado al pasar por la plaza. Una mujer me llamó alcahuete y otras me llamaron excolumbado.
- Don Francisco.- Inexacto. No estás ni estarás excomulgado, sospecho que yo tampoco. Lo más serio es la cuestión de las pedradas.
- Ismael.- (vacila.) Doctor Zuloaga, durante años lo he servido bien.
- Don Francisco.- Y ahora quieres dejarme.
- Ismael.- No, doctor Zuloaga, pero quisiera entender lo que pasa. Le juro a usted que no es curiosidad, es afán de comprensión.
- Don Francisco.- De manera que don Alonso Suárez busca claridad y tú quieres tu lógica. Lamento no poder complacer completamente a ninguno de los dos. Pero algo podré decirte, ¿Qué es lo que más te inquieta?
- Ismael.- No saber el destino de esas señoras... ¿Están de paso? ¿Es cierto que la hospitalidad se les brinda para sacarlas de un apuro y nada más? ¿O más bien se trata de sacarlas de un apuro con planes ulteriores en un principio?
- Don Francisco.- Veo que te preguntas y contestas.
- Ismael.- No entiendo los planes ulteriores.
- Don Francisco.- Bueno, hombre, eso ni yo tampoco.
- Ismael.- O quisiera saber si piensa adoptarla como hija, porque de otra manera, ¿para qué tanto gasto? Desprestigiada ya está, por ejemplo.
- Don Francisco.- ¡Qué mente tan metiza tienes! La prefiero a la de don Alonso, claro. Mira, de todo ese galimatías te diré que sólo es comprensible aunque excesivo el hecho de que les compuse la situación económica y les devuelvo lo que creían perdido. Nunca se me ha ocurrido adoptar a nadie, preferiría tener un hijo en todo caso.

Isamel.- ¿Qué les pasa a los sacerdotes que engendran?

Don Francisco.- Nada que yo sepa.

Ismael.- Al parecer el mundo está equivocado. Me han dicho tan graves cosas que hace noches no consigo dormir.

Don Francisco.- Al parecer todo el mundo es, ¿quién?

Ismael.- Pues... ocurrió en otra ocasión, no en esta. El notario, cuando fui a decirle que pusiera a que ranchito a nombre de esa muchacha.

Don Francisco.- Yo no engendré nada.

Ismael.- Pero a él se le ocurrió. Y no es posible, según mi entender, que las personas vayan por el mundo... haciendo, y no pase nada.

Don Francisco.- (Con pasión.) Yo sufriré, sufriré y sufriré. Eso es lo que pasa. Sin acusaciones, sin públicos castigos, sin patíbulos, sin excomuniones, yo sufriré, sufriré y sufriré. Aunque viva como un rey, aunque coma como un cerdo, aunque vistiera como un príncipe, sufriré. Y sufrirán conmigo los que más cerca tengo. Así es que ya sabes.

Isamel.- ¿No es tiempo de cambiar eso?

Don Francisco.- No, porque yo... ando corto de tiempo. ¿Me entiendes? Y porque no puedo pasar a largo plazo, ni tampoco en la eternidad. Amo con pasión lo intrascendente.

Ismael.- ¿A ella?

Don Francisco.- A ella todavía no en esa forma. Quizá luego pronto o tarde. Pero soy capaz de hacer algo por ella.

Ismael.- ¿Capaz de escandalizar la tierra y el cielo?

Don Francisco.- ¿Eso también te lo dijo el notario?

Ismael.- Si, también.

Don Francisco.- Vaya, ¿te gustaría ser secretario del notario?

Ismael.- Claro que no. pero quisiera poder ignorar unas cosas u olvidar otras.

Don Francisco.- Igual que yyo. De tal amo tal astilla. Todos los hombres quieren eso.

Ismael.- Estoy muerto de miedo y con la conciencia poco limpia.

Don Francisco.- Ve a confesarte con Fray Celeste. Te hará sentir bien.

Ismael.- Ya fui. Sin ningún resultado. Creo que se asustó más que yo.

Don Francisco.- Estamos perdiendo el tiempo. Todo el que trabaje conmigo tendrá que mostrar discreción y respeto... por lo menos. No busco aprobación. Yo mismo no apruebo mis acciones. Más todavía, me siento no sólo equivocado sino perverso todos los días sin falta. Digamos que cuatro cinco veces diarias.

Ismael.- Está bien, doctor. No deseo ser asistente del notario pero tengo mi propia conciencia. (Está por salir.)

Don Francisco.- De nada te servirá que tuviéramos una sola conciencia para los dos. Sería de lo más cómico. (Ismael hace por irse.) Y por cierto, salgo para el Real de Minas, mi señor padre me ha mandado llamar para que supervise la restauración de un retablo de la iglesia. Cosa de una semana. ¿Estás seguro de que el asunto de don Enrico Antonioo queda resuelto?

Ismael.- Así es, doctor Zuloaga. Eso sí está resuelto.

Don Francisco.- Bueno, salgo por la noche. Como siempre.

Ismael.- todo estará listo. (Sale. Don Francisco revisa de nuevo el legajo de expedientes.)

Oscuro.

V

Seis de la tarde, mismo día. Matiana y su tía bordan sentada en la banca. En su silencio se intuye de Isidora un malestar y una actitud rebelde de Matiana que por fin se rompe. Canta el ruiseñor.

Matiana.- (Deja de bordar.) Bueno, tía Isidora, dime de una vez qué desacato cometí.

Isidora.- Matiana, tú eres atrabancada, pero no tonta. Tonta fuera yo si intentara revelarte tus... desacatos. (Matiana pone expresión de terquedad y está a punto de

bordar de nuevo.) Pero según veo, quieres oírme clamar en el desierto.

Matiana.- ¡Por Dios Santo, clamar en el desierto! Como San Juan Bautista.

Isidora.- Si estás conqueteando con el doctor Zuloaga, no puedo decirte nada nuevo. Porque las mujeres que gustan de los curas no los conocen o los quieren conocer más de la cuenta. Pero aún en el primer caso saben suficiente de su propia religión como para mantenerse aparte.

Matiana.- ¡Qué descolón! ¿Qué sé, por ejemplo?

Isidora.- Sabes que un cura es un hombre de tal manera comprometido con su iglesia o con su Dios si así quieres decirlo, que hasta mirarlo es anuncio de un desastre.

Matiana.- Como un hombre casado.

Isidora.- Infinitamente peor que un hombre casado. Un hombre casado puede enviudar, un sacerdote tiene que morir para quedar libre.

Matiana.- Aún cuando ahora la Santa Inquisición se ocupe de otros asuntos y no de éstos.

Isidora.- Además. No estés tan segura.

Matiana.- ¿No puede renunciar?

Isidora.- No es un empleo.

Matiana.- Yo siempre pensé que la Santa Inquisición era aberrante. Y algo peor todavía; recuerdo un sermón de un dominico famoso que terminó

- instando a los devotos a agradecer la colonización de España. Agradecer la conqusita, la destrucción, los miles de muertos y ¡la Santa Inquisición! Gracias, dijo, ¡por habernos librado de los sacrificios humanos! (Isidora ha dejado de bordar y mira a Matiana con atención. Lejos en el jardín, vemos pasar una hilerita de indios ensombrerados, vestidos de blanco.) Y la inquisición es especialista en los más atroces sacrificios humanos, por razones semejantes sólo que más crueles. Razones religiosas igualmente. Hoguera si tu vecin dice que viste al diablo.
- Isidora.- Estas hablando por boca de tu padre.
- Matiana.- Que en paz descanse. Hermano tuyo, por cierto.
- Isidora.- De sobra las he oído. Pero esas ideas no van a ayudarte en nuestra situación.
- Matiana.- Las ideas no se acomodan a las situaciones como quien se prueba los zapatos.
- Isidora.- Me asombro de no haber notado que fueras... hereje.
- Matiana.- No lo soy. Soy pagana. Eso soy. Pudiera ser quemada viva sin trámite.
- Isidora.- Y en consecuencia...
- Matiana.- Todo vino a cuento porque dijiste algo. Tú sabías lo que dijiste.
- Isidora.- Quise hacerte una advertencia. Quise lograr que reflexionaras. Mi intención no puede haber sido mejor. Imagina nada más lo que pensaría tu mismísimo padre si tú te sintieras atraída por un cura.
- Matiana.- Si el cura fuera un hombre bueno...
- Isidora.- No, Matiana. Si fuera un hombre bueno no se daría el caso. Ese tipo de efecto no lo logran los hombres buenos. (Piensa un momento.) Ah no, él no es bueno.
- Matiana.- (Tira el bordado al suelo.) Nunca en la vida. Ningún hombre me ha hecho este tipo de efecto. Tres noches llevamos aquí y yo no he podido dormir ninguna noche. La oscuridad se me llena de tantas ideas...
- Isidora.- ¿No rezabas?
- Matiana.- No podía rezar. Soñaba con los ojos abiertos.
- Isidora.- (Conmovida.) Debiste haberme llamado para que rezara en tu lugar. ¿Con qué soñabas?
- Matiana.- Con el Gran Parque. (Se vuelve a mirarlo.) Con este gran parque de maravilla.
- Isidora.- Me preocupa mucho. No quieres pensar en Dios ¿Has visto cuántas palabras has dicho para no decir Dios?
- Matiana.- No quiero decirlo. Mi padre me enseñó que hay diferencias entre ser hereje, pagano y ateo. Él era ateo.
- Isidora.- No tanto. Pero debió haberte enseñado esas

diferencias. Yo no me intereso por esa clase de distinciones.

Matiana.- Y yo soy pagana. Adoro en forma primitiva deidades menores. (Suelta la risa.)
Tísidora. a, ¿tengo a tus ojos un perdón? ¿Algún tipo de perdón?

Isidora.- (Conmovida.) No, pero mi amor sí; tienes todo lo que poseo. (Matiana la abraza y la besa. Se acomoda ya muy cerca del oído de Isidora, en voz baja.)

Matiana.- No sé lo que siento. No sabía lo que era un hombre, salvo mi padre, había visto sólo esperpentos. Siento que voy a morirme de insomnio y de alegría sólo por haberlo visto. Yo iba a confesarme ese día dispuesta a todo, a pedirle ayuda a cualquiera. Pedí ayuda y me la ofreció sin vacilaciones, sin mezquindades. Luego, ya con los datos precisos de lo que debíamos hacer, lo vi entrar a la sacristía y haberlo visto fue todo. Me hubiera desmayado.

Isidora.- te vi palidecer y no supe por qué, te creí agobiada por no haber conseguido lo que pedíamos. No puede ser, Matiana, que por mirar un hombre dte desbarates en esa forma, trata de entrar en razón.

Matiana.- Escuché las reflexiones de su voz, su voz culta, sus palabras exactas, cuando estaban esperando sermones y balbuceos. (Recuerda esa voz, vibra.) Quise morirme. Después también quise

morirme. Porque no le había mirado a los ojos.

Isidora.- ¡María Santísima, socérrenos! Tienes que ser dueña de ti misma. Cuida tu vida, estás en un peligro muy grande. No sé qué hacer, Matiana, tu padre...

Matiana tiene a cabeza en el hombro de Isidora, por fortuna hablan quedo, las dos con angustia. Aparece don Francisco con unos importantes cambios de vestuario. Botas, para empezar, un sacón de lana negra en vez de casaca, pantalones cortos de tela gruesa, la capa al brazo. Al verlo podría ser un caballero en traje de viaje, notablemente esbelto, con las piernas derechas, con la belleza administrada de quien espera ser admirado. Los dos e miran sin hablar. Él deja pasar un momento.

Don Francisco.- Buenas tardes, señoras. Las he interrumpido, ¿no es cierto?

Matiana.- (Recuperada y con risa cómica.) Nada que no podamos reiniciar después. Buenas tardes, doctor Zuloaga.

Isidora.- Buenas tardes, ¿va usted de viaje?

Don Francisco.- Sí. Venía justamente a decirles que voy unos días al Real de Minas, mi padre me ha mandado llamar. Ocurre que se ha desmejorado un retablo de la iglesia y debo supervisar el trabajo de los restauradores.

Matiana.- ¿Y si entran los alcuciles a buscarnos?

Don Francisco.- Los alguaciles han sido retirados desde hace varias horas.

Isidora.- No me diga que don Enrico Antonio ha desistido.

Don Francisco.- Ha desistido. Retiró su denuncia a las autoridades y por si fuera poco, salió para la capital.

Matiana.- (Casi ofendida.) Apenas puedo creer... ¿De manera que don Enrico Antonio hizo un coraje de tres días?

Isidora.- Afortunadamente.

Don Francisco.- (Suave.) Hay pasiones de tres días, doña Matiana. Me inclino a pensar que así son la mayor parte.

Matiana.- Yo despreciaría, escupiría una pasión de 72 horas. ¡Qué despreciable pasión!

Don Francisco.- (Serio.) Sólo son etenos el cielo y el infierno.

Matiana.- ¡No hay infierno! (Se lleva las manos a la boca.) Usted perdone, doctor Zuloaga, no quise decir eso, sonó tan...

Don Francisco.- (Quien solamente ha levantado una ceja.) Más vale decir lo que uno piensa. Si para usted no hay infierno, dígalo y actúe en consecuencia.

Matiana.- (Turbada.) ¿Para usted sí hay infierno?

Don Francisco.- Varios. De todas las tonalidades y olores del azufre. Regresaré dentro de una semana. Espero encontrarlas bien y tranquilas. A Ismael pueden pedirle cuanto se ofrezca. (A Matiana en broma.)

Crea usted en Ismael, se lo ruego. (A Isidora.) Doña Isidora, mis respetos.

Matiana e Isidora le hacen apenas una caravana después de haberse puesto de pie con premura. Matiana está muy pálida. Don Francisco sale sin volver la cabeza.

Matiana.- (Abrazada a Isidora, casi a gritos.) ¿Por qué se va? ¿Por qué nos deja? ¡Yo no quiero que se vaya! ¡Yo quiero que se quede aquí siempre, conmigo en este parque!

Isidora la abraza. Matiana no deja de llorar.

Oscuro.

VI

Cantan los ruiseñores. Ismael en el jardín, pensativo, luego monologante. Distraídamente toca las hojas, revisa las etiquetas que las identifican. Cualquiera diría que se trata solamente de ver que los árboles del parque están en orden. Es de madrugada. Por una vereda lejana se ven pasar los jardineros.

Ismael.- Seis días. Ellas no me han llamado pero he escuchado llorar a doña Matiana, quizá gritar. El doctor me prohibió terminantemente presentarme ante ellas. A menos que tuviera algo especial qué decir

y yo no tengo nada qué decir. Se me ordenó también que pusiera la casa de ellas en buen orden y la hiciera habitable. Me ha llevado tantas horas decidir qué muebles deben ser reparados y cuales substituidos... la casa y sus muebles llevan por lo menos 100 años de descuido. Estas señoras no tenían ni siquiera una sirvienta. Una vecina me dijo que doña Isidora lleva años de salir a las seis de la mañana con la cabeza cubierta y como quien va a misa, para regresar con un bultito entre las manos; los alimentos de ese días. (Pausa, mira el nombre del árbol, le dice.) Nissa Sylvatica. Si lo que ocurre fuera descubierta me torturarían hasta que yo contara lo que no ocurre. Los secretarios y los criados son siempre los primeros. Podría irme a Real de Minas para vivir con el señor Zuloaga, padre; ninguno de ellos me lo habría de negar... pero sería señal de que el terror borra la experiencia y la experiencia me dice que trabajo con un maestro de la vida, y por lo tanto, no debo temer. Y he visto, desde mi infancia he visto que a un Zuloaga se le cumplen todos los deseos, se le regala la tierra y el sueño y a mí también quizá porque vivo, insignificante como soy, con un Zuloaga y no me hago notar... demasiado. ¡No por mí mismo! Pero no duermo, nadie duerme salvo los pájaros del parque. Y despiertan temprano. (Vuelve a verse pasar a los jardineros.)

Ya son las seis. (Los ruiseñores, en un arranque repentino, se desgajan en cantos.) Dios mío, que miedo tengo. Pero sé sin embargo que la única autoridad temible es la de un Zuloaga.

Aparece Isidora y Matiana apenas vestidas con peinadores blancos, pero bien cubiertas con hermosos chales tejidos que llevan en los hombros.

Isidora.- Matiana, tú estás loca. No hay necesidad de salir corriendo así nada más, en ropa de dormir y sin motivo.

Matiana.- Tengo todos los motivos del mundo. (Ismael piensa en esconderse, luego hace todo lo contrario, las enfrenta.) No he podido dormir.

Ismael.- Buenos días, señoras. ¿En qué puedo servirles?

Matiana.- Gracias. En nada. O más bien sí. ¿Cuándo regresa el doctor Zuloaga?

Ismael.- (Un poco cruel.) No sabría decirle, doña Matiana. Me escribiría si fuera a tardarse mucho.

Matiana.- Pero no le ha escrito.

Ismael.- Ni una palabra.

Isidora.- Yo por mi parte quisiera recibir alguna información sobre la denuncia que nos tiene aquí encerradas.

Ismael.- Dígame usted, doña Isidora.

Isidora.- ¿Contra quién era? ¿O simplemente denuncia una

desaparición de persona? ¿O simplemente denunciaba una desaparición de persona?

Ismael.- Era contra ustedes, con perdón suyo. Por faltar a la palabra dada, abuso de confianza, hurto por medios fraudulentos y ofensa del honor.

Isidora.- ¿Hurto de qué?

Ismael.- La denuncia menciona que la casa de ustedes había sido desvalijada mientras que engañosamente los señores se dirigían a la iglesia para efectuar el matrimonio.

Matiana.- ¡Desvalijada!

Ismael.- se refería a nosotros, los empleados del doctor Zuloaga. Cuando trajimos los cofres y los paquetes de las señoras.

Isidora.- Pensaba embargarnos la ropa y los zapatos viejos.

Ismael.- También una cierta cantidad de dinero que el denunciante sabía que estaba en la casa por haberlo visto.

Matiana.- Es nuestro. ¡Así es que el animal ese nos denuncia por robarnos nuestro propio dinero! Si no estuviéramos aquí, pudo ponernos en la cárcel.

Ismael.- Por menos se ha hecho. Pero la denuncia fue retirada y la parte ofendida, o sea el denunciante, declaró que fue puesta en un momento de ofuscación y era falta de méritos. O sea falsa. Pagó una multa y recompesó los esfuerzos de la guardia.

Isidora.- ¿Y la casa? Por supuesto queda en su propiedad. (De pronto, con angustia.) Ay, Matiana, qué horrible situación la nuestra.

Ismael.- A mi entender la casa fue comprada y está en reparaciones (Matiana e Isidora lo miran. Él baja los ojos; se ha descubierto. Matiana con la voz ahogada de nervios e imaginación.) ¿Quién la compró? Tú, Ismael, estoy hablando. ¿Quién la compró?

Isidora.- (Seria.) Trata a Ismael con cortesía. Es letrado, secretario, asistente y hombre de confianza del doctor. Perdone usted a mi sobrina.

Ismael.- (Inclinación de cabeza.) No tengo autorización para comunicar esos datos.

Matiana.- Pero lo sabes. (insiste en el tú.)

Isidora.- (Amable.) ¿Está usted enterado, no es cierto? (Ismael asiente) Entonces, Matiana, deja de molestar a Ismael. Estoy segura de que nos lo dirá cuando venga el caso.

Matiana.- (Masticando su rabieta.) ¿Y la restauración de qué retablo fue a supervisar don Francisco?

Ismael.- Del retablo dedicado a San Juan Nepomuceno.

Matiana.- ¿Cómo? Yo nunca lo he oído nombrar. ¿Quién es ése?

Isidora.- (Severa.) Un santo de este siglo. Fue canonizado apenas hace unos años. Pero ya es famoso por sus milagros.

Ismael.- (Con una sonrisa apenas.)
Necesariamente. Es patrón de la Buena Fama. (Hace una pequeña inclinación.) Con el permiso de las señoras.

Sale aprisa, no quiere esperar algún otro comentario de Matiana.

Isidora.- Sobrina, te ganaste la información. (Se ríe.) Ay qué cosa. El doctor Zuloaga ha de estar formando el retablo de oro y piedras preciosas y su papá también.

Matiana.- No seas ingrata. Quizá nos va a devolver nuestra casa y nos la va a entregar bien arreglada.

Isidora.- Más valía sacarnos de esta ciudad. Nunca podremos reanudar nuestra vida.

Matiana.- No quiero reanudar nuestra vida, no quiero volver a casa.

Isidora.- Si esto fuera así, yo me encerraría en nuestra casa, pues si acaso la compró no ha de ser para que tú la vivas y somos como un par de peces en dos redes distintas, afortunadamente hemos caído en la riqueza, ¡que los ángeles, los arcángeles y las potencias nos protejan, así como los tronos, los querubines y los principados!

Oscuro.

VII.

Unas horas después. Serán las diez de la mañana. Matiana ya vestida está sentada a la orilla de una fuente. Quizá se ve en ella, el caso es que no se entera de que don Francisco, está a su lado hasta que lo ve reflejado en el agua. Ambos quedan inmóviles un momento. Él se ha quitado el saco de viaje, conserva las botas y el pantalón corto, la camisa blanca abierta, los largos cabellos castaños apenas recogidos. Matiana ve en el agua, pero más bien percibe toda esa belleza física que él exhala. Por fin, no puede soportar la presión de su cercanía y se vuelve, muy turbada.

Matiana.- (Quisiera ser dueña de sí.)
Vaya, por lo menos se quitó usted esos trapos negros, que no le favorecen.

Don Francisco.- (Sencillo) La sotana, dice usted.

Matiana.- Eso mismo digo, quien no lo haya visto sin ella no lo ha visto.

Don Francisco.- Más me vales entonces que me haya visto sin ella. No volveré a quitármela.

Matiana.- Pero, ¿por qué?

Don Francisco.- (Se sienta) Es un compromiso mío. Los curas renuncian a la ropa y se entregan a las variantes de la sotana de algodón, de lino, de seda, de lana, de popelina, es cuestión de la temperatura y de la situación económica.

Matiana.- ¿Para todo debe tomarse en cuenta la situación económica?

Don Francisco.- Por supuesto. No es un deber, es la realidad.

Matiana.- ¿y si no se hiciera?

Don Francisco.- Moriría uno de hambre y de frío.

Matiana.- (Pausa.) ¿Cuáles votos de hen?

Don Francisco.- El de Castidad, obediencia y pobreza.

Matiana.- ¿Está dispuestos a cumplir todos?

Don Francisco.- No. Nada más el de pobreza, pero ese sí muy en serio.

Matiana.- (abriendo los brazos.) ¡Y el Gran Parque! ¿No es un lujo ilimitado? ¿No es en sí un escándalo?

Don Francisco.- Es un sencillo omenaje.

Matiana.- ¿A quién?

Don Francisco.- A quien tenga ojos y sensibilidad para disfrutarlo.

Matiana.- Pero vale una fortuna.

Don Francisco.- Para quien tenga hecho un voto de pobreza, eso es insignificante. El dinero no existe.

Matiana.- ¿Cómo es la pobreza?

Don Francisco.- Comer lo mínimo y alimentos sencillos, tomar poco vino y por cortesía, vestir conforme el reglamento, dos sotanas para cada estación. Dormir en catre de madera, con apenas dos cobijas si hace frío. Por mi parte, es todo.

Matiana.- Es poco, ¿no le parece?

Don Francisco.- No. yo he envidiado la ropa que llevan muchas

personas. He soñado la que pudiera comprar. Pero no tengo más vestido que éste; me sirve para viajar, para ir de cacería o cualquier quehacer rústico. Nadie me ve con él.

Matiana.- Yo sí, se ha dejado ver dos veces.

Don Francisco.- Para seducirla. Pura debilidad humana.

Pausa. Matiana quiere hablar y no quiere. No lo mira. Finalmemte.

Matiana.- ¿¿ el voto de obediencia?

Don Francisco.- En mi caso, casi no exuste porque yo hice una gran pbedienia que valió por todas, mi hermana y yo juntos aceptamos ser monje y sacerdote. Grande fue porque los dos éramos frívolos. ¿Puede usted imaginar una obediencia más atroz?

Matiana.- (Impresionada.) No. ¿Fue así como si yo, tal como soy, entrara mañana al convento?

Don Francisco.- Así, Matiana.

Matiana.- Yo no hubiera aceptado.

Don Francisco.- Pero aceptó usted casarse con don Enrico Antonio, lo que quizá sea peor.

Matiana.- No me casé.

Don Francisco.- ¿Y si no me hubiera encontrado?

Matiana.- Hubiera asesinado a don Enrico Antonio, le hubiera robado y hubiera desaparecido con su dinero y mi tía. Nunca nos hubieran encontrado. (Don

Francisco se ríe. Se ríe de nuevo.) ¿Dónde está la gracia?

Don Francisco.- En la pasta?

Matiana.- ¿En la pasta?

Don Francisco.- En la pasta de su alma. Me hacer reír mucho porque me la imaginaba de otra manera. Mal encarada es, sin duda. Y de fuerte carácter. Lo de los asesinos y los robos es una gran sorpresa.

Matiana ¿Cuáles? Un asesinato y un robo. Nada más y ni siquiera los comí. Ni se los dije a mi tía. (Don Francisco ríe más.) Se burla de mí.

Don Francisco.- Para nada.

Matiana.- (Pausa. Piensa.) ¿Cuándo me imaginaba de otra manera?

Don Francisco.- (Piensa a su vez.) Cuándo venía usted a misa de seis. Yo suelo asistir a esa misa porque soy insomne, por eso mismo, no la oficio. Suelo dormir un rato después de eso. Asisto desde la sacristía, puede verse parte de la nave.

A Matiana le resulta difícil creer que entonces se enteró de su situación y preparó la figa, pero es evidente.

Matiana.- ¿Y cómo estuvo en el confesionario para escucharme?

Don Francisco.- La vi llegar. De otra manera me hubiera dirigido a su tía en la misma iglesia. Había varias opciones.

Matiana.- ¿Está eso bien hecho?

Don Francisco.- Hasta el momento. Pero puede dejar de estarlo apenas con una gota de agua. Nada se ha dicho ni se ha hecho con carácter irreversible. ¿Qué le parece?

Matiana mete las manos en el agua, que está hecha de muchas gotas, se las enjuaga con su pañuelo.

Matiana.- no es usted un buen hombre. la bondad no ve tantas opciones ni tiene tantos recursos. El plantearme esta cosa en esta ocasión es una argucia más. Con la ventaja de que así resulto responsable de mi vida yo sola y no usted. Por lo menos no usted principalmente. Pero se equivoca, doctor Zuloaga, Don Francisco, quien sea. Yo me dejo seducir si quiero y las trampas no me atraen, ni me repelan, ni me engañan, porque siempre he disfrutado ser quien soy. Si me equivoco, rectifico. No hay más. Aquí lo dejo con otra probadita de la pasta de mi alma, hombre ridículo.

Ahora sí ha logrado sorprender a don Francisco quien se pone de pie y quisiera haberse ido, o irse, pero no sabe donde está su orgullo. Se queda así, con la cabeza baja, sin mirarla. Matiana sabe que ha triunfado pero no sabe con qué cánones, de qué sociedad, ni de qué ley de la vida.

Don Francisco.- (Serio.) Para servirla.

Matiana.- A ver cuando discutimos el tercer voto, ése que apenas

una vez se ha mencionado. Yo de entrada y como alimento de sus reflexiones, le diré que hasta ahora he sido tan casta que ni yo misma lo creo. No ha habido hombres, ni siquiera en mis sueños. Y lo seré hasta que quiera.

Don Francisco.- (Levanta la cara, auténtico.) ¡Usted es una revolucionaria!

Matiana suelta una carcajada larga y se va así, riéndose y riéndose.

Oscuro.

VIII

Zona I son como las seis de la tarde, canta el ruiseñor. Don Alonso Suárez sentado en uno de los sillones, reza su rosario, al parecer Ismael, lo guarda sin precipitación. Está muy tranquilo en apariencia.

Ismael.- Buenas tardes, Don Alonso.

Don Alonso.- Buenas te las dé Dios. Siéntate hombre y trátame como un ser humano que justamente el día de hoy me han estado aburriendo esas señoras con aquello de señor párroco por aquí y señor párroco por allá y para esto, sin dejar de pensar que actúo como un enviado del demonio.

Ismael.- (Se sienta.) Con su permiso. (ÉL también está cansado.) Pero aceptaron finalmente.

Don Alonso.- Aceptaron en cuanto comprendieron que la caridad excesiva no puede rehusarse porque es caridad, ni aceptarse de buen grado porque es inexplicable. Por lo tanto decidieron aceptarla de mal grado: 20 000 pesos oro para el sagrario guadalupano.

Ismael.- le sugerí a don Francisco que con mil bastaban para que vinieran a misa normalmente y a rezar el rosario por las tardes sin hacer aspavientos ni caras de asco.

Don Alonso.- A tu amo le concendo algo: es mejor psicólogo que tú. Pero por otra parte tú tienes más sensibilidad para tratar a las mujeres.

Ismael.- No sé por qué. don Francisco conoce a las mujeres por experiencia propia. Yo nada más a una.

Don Alonso.- La misma de siempre, ¿no Ismael? (Ismael asiente.) ¿Por qué no te casas con ella?

Ismael.- Porque no se deja. Dice que nada gana y pierde su libertad entre otras cosas.

Don Alonso.- (Enojándose paulatinamente.) La Nueva España va para mal. ¿Has caído en la cuenta de que no solo las mujeres sino hasta las piedras hablan de libertad? Si la planchadora quema la sotana y le dices que te ha dejado un agujero por donde se te ve no sé qué cosa, digamos, ella contesta: libertad, libertad. Si le dices a uno de esos mensajeros que hacen su fortuna arrastrándose

en la puerta del templo que se hagan a un lado para que no los pisen, contestan, libertad, libertad. Y si las hijas de confesión les aconsejas que no se vayan a la cama sin casarse porque van a abandonarlas bien embarazadas, contestan: libertad, libertad. ¡Pues qué cosa más grande! No sé en qué va a terminar esto.

Ismael.- En la obtención de la libertad.

Don Alonso.- Cierto. Matar gachupines, mandarlos de regreso a España y luego perder la pasajera libertad a manos de ustedes mismos, o de vosotros mismos, porque entre una cosa y otra cosa, voy perdiendo hasta el idioma.

Ismael.- Yo le entiendo muy bien, don Alonso. ¿Así que han aceptado los 20 000 pesos oro?

Don Alonso.- (Subiendo los hombros.) Hombre... claro. Y con unos resabios... todos con escrúpulos, así como diciendo que en el nombre de Dios ellas no pueden rechazar dinero que ha de emplearse en sus glorias y caridades.

Ismael.- ¿Qué quería usted que dijeran?

Don Alonso.- Pues que el nombre de Dios no se escribe con mierda o algo por el estilo.

Ismael.- En estos casos, nadie dice eso.

Don Alonso.- No, ya veo. Te estás haciendo experto, espero que no se te peguen las mañas.

Ismael.- Soy un empleado a sueldo. Sin dinero, las mañas son pura fantasía, no toman cuerpo.

Don Alonso.- Gracias a Dios por la pobreza, es purificadora.

Ismael.- La pobreza podrá ser purificadora. La miseria habla de libertad

Don Alonso.- Pues relativamente. Por ejemplo, las señoras huéspedes de don Francisco no pueden catalogarse como miserables tales cual se ven en éstas tierras y podría apostar que hablan, piensan y comen libertad. Son gente educada y la libertad es un concepto importado de Europa. Los ignorantes no lo entienden porque nadie se los ha enseñado. La obsesión por la libertad no nace de los pueblos si no en el cerebro de algunos privilegiados que terminan por gobernar los pueblos. (Pausa.) Bueno, no importa, cada vez pienso más en regresar a España, así tenga que declararme enfermo. (Pausa.) Bueno. Lo que en realidad interesa es dónde y en qué forma se hará la donación de los 20 000 pesos mierda.

Ismael.- (Turbado.) No pensé que estuviera tan enojado, don Alonso.

Don Alonso.- ¿Y por qué no? ¿Creías que iba a sentirme agradecido? ¡Que cubran de oro el sagrario! La cuestión es saber si Dios estará agradecido, y como yo no soy el doctor Zuloaga padre y no hablo con Dios de tú a tú, pues

no lo sabré nunca. Bueno, la dirección y la hora.

Ismael.- (Saca un papelito.) Calle del Indio Muerto No. 16 Notaría Pública. A las once.

Don Alonso.- (Leyendo.) Indio Muerto, mira que puta novedad. A las once, mañana, perfectamente. (se queda mirando la tarjeta.) Qué difícil darle empleo a tanto dinero. Por supuesto las caridades están mencionadas.

Ismael.- Por supuesto. Llevaré yo mismo el dinero.

Don Alonso.- Con algunos indios vivos que lo carguen.

Ismael.- Don Alonso. Cuanta impaciencia.

Don Alonso.- Mira, sí. Me impacienta el asunto. Porque si esas señoras no estuvieran aquí, don Francisco no hubiera pensado en el sagrario Guadalupano, ni en los pobres, ni en esas damas caritativas. Más bien en chorros de agua y en hierbajos. Pero están. Y mira, me sentía yo más tranquilo cuando fueran a interrogarme que ahora, cuando la causa ha sido cerrada y más, declarada inexistente. No queda ni un papel, ni un nombre, ni una huella. El rapto o la fuga, o el acto de liberatd, no existieron.

Ismael.- yo estoy contento. Tuve miedo de ser interrogado y torturado.

Don Alonso.- Estás en la luna, Ismael. Hace diez años que la Inquisición no se mete en

honduras. Y más de veinte que no toca ni el nombre de un rico.

Ismael.- Algo he oído, pero siento confianza.

Don Alonso.- Mira, hace diez años que fue públicamente festejado y comentado también, que su santidad Benedicto XIV regaló al señor Zuloaga padre una indulgencia plenaria para el artículo de muerte, a él y a sus descendientes por cosaguinidad y afinidad hasta tercer grado.

Ismael.- Don Francisco la tiene enmarcada en el salón. ¿Y eso, con qué se come?

Don Alonso.- Ah. Con cuchara grande. Quiere decir: pedac, pecad y gastad vuestro dinero en parroquias, hasta el tercer grado. Es un permiso. No lo entiendes.

Ismael.- No. creía que era una especia de recompensa al señor Zuloaga padre.

Don Alonso.- Oye, ¿y qué mejor recompensa para un hombre y su descendencia que la autorización para pecar limitada sólo por el grado de parectesco y su naturaleza? Probablemente doña Matiana goza de esa indulgencia, pues sin duda tiene afinidad con don Francisco. (Pausa, Ismael pensativo. Don Alonso contento de pronto.) eso sí; la indulgencia no le toca a la tía. (Más risas. Don Alonso, serio, se levanta, abraza a Ismael.) Oye, qué bien me ha hecjo venir a verte. Estoy pensando

que cuando quiera airar mis sentimientos, debo venir a visitarte a ti y no a los franciscanos de allá enfrente, que son unos zafios aburridísimos y todos están sordos.

Ismael.- (Quedo, pero se oye.) ¡Y olé!

Don Alonso.- (Saliendo y en broma, con el gesto consabido.) ¡Me las vas a pagar! ¡Me las vas a pagar! Deja que te agarre y te dé una confesada... (Sale, muy ibero y más contento. Ismael también está más contento.)

Oscuro.

IX.

Zona II, ese día, un poco más tarde. Matiana e Isidora. Matiana, inquieta, mira al parque. Pasa una hilerita de indios jardineros.

Matiana.- ¡Acabo de ver una alucinación! Vi una hilera de indios que cruzó como un relámpago blanco.

Isidora.- Los jardineros del doctor Zuloaga, apenas se dejan ver.

Matiana.- De veras, ahora me acuerdo. (Pausa.) Llegó el doctor Zuloaga.

Isidora.- ¿De veras? ¿Quién te lo dijo?

Matiana.- Yo misma lo vi por la mañana.

Isidora.- Enterándose de nuestras cosas y mirándote. No es lo mismo.

Matiana.- ¡Qué atrevido! ¿No te parece?

Isidora.- El doctor Zuloaga no podría ser atrevido por más que lo intentara. Es como un aprendiz e equilibrista: por más piruetas que haga en el aire siepre cae sobre la red. Qué juguetón, diría yo.

Matiana.- Eso me da tristeza. A mí me gusta la valentía, el arrojo, el corazón abierto.

Isidora.- (Seria.) Te gusta él, aún en ausencia de esas cosas, según me dijiste.

Matiana.- (Seria a su vez.) Yo estoy enamorada de él. Pero me entristece que mi amor tenga tan lóbregas costumbres.

Isidora.- (Intensa.) Matiana, aún es tiempo, yo veo en él a pesar de todo, un hombre eminentemente razonable. Si en verdad hubiera comprado la casa, si estuviéramos seguras, yo podría hablarle, hacerle comprender cuanto mejor sería que ambas volviéramos a ella. Te ruego que lo consideres.

Matiana.- Entonces me forzarías a declararle mi amor y permanecer aquí, sola con él. Si como dices, es eminentemente razonable, jamás verá razón alguna en el hecho de que yo, enamorada de él y de su parque, me vaya a encerrar contigo en una casa en un ambiente donde quizá pueda encontrar otro Enrico Antonio., pero nunca, nunca,

otro Francisco Zuloaga. Y sería una esclava no tuya sino de mí misma o de otro hombre sin inteligencia, sin belleza, sin categoría, sin calidad... y sin parque.

Isidora.- Mira nada más que enumeración. (en broma.) ¿No te falta algún atributo?

Matiana.- Sí, Tendría que vivir sin sus ojos, sin sus labios, sin sus manos, sin sus piernas derechas, sin su cintura esbelta.

Isidora.- (Nerviosa.) Cállate, no te vaya a oír. Ay Matiana. ¡Cómo estás de enamorada! Te has enamorado en dos semanas.

Matiana No. Me enamoré cuando lo vi, cuando lo escuché, cuando me vio. Lo sentí, ¿sabes? Sentí como iba volviéndome loca segundo a segundo, como si algo se desmoronara en mi alma, como un incendio... ahora soy una llama. No quieras matarme, tía Isidora, no quieras sacarme de aquí.

Isidora.- Temo que en algún momento te sientas arrepentida y avergonzada. Esto que te ofrece es una extravagancia. Fíjate nada más en lo que quiere decir: la transgresión más grande que pueda hacer mujer alguna es todos órdenes: desde el más alto, que vendría a ser el respeto a Dios, hasta el más frívolo requisito social, de esos violados en abundancia. Tú puedes declararte atea ante mí, pagana, lo que quieras, pero la insolencia es lo que

sale sobrando: ¿por qué la insolencia de ponerte a vivir con un cura católico? ¿Por qué él a su vez vive su religión de la manera más vergonzosa? Puedes ser libre de pensar en lo que quieras, pero tus acciones deben tener el límite que naturalmente les pone el hecho de vivir en el mismo centro de esta sociedad o sea la iglesia y cometer ese tipo de desacato, además sintiéndose valiente y atrevido por ello. (Isidora llora, sus lágrimas le corren por el rostro, sabe entre otras cosas que quizá ha perdido a Matiana.)

Matiana.- (Vacilante.) No me ha ofrecido nada.

Isidora.- Como un pavorreal se te ha paseado enfrente, mostrándote sus galas, te ha fascinado aunque nada te haya ofrecido y si compró la casa y la deuda, algo te dio y a mí también sin consultarnos; no se toma la molestia de ofrecer, impone su dádiva porque sabe lo imposible que fuera rechazarla. Está abusando de la pobreza, de la desgracia y de tu apasionado carácter, el cual ha de conocer ya bastante bien.

Matiana.- Viviré en el parque. Sin salir a la calle.

Isidora.- ¿Cuántos años?

Matiana.- Los mismísimos años que las mujeres casadas viven dedicadas a su casa y a sus hijos. Y ellas, ninguna de ellas tiene este parque. Aquí puedo remar como en Venecia y tener

una góndola, puedo nadar en la piscina como una ninfa.

Isidora.- (Recobrándose.) Desnuda y de noche te va a dar una pulmonía.

Matiana.- Desnuda y con él.

Isidora.- ¡María Auxiliadora! ¡Borra esas palabras del Universo! (Pausa. Matiana la mira, conmovida a medias.) ¡Cómo se te ocurre!

Matiana.- ¿De veras eres creyente, tía Isadora?

Isadora.- (Muy segura.) Creo en Cristo, en su madre y en sus enseñanzas. En defecto de acciones y pensamiento que en sí pudieran ser mejores.

Matiana.- Como el sacerdocio.

Isidora.- Como el sacerdocio que no se lleva con dignidad.

Matiana.- Yo hubiera llevado un matrimonio sin dignidad.

Isidora.- Por supuesto, te hubieras casado obligada y amenazada, pero óyeme bien. Frente al mismo altar, en presencia de todos, hubieras podido gritar tu renuencia y tu desacuerdo. Aunque saliéramos de la iglesia como mendigas. Pero eso no lo piensas. No se te ocurran los excesos verdaderos, sólo aquellos que ofrecen salidas atractivas, siento decírtelo.

Matiana.- (Seria.) Es así. Me disgustaría vivir de limosnas. Me gusta la abundancia, la belleza, el canto de los pájaros, el Gran Parque. Y me

gusta igual y más que todo eso don Francisco Zuloaga.

Isidora.- Sin temores.

Matiana.- Sin temores. O más bien sólo temiendo los infiernos cotidianos de cada casa. (pausa, se le nublan los ojos.) O más bien con temor a perderte, a que me odies, a no volverte a ver.

Matiana se suelta a llorar, Isidora corre a consolarla, la abraza.

Isidora.- Yo no sería capaz de sentir eso que dices. De veras. (Trinos de ruiseñor. Oscuro.)

X.

Quizá dos días después. Aparece don Francisco en la zona II. no viene con sotana, sino con una casaca tan negra y austera que casi no lo es, camisa blanca abierta, sin cuello, pantalón corto y botas. Se sienta en la banca, es una tarde amarilla, encantadora. Después de un rato aparece Isidora por la puerta. Se sobresalta.

Isidora.- ¡Qué susto me ha dado usted!

Don Francisco.- Usted perdone, doña Isidora. No era mi intención. Siéntese por favor. (Ella accede, muy formalmente.)

Isidora.- Veo que ha cambiado de indumentaria.

Don Francisco.- Después de muchas y tontas meditaciones llegué a la conclusión de que me mortificaba por muy poco. Y lo resolví de esta manera: cuando venga a esta casa o al parque, usaré esta ropa. El resto del tiempo, no. (Isidora lo ve atentamente. Jamás podrá apreciar a este hombre, pero no lo ve con antipatía.) Espero no molestarla.

Isidora.- ¿Por qué? Quiere usted dividir su vida en dos partes. es lógico que su ropa sufra el mismo proceso.

Don Francisco.-- (Sin ofenderse.) Sentí que venir aquí con sotana era aberrante, y como otras veces, a propósito de estas y de otras cosas, me avergoncé.

Isidora.- Necesito de nuevo hacerle una pregunta y creo que ahora sí será la última.

Don Francisco.- (Inusitadamente dócil.) Adelante.

Isidora.- Ismael nos dijo que nuestra propiedad se ha vendido y la están restaurando. ¿Por ventura la ha comprado usted? (Don Francisco calla.) Yo debería saberlo.

Don Francisco.- ¿Es para llevarse a Matiana?

Isidora.- Eso quisiera yo. Pero no. es para irme. Nuestra presencia en esta casa es muy inconveniente y ya Matiana resolvió quedarse aquí. Ahora que estoy sola, quisiera estar verdaderamente sola y sin testigos.

Don Francisco.- La casa está como antes, a nombre suyo y de Matiana. Seguramente habrá unas habitaciones ya arregladas y desde luego, cada trimestre recibirá usted una renta de por vida.

Isidora.- Viviré entonces avergonzada hasta el último día. Pero claro, se me ocurren algunos arreglos... desearía solamente que si en algún momento puedo rentar la casa, por ejemplo, me sea permitido devolver a usted esa renta. El precio total no creo poder pagarlo nunca.

Don Francisco.- Como sea su voluntad.

Isidora.- (Pausa.) Tenemos pocas cosas que decirnos, doctor Zuloaga porque pensamos en forma diferente.

Don Francisco.- Por lo contrario, pensamos igual. Y el reso del mundo o de mi mundo piensa así. Las mujeres del servicio doméstico le han dicho a Ismael que se retiran. No quieren vivir en mi casa. El mismo Ismael está a punto de casarse para venir sólo en horas de trabajo. Don Alonso Suárez me dijo que se va a España. Sólo mi padre no puede irse porque soy quien se fue de la casa y de su iglesia. (Pausa.) Recordaría usted que estuve en el Real de Minas para supervisar la limpieza de un retablo.

Isidora.- Sí, ya recuerdo. San Juan Nepomuceno.

Don Francisco.- Exacto. El oro del retablo tomó un color opaco y más oscuro que los otros. ¿Imagina el mensaje que mi padre captó cuando le cayeron los ojos encima? Debo explicarle que ese retablo está dedicado al buen cumplimiento del sacerdocio. Está San Juan Nepomuceno acompañado de varios santos, todos sacerdotes ejemplares. Mi padre llevó las cosas a tal extremo que le dio asilo hasta a San Pedro Arbués, Sacerdote Inquisidor, y con ello, por supuesto conquistó el favor de la Santa Inquisición. La buena fama crece bajo la protección de esos santos.

Isidora.- Ya me parecía. ¿Y lo brillantó usted?

Don Francisco.- A los ojos de mi padre, puede ser.

Isidora.- ¿No se le ha ocurrido ser sincero con su padre?

Don Francisco.- No lo hicimos mi hermana y yo cuando era la osación; ahora lo mataría porque su fe es tan fuerte, como cotiada. Se sentiría deshonrado y esta vez, con razón.

Isidora.- ¿Y su hermana?

Don Francisco.- Mi padre la llevó a un convento en la capital y allí se despidió de ella. Dos años después las novicias tomaron el velo, asistí yo porque mi padre estaba en Zacatecas; ella no estaba en el grupo de jóvenes arrodilladas frente al altar. Naturalmente la creí enferma y me entrevisté con la

Superiora quien negó haberla recibido. Años después, como diez años, alguien descubrió una lápida con su nombre y sin fecha.

Isidora.- ¡Qué terrible! ¿Y su padre?

Don Francisco.- Mi padre lo ignora. Piensa que al no escribir, al no haber preguntado nunca por ella, cumplió con su deber. No quiere molestarla, según dice en toda inocencia.

Isidora.- ¿Y no supo después algún dato, alguna explicación?

Don Francisco.- Si. La supe, por una criada del convento. Mi hermana se volvió loca, la atendieron mal, quizá la maltrataron y murió en una celda luego de unos dos años. Tuve que callarlo, pero me cambió el... corazón. Perdono a mi padre, pero tengo otro corazón, seguramente el de ella junto al mío. Debo vivir por mi y por ella.

Pausa larga.

Isidora.- Le agradezco a usted esta confianza tan difícil.

Don Francisco.- Esta casa la hice para Matiana. Si desea quedarse vivirá aquí. Adentro del parque como una reina antigua y yo prometo que por mí Matiana deja el mundo, no se arrepentirá.

Isidora.- No sé qué decirle, todas sus palabras suenan a blasfemia. Aún así le estoy agradecida. (se pone en pie.) ¿Se da

cuenta de que Matiana se cierra el mundo, como su pobre hermana, pero en otra dirección? (Don Francisco no sabe qué decir.) Pobrecita. Regreso hoy mismo a mi casa, mis cofres mis enseres. Le renuevo mi agradecimiento. (Está a punto de llorar.) He hecho lo posible por llevármela, no he podido. La mando dentro de un momento, no deseo despedirme de ella.

Don Francisco.- ¿No vendrá nunca a verla?

Isidora.- La justicia y la tolerancia no me han tocado en suerte. Volveré y por eso no soy justa, nadie aquí merece ser visitado. Y me voy sin una cacilación porque soy tolerante. Adiós.

Sale por la puerta y a poco aparece Matiana. Vestida muy sencilla, como es ella, parece más joven.

Matiana.- (Le tiende la mano a don Francisco.) Buenas tardes, Francisco. (Él está emocionado, no podría hablar, le besa la mano y luego le da el abrazo.) Vamos a caminar por el Gran Parque.

Epílogo.

No hay oscuro, simplemente un cambio de luces suficientemente drástico como para dar a entender que este no es el final de la obra. se ve el Gran Parque, claro. Aparacen

Isidora e Ismael por izquierda y derecha, sin preámbulos.

Ismael.- Vivimos justos 18 años. Don Francisco se mandó hacer un retrato en donde luce esplendores eclesiásticos y un rostro de terror. En la esquina del lienzo, junto al marco inferior izquierdo, hizo pintar un medallón donde hace constar la entrega de 20 000 peros oro a la Parroquia Guadalupeana. El retrato se puso en la sacristía.

Isidora.- Yo renté mi casa, viví en un cuarto y no tuve que recibir la renta de don Francisco. Apenas he tomado para vivir y le pagué gran parte del valor de mi propiedad, no de lo que él pagó por ella... Matiene tuvo dos hermosos hijos.

Ismael.- Don Francisco los legitimó. Solicitó una Cédula real de legitimidad al Rey Carlos IV de España que le consto 40 000 pesos oro. Los muchachos pudieron heredar la fortuna de su padre con el nombre sin manchay sin estigmas.

Isidora.- Matiana fue albacea de su esposo y ella, con la ayuda de Ismael, administró las minas y unas asombrosas catidades de dinero.

Ismael.- Mientras vivió don Francisco nadie les dirigió la palabra y de Iso antiguos sirvientes sólo quedaron los jardineros.

Isidora.- Los jardineros se convirtieron al budismo y nunca aprendieron español.

Ismael.- Las guerras de Independencia empezaron apenas once años después de la muerte de don Francisco. Afortunadamente, por que él no entendía de esas cosas.

Isidora.- Matiana tampoco. Por eso amigramos hacia el sur. Los muchachos, ella y yo, después de las guerras nos establecimos en el Perú.

Ismael.- Doña Matiana tuvo siete nietos y a todos les dio la más severa educación católica. Igual que a sus hijos. Mi mujer y yo viajábamos con ellos, nos acostumbramos a su forma de vida.

Isidora.- Primero no querían ni mirar a Matiana. Pero nacieron los muchachos la esposa de Ismael tuvo que ayudarla y se hicieron amigos.

Ismael.- Don Francisco no volvió a ofrecer fiestas en el Gran Parque que era todo de ella y para ella.

Isidora.- Don Francisco realmente dividió su vida, con gran demérito de su conciencia. Vivía la mitad del tiempo de cada jornada ocupado en cumplir sus deberes de párroco.

Ismael.- Según se vea, nadie quería confesarse con él, no lo buscaban para los bautizos ni para los matrimonios. Pero diariamente dedicaba sus horas a la iglesia, la cual ganó mucho en belleza y en altares.

Isidora.- Pasaba las horas con ella. Con su traje negro y su camisa

blanca, siempre el miso. Y siempre, en unas y otras horas, tenía rostro atormentado y una extraña sonrisa, tensa y dolorosa.

Ismael.- Mi mujer decía que él era extraordinariamente feliz y yo digo que nunca vi a un hombre que sufriera tanto y con tanta y con tanta humildad 18 años de infierno, creo yo.

Isidora.- Luego lo compró todo el Gobierno del estado con el dinero de los contribuyentes y ahora es propiedad del pueblo.

Isidora.- El retrato de don Francisco está en la casa de Matiana, el odio no disminuye con los siglos. La gente visita el Parque de diez de la mañana hasta las cinco de la tarde. Volvió a ser tan hermoso como era.

Ismael.- Todo ha cambiado mucho.

Isidora.- Dios es el mismo.

Junio 8 de 1999, Cuernavaca.

Corazón Trombón

De Luisa Josefina Hernández

Personajes:

Fredo, payaso.

Paloma, blanca, alas de pluma.

Fasia, muñeca, bailarina clásica.

Perro, bulldog.

Gata, bailarina española.

Gato, tenis y guantes blancos, traje negro con saco cruzado, sombrero de fieltro, ala ancha.

Catalina, bulldog, emperatriz.

Tiempo y lugar: el circo.

Podría existir un octavo personaje, alimentado de las acotaciones o de algunas de ellas.

Un director, un coreógrafo, un musicólogo, un diseñador de vestuario. Pero de verdad; ellos son la obra.

Es la encantadora totalidad del circo. Primero, la música que sabe a dulces y tiene una reminiscencia de caballos, cascos, polvillo, luego una definitiva moción de orden que trae la atención y el silencio. Hay trapecios, voladoras, trucos de luz. Finalmente entra Fredo, indescriptible, con un manojo de mil globos que sostiene en la mano levantada; los globos llenan el aire de la pista y Fredo vuela, da una vuelta completa por el aire multicolor de globos, ¡qué rojos, qué

azules, qué blanco volador! Fredo, como los ángeles, recoge una pierna y estira la otra, pero su sonrisa desmiente el origen celeste, es más bien originario del ensueño y en este instante, la criatura de las imaginaciones que lo miran. Fredo encuentra pie en un trapecio y allí queda, tranquilo. Se distrae, suelta sus globos: ahora es una piedra preciosa azul turquesa con peluca amarilla. Su rostro impecablemente hermoso, sus manos enguantadas de fieltro se sospechan muy largas, zapatos largos, anchos también, por eso vuela Fredo. Los globos se amontonan en el centro puntiagudo del techo. Fredo se mece, aparece una Paloma, como si saliera del pecho; la Paloma va al trapedio de enfrente. Van, vienen, se cruzan, por fin Fredo se queda quieto y Paloma viene hasta su hombro, sonrisa triunfal, dicha presente, música.

Muy pequeña, pegada al suelo, casi arrastrándose, aparece Fasia, una muñeca grande, desarticulada, quizá rota. Hay una fuerza que la hace dar una vuelta al ruedo, como si fuera un desecho de circo romano, no este circo, como si un carro tirara de ella y no es verdad, aunque se escuchen los cascos de los caballos, casi alados, que mueven ese carro. Ahora entendemos que el movimiento es a la inversa: no la sacan del ruedo, la introducen, porque al terminar esta vuelta falsamente final, Fasia se ha recompuesto, se ha desdoblado y ha nacido: es una bailarina de zapatillas de raso: bella, bella muñeca de raso y aserrín, con bellas piernas, hermosa, vestido salpicado de brillantina, la sonrisa final de la belleza. Y baila. Baila la danza que la convierte de bailarina en mariposa, su música es

ecléctica: Fasia no sabe si danza para bien o para mal y sabe que su esencia es de mariposa, ser alado, impermanente, frágil, polvo y polvo. Termina de bailar.

Fredo y paloma la ven con fascinación y desconfianza. Ella hace una caravana, el público aplaude. Fredo no, freda no aplaude. Una caravana más, la Paloma aplaude.

Fasia emite un sonido inesperado, tiene la voz fuerte, rasposa; pareciera que sale de una bocina, no de su boca dulce apenas dibujada.

Fasia.- ¡Perro!

Fredo se sacude. ¿Pero él? ¿Perro ha dicho? Hace una pirueta en el trapecio imposible de imitar pro algún perro. Está a punto de caerse, Paloma lo detiene. No importa, un perro jamás se atrevería, un perro...

Fasia.- ¡Perro!

Fredo le dice un secreto a Paloma. Ella baja volando y cerca, no tan cerca de Fasia, se acomoda para hablar. El habla no le es cómoda, el pico no es tan apropiado instrumento.

Paloma.- Se llama Fredo.

Fasia se burla, llamarse Fredo. Corre, brinca, grades carcajadas con todo el cuerpo. Luego la voz, la fea voz rasposa.

Fasia.- Si eso fuera nombre.

Fredo lejos, arriba. Eso es nombre, lo ha sido, ¿tiene otro? No tenerlo es una pobreza desesperada. La Ploma, quizá... La llama a señas. Si no tiene nombre, ¿cómo va a tener voz?

Paloma está muy distraída, le da por arreglarse las plumas; hay momentos en que no pueden ocuparse de otras cosas, las plumas tienen un orden secreto de textura y color. La limpieza, la inconsútil limpieza de las plumas. Música.

Tanto ha hecho en su arreglo la Paloma que Fredo y Fasia la miran embobados. ¿erá absolutamente indispensable tener plumas? ¿Cuántas horas del día se dedican al personal arreglo?

Por fin la Paloma los percibe; mira a uno allá y a la otra acá; se hace de nuevas, ¿los reconoce?

Fasia ha perdido la paciencia. Vuela al trapecio con sus espléndidas alas amarillonegroblancoazules, se sienta junto a Fre, su voz es siempre flor de desacuerdo.

Fasia.- Perro.

Fredo.- (Hace un gesto de silencio, con el dedo en los labios.)

Fasia.- (Más fuerte.) ¡Perro!

Fredo.- (De nuevo serio, le pide silencio. Fasia ríe con el cuerpo, casi cae del trapecio, Fredo la ayuda, la sienta de nuevo.)

Fasia.- Jaja-jaja-jajajá- ¡Perro!

Y sí. Aparece el perro, con su música propia. La música de gladiador romano, que va al enfrentamiento.. lleva sombrero, un puro que no prende, guantes de cuero y un abrigo peludo. Los zapatos y los calcetines son de luchador; con agujetas los zapatos negros: cuidadosamente doblados los calcetines rojos. Máscara de perro.

Llega al centro de la pista. No mira hacia arriba. Es lástima, Fredo y Fasia se mecen dulcemente con los ojos en el aire.

Oh, jamás se han enterado del suceder en esta pista casual, superada desde los trapecios.

Pero ve a la Paloma. Paloma lo ve. Cuánta vibración en el aire. ¿Quién es esta señora? ¿Quién será este señor? La Paloma se muestra satisfecha, segura de sí misma: un ave bien peinada puede enfrentar al mundo.

Y el perro viene con mejor vestuario. El perro tiene voz melodiosa, alguna vez patética.

Perro.- Mi corazón, trombón.

Paloma.- Tego una gran pechuga.

Perro.- Nunca ha formado parte de mi alimentación.

Paloma.- Ayer por la mañana vi una oruga.

Perro.- Pon atención.

El Perro, con un solo energético además, se quita el abrigo y luce su cuerpo de luchador, Paloma lo contempla embobada. El Perro da

vueltas sobre sí mismo. Sombrero, puro, músculos.

Paloma.- ¡Qué impresión! (pausa. El Perro se engríe.) Yo me comí la oruga.

Perro.- Seguramente te hizo digestión. ¿Quieres ver más de mí?

Paloma.- ¿Ver? Sí.

Fasia y Fredo se atreven a mirar, la cautela los preside. Fasia habla con emisión de voz tan baja como puede. No puede tanto.

Fasia.- Es una bestia.

Fredo asiente, le hace señas de callar.

Fasia.- Tú no eres un perro.

Fredo agradece sin hablar. Se mecen en gran armonía, en inmensa armonía, en una armonía inexplicable. Mientras, el Perro ha tomado distancia para mejor mostrarse.

Perro.- Mira.

Se quita el sombrero, se saca el puro de la boca; es un bulldog. La Paloma no da señales de agrado, más bien de un profundo rechazo, pudiera no ser terror, más bien una incontrolable desconfianza, abre las alas, se

levanta del suelo. El Perro la mira, él no tiene alas.

Perro.- ¡Alto allí! ¡Abajo! Una, dos, tres, ¡abajo!

La Paloma, vuela aquí y allá dejándose caer, luego elevándose y otra vez al suelo. Hace como si buscara una mijgaja: no te veo, perro, busco un bocado de pan para alegría de mi pico amarillo; no, perro, no te veo.

Perro.- Mírame. (La Paloma se hace tonta, o es tonta, no sabemos.) Mírame, digo.

La Paloma lo ve convencida de que no lo ve. Lo ve puro compromiso. No lo ve y sí lo ve. Fasia, desde el trapecio interrumpe sus vuelos, un paréntesis en la felicidad.

Fasia.- ¡Estúpidos!

Fredo le tapa la boca con la mano. Paloma los ve, siente celos de Fasia.

Paloma.- (Al Perro.) Estoy buscando una brizna de paja, una migaja, gaja, gaja.

Perro.- Mírame.

El Perro se quita la máscara.

Perro.- Te doy la cara.

Paloma está desorbitada. El Perro es real y profundamente un bulldog, muy parecido a su máscara, quizá de un color más oscuro. Él flexiona los brazos y las piernas para mostrar los músculos.

Paloma.- No veo, eo, eo.

Perro.- ¿No? ¿Ni siquiera mi corazón trombón?

Paloma niega con la cabeza. ¿Qué dirá este ejemplar masculino, tan absurdo?

Paloma.- ¿Nunca has visto un palomo?

El Perro recuerda al fin experiencia, pasada y no tan pasada; una hermosa experiencia digestiva, se toca el vientre grande e insaciable, barril sin fondo.

Perro.- ¿Palomo, lomo, lomo? ¿Adobado el palomo?

La Paloma huye aterrorizada. Pero ya no hay lugar en el trapecio. Fredo y Fasia se mecen discretamente. Perro se echa en el suelo. Se revuelca, sube las cuatro patas, hace coquetería de Perro.

Perro.- De niño me cortaron la cola.

Fasia.- (Ronca e irreprimible.) Tuviste suerte, suerte; mucha suerte, porque...

Fredo le tapa la boca a Fasia. Quiere que no se haga sentir: una relación después de todo, puede iniciarse con una sola frase.

Perro.- ¿A quién le mordieron la garganta?

Paloma aletea horrorizada. Ella quisiera un trapecio, porque aunque invisible, ella siempre tuvo un trapecio, momentáneamente inadvertido: un lejano trapecio e el recuerdo.

Paloma.- A nadie, nunca, de nunca y de nunca muerte gargantas, lomos, pechugas.

Fasia.- (A paloma.) Mentira, tira, tira. A mí me mordieron la garganta.

Silencio. Pero se rasca la espalda contra el suelo. También el trasero, por fin se acomoda con los brazos cruzados debajo de la cabeza. Ladra un poco para hacer buen ambiente.

Perro.- Lengua, diente, diente.

Paloma.- Cosa tan obsena. Algunas personas deberían vivir en su perrera.

Fasia.- Y otras en su nido de agujeros en la pared, sin chiste alguno, calentando sus huevos y arrullando su sandía pareja. (A Fredo.) Cucurucucú, cocurucú, cucu, cucu, cursi.

Paloma.- Y hay muñecas sin casa de muñecas.

Perro.- (Levantándose.) Oigo como quien oye llover y no se moja. Gua... u Gua... u. voy a hacer ejercicio. Soy figura central, él héroe de los héroes, el gran perro de la canistería de la esquina.

Música para perros héroes. El Perro pega carreras, salta, sin más motivo que su vitalidad. Paloma lo ve con desconfianza, los otros con desprecio porque están muy arriba, muy fuera de su alcance. Entra gato, con tenis blancos y un tapa colas blanco, más bien extraño. Si hubiera guantes para guardar la cola... Pero no hay. Se pastorea junto a las paredes, las toca con los hombros, con el lomo. Es un placer sin duda. Silencio.

Gato.- ¿Con qué objeto pegas tantas carreras?

Perro deja sin terminar una carrera denza, cosa que él intentaba para no perder el centro escénico.

Perro.- Todo te sería perdonado si fueras una persona inteligente.

Gato.- Y a ti nada te sería perdonado si fueras una persona inteligente. Y además...

Perro ladra, ladra y ladra para que no seescuchen las palabras de Gato y éste, finalmente obligado por las circunstancias, maulla, largo y tendido.

Se escucha un repique de tacones y castañuelas. Música flamenca.

Aparece la Gata, bailand, envuelta en un mantón, con la cola enredada en la cintura.

Perro.- (Quizá contento.) Eso faltaba. Canta animalerías, es muy culta.

Gata se sueña a sí misma: flor de gata, nata de gata, coquegata, gátártica, ártica, pelártica, gata fatal. Toca las castañuelas, retuerce los brazos, se desata la colagata: el Gato pierde la compostura.

Gato.- Gata, más decencia- préndete la colagata con un alfiler. Si viene al caso puedo prestarte uno.

Gata.- me he desnudado en todos los tejados de esta cuadra. Y de la que sigue.

Perro.- Es cierto. La dama no miente.

Gata.- (Al Gato, sin dejar de bailar.) Y tú estabas presente.

Gato.- En la cuadra que sigue. Yo no estaba presente.

Perro.- Pero yo sí. Yo la vi. Es cierto.

Gato siente celos, frunce las cejas, levanta una cola frenética, arquea el lomo, silba.

Fasia.- (Al Gato.) Yo también la vi. Estúpido. Sino quieres testigos sean más discretos. Nunca he entendido por qué los gatos no tienen dormitorio.

Perro ve al Gato cn escepticismo, se prepara para invitar a bailar a la Gata, se frota la cara, también las manos, se revisa el atavío de campeón. Por fin le extiende la mano a la Gata, quien no ha dejado de bailar bulerías, animalerías y gatonterías.

Perro.- Trombón, Campeón bailón.

Gata.- Engatada.

Se nuda la corbata en la cintura y se entrega en un gatopaso de tango, brillante y mermosísimo. Bailan profundamente concentrados, con la frente arrugada, magníficos, sensuales, animales. Gato quiere interrumpri.

Gato.- (Amenazador.) Ffff- Ffff-Ffff.

No le hacen aprecio y él pierde concentración con la música, de pronto baila con ellos un complicado tango de tres. Baila Gato y no olvida, de vez en cuando recuerda que él es celoso; posesivo, manipulador, insicero, y mañoso. Perro baila, con estoicismo, con la Gata profundamente abrazada como si fuera suya.

Fasia.- Desde que llegó ella supe que esto iba a a acabar mal, ¿tú no bailas?

Fredo sonrío.

Paloma.- Quizá sí. Me siento tan tranquila... Cuando se vayan podemos hacer una fiesta.

Fasica.- Ilusiones tuyas. Cuando llegan éstos, llegan para quedarse.

Una trompeta. Atención no de cuartel, no de blues, no de jazz, una trompeta para anunciar el despertar de un rey... o de una reina. Aparecer Catalina. De Rusia sin duda alguna. Todos callan, el baile se interrumpe. La Paloma baja a hacerle una caravana rapidísima.

Fasia.- Tonta. Esa reina es bulldog.

Fredo.- (Bajo.) Emperatriz es una bulldog. Fíjate bien. Trae manto de armiño, el mundo en la pata, cetro de diamantes y corona.

Paloma.- (A Fasia.) Seguí el protocolo y nada más.

La emperatriz no se mueve. Se oyen diversos toques reales. Corneta, clarinete.

Catalina.- (Con su aterciopelada voz.) ¿Dónde está el padre de mis hijos?

Gato.- (A la Gata.) ¡Lo sabía! Corazón Trombón es un traidor.

Gata.- La traidora soy yo y no quiero competencia.

Gata repiquetea sus hermosas gatañuelas negras, encantadoras.

Catalina la mira. Mira el aire imperial que la rodea.

Catalina.- (Terciopelo en la voz.) He tenido treintaiséis hijos en cinco camadas.

Perro.- NO estuve presente, no los conozco y no los conté.

Gata.- ¡Bravo!

Gato.- No es enteramente cierto. Hay un puntito, cinco minutitos de mentira.

Catalina.- Vivíamos en una perrera imperial. Y yo, diariamente, te lavaba la cara.

Paloma.- Qué asco. Sólo es permitido rascarse la cabeza, matara un piojito y comer ee mismo piojito, otro no.

Gata.- (Al Gato.) Siempre he dicho que lavar así la cara no es de buen tono.

Gato.- Pero es Imperial. Me gusta.

Fasia hace trapeciosidades que Fredo copia minuciosamente.

Fasia.- Jaja- jaja-jajajaja. Qué proquería. (Ronca, fuerte la fasiosa voz.) ¿Verdad Fredo?

Fredo.- ¿Para qué gritas? Aquí estoy.

Fasia.- ¿No te has caído?

Fredo.- (Cayéndose.) No.

Cae dulcemente, llega al suelo sin maltratarse: se posa en el suelo.

Catalina.- ¿Cómo se llama el señor, mi súbdito?

Paloma y Fasia.- (Al unísono, a gritos.) Es súbdito mío.

Perro.- ¡Y pensar que me habló de las camadas que nunca vi!

Fasia.- (A Fredo.) ¿Cómo te bajaste? No es fácil bajar de un trapezio imaginario.

Paloma.- El mío es invisible y nada más. Y nadie más. Es único e imaginario... también.

Gata.- Feo, horrible ¿Quién puede bailar en esa porquería?

Fasia baja de prisa como en un teleférico. Va a agredir a la Gata, pero ella saca las uñas, las muchas, veinte uñas; Fasia las cuenta y regresa al trapezio invisible.

Catalina acaricia su pecho enjoyado, sus aretes, se mira sus anillos de brillantes. Habla sólo porque es condescendiente.

Catalina.- Vulgar, vulgaris, vulgarum, bulldoga.

Fredo.- ¿En qué lengua se expresa su alteza imperial?

Catalina.- las emperatrices y las madres de familia no contestan preguntas y son siempre respetadas. Decíme vuestro nombre.

Fredo.- Fredo, su Alteza Imperial.

Catalina.- ¿Con una De o con dos?

Pregunta jamás hecha, un nombre es un nombre, ¿Qué tiene que ver con las letras?

Fredo.- (Por fin.) Yo tengo varias cosas dobles, su Alteza Imperial, pero no la De.

Catalina.- Yo poseo el don de la palabra.

Fasia allá arriba, confusión en el alma, por mal camino el pensar, peor que el volar.

Fasia.- Jajá- Jajá- jajajá.

Fredo.- Eso me ha parecido y os felicito.

De pronto se inspira. Fredo, inspirado, es irreprimible. Canta y baila una danza tropical.

Fredo.- De la palabra.

El don.

De la palabra.

El don.

De la palabra tiene

Su Alteza,

De la palabra

El don.

Gata.- Ese no es mi ritmo.

Gato.- Envidia.

Catalina, sorprendentemente, pone en movimiento toda su majestuosidad de matrona y emperatriz y se lanza a bailar con Fredo. Es difícil, ella no suelta sus atributos, pero se los pasa a veces a Fredo y él los devuelve. Por fin quedan envueltos en el manto

de armiño. Todos miran con desaprobación.

Paloma.- Perra tenía que ser. Perdidamente enamorada de un... pues de un... Nosotras, no.

Fasia.- ¿Yo? No. La... esencia de un payaso es... (En voz que ella cree baja)... humana

Todos se cubren la cara con las manos. Pero Fredo y catalina bailan una profundidad amorosa móvil, firme. De repente vemos la peluca de Fredo, de repente la cara sonriente, soñadora, de Catalina. Entre ellos siguen manejando el cetro, el mundo, la capa de armiño. Pero en rigor, esta danza es la Danza de los Atributos Imperiales.

Gata.- Bueno, qué importa. Ya nos habíamos fojado, decirlo no empeora nada. Campeón, corazón, trombón, tú siepre has sido mío.

Perro.- Puede ser. Voy a regalarte una pandereta.

Perro saca pendegata de su abrigo y se la ofrece a la Gata. Bailan una danza gitana. Gato queda solo en primer término.

Fasia, desde arriba, susurra, no puede hacerse escuchar, gorgorea las palabras.

Fasia.- Te quedamos la Paloma y yo.

El Gato se ríe a carcajadas, feamente. De frota la panza. Se ha convertido en ganstergato. Saca de su bolsillo una boquilla, le acomoda un cigarro. Piensa en un sombrero de fieltro de ala ancha, se lo cala. [siempre lo ha llevado] Se acomoda el saco de manera tal que se comprenda que viene armado.

Gato.- Chicago 2000. Paloma para miestómago siempre gánster digestivo y fasia para que no se me malogre el intelecto, gansteractivo. (Con frialdad gansteril.) Abajo. Dije abajo... ¡Bajen!

Está a punto de sacar el revolver chicagoganster cuando Fredo deja de bailar y se le pone enfrente. Catalina, aparentemente asustada, junto las enjoyadas manos imperiales.

Fredo.- Basta.

Gato saca el revolver y silba con los verdes gatiojos encendidos, printo al ataque, tembloroso de furia.

Gato (Shakespereano.) No te interpongas entre el dragón y su ira.

Catalina se quita el manto con cierto método, lo dobla, lo pone en el esueño, coloca encima el mundo y el centro. Con una forma de caminar precisa y doméstica se acerca al gato, lo desarma, lo rodea con un

brazo y con el otro le da tres atroces nalgadas. El Gato grita.

Gato.- (Asustado.) ¡La policía! ¡Las madres de familia! ¡La autoridad real! (Suplicante.) ¡Que me auxilien los ángeles!

Fredo.- Ya déjalo, querida. Me has salvado la vida, como siempre. Un Gato sin pistola, no es nada. (Da dos palmadas en el aire.) ¡Zape!

El Gato suelta la boquilla, la pateo, pierde el sombrero, pega un salto mortal y cae en el trapecio de Fasia.

Catalina.- (A Fredo.) ¡Mi héroe! ¡Mi agilísimo héroe!

Fredo sonríe modestamente y la abraza.

Fredo.- (Con voz de locutor.) Vamos a mirar el paisaje. La ciudad de noche frente al balcón, las estrellas impávidas y hasta un dejo de luna como una huella digital.

Fasia.- (Grita simultáneamente.) Descarado. ¿Qué es esto? Ese trapecio es para una persona.

Gato.- Puedo sentarme en tus piernas.

Fredo y Catalina, abrazados, contemplan las luces de la ciudad.

Fredo.- Nunca tendrás más hijos perros y en cambio voy a llevarte a patinar.

Fasia.- (Luchando por el espacio) Vete de mi trapecio. Vete al de la Paloma.

Paloma.- Asesina. Eres una asesina. Con razón leí un libro que se llama La Muñeca Asesina. El gánster me quiere comer.

Gato.- Ya no soy gánster. Soy prófugo.

Paloma.- A ver, Fasia, que te divierta con su intelecto.

Fasia.- (Interesada a pesar suyo.) Bueno... si es así...

Paloma.- (Rápida.) Él con el suyo. No tu con el tuyo.

Gato.- (Furioso.) Es iguaaaaal.

Paloma.- (En nota aguda.) Jajá- jajá- jajajá.

El Gato le habla al oído a Fasia, el rostro de ella muestra asombro. Catalina y Fredo se vuelven, luminosos. Fasia se tapa los oídos.

Fredo.- Voy a enseñarte a patinar.

Catalina.- ¿Con manto o sin manto?

Fredo.- Como quieras.

Catalina.- ¿A la rusa de Rusia?

Fredo.- te queda mejor. Vamos. Al agua.

Vals de las Olas. Catalina y Fredo se lanzan a patinar sobre un mar invisible con los patines transparentes pero con todos los movimientos del más olímpico concurso de patinaje.

Catalina se cae, Fredo la levanta. A veces Catalina se cuelga de Fredo y lo tira, caen los dos, ella lo levanta. A veces enseña ella, a veces él. Todos los miran.

Paloma.- Sadomasoquistas. No hay como volar.

El Perro y la Gata han respondido al vals. Entran bailando muy formalmente.

Gata.- A la vienesa, perrocan.

Perro.- ¿Por qué me dices así?

Gata.- para afirmar tu esencia canosa.

Perro.- Siempre he tenido canas.

Gata.- Yo sólo en los bigotes.

Perro.- No vayas a pintártela, te hacen gracia.

Gata.- Eso me han dicho. Qué bueno que sabes bailar vals.

Perro.- Ni remedio. Es de mala educación escuchar dos músicas al mismo tiempo.

Gato desde arriba, se ha acomodado muy desacomodado, Fasia también.

Gato.- Entonces, ¿para qué hablan? Es peor escuchar al mismo tiempo música y gemidos.

Perro.- (En la oreja de la Gata.) Dijo gemidos. No es tan tonto.

Gata.- Claro, Nos unen los gemidos, lo demás es ladrar y maullar.

Perro.- Yo gimo, tu gimes. Somos almas gemelas.

Fasia.- (Con aquella voz.) Im-bé-ciles (Mira a los patinadores.) Y en cuanto a la otra parejita. No se puede patinar sin agua.

Fredo.- ¿Qué dijo esa resentida?

Catalina.- (En una figura complicada.) Que... no... se... puede... patinar... sin agua.

Fasia.- Qué bien oyen. Maniáticos.

Fredo a Catalina en un evidente y supuesto secreto que se oye en todas partes.

Fredo.- No se puede patinar en agua. Pero ella no lo sabe, nunca la invité a patinar.

Catalina.- Vamos a guardar este secreto. (Patinan maniáticamente)

Fasia.- (Al Gato, de sorpresa.) ¡Zape!

Fasia golpea las manos. Gato brinca y cae en sus cuatro patas, ve para todas partes.

Gato.- Abusas de que tengo reflejos hechos.

Fasia.- ¿Qué es eso?

Gato.- Como cuando te dan cuerda. (Gato sube los hombros, da señales de desprecio.) Estoy enojado contigo. Voy a bailar sobre las Olas con unos amigos terrestres. No puedo patinar en agua y soy invenciblemente... prófugo. Camino por los tejados, me

oculto en las azoteas, siempre al acecho y cuando se acerca un pájaro descuidado...

Paloma.- Basta. Asesino confeso. (Triste, muy triste.) No sé qué quiero en la vida. Todo me decepciona.

Gato va a bailar con la gata y el Perro.

Perro.- bailón, soplón, tentón.

Gata.- ¿Te conozco?

Gato no les hace caso y así como bailó el tanto, baila el vals. Grotsco, claro. Perro y Gata no le ponen atención, como si solos estuvieran, porque Gato gatosea de todas las maneras posibles.

Fasia.- (A la Paloma, despectiva.) ¿No te convendría una pareja?

Paloma.- No. Los palomos son insistentes, pegajosos y solo saben dos sílabas. Curu. ¿Te imaginas eso? Todo el día ¡curucucú-curucucú! Es para enloquecer.

Fasia.- Así tuve un amigo. Tenía cuerda. Le dabas cuerda y decía Pa Ma Pa Ma-Pa-Ma, has que se le acababa. Claro, después de oírlo nadie le daba cuerda.

Paloma.- ¿Y tú? ¿Qué haces cuando te dan cuerda?

Fasia le da la espalda a la Paloma. Es evidente que ésta tocó su cuerda más sensible. Acabala música.

Fredo.- Catalina Tercera recibe la medalla de oro de estos juegos olímpicos. (La saca y se la da.)

Gata.- (Rápida.) Yo renuncio a la plata.

Catalina.- Ésa es para Fredo. Ustedes han quedado fuera del concurso, no se admiten parejas de tres. (Le pone a Fredo su medalla.)

Gato.- Yo iba solo. Deben darme la de cobre.

Catalina.- Llegaste tarde, echaste a perder el futuro de la otra pareja y no hiciste ninguna aportación artística.

Gato.- No hay justicia en el mundo. Todo sucede porque no pertenezco a una mafia.

Gata.- (Al Perro.) te lo dije. Con ellos no se puede tratar. Nosotros no tenemos ambiciones artísticas.

Fasia.- Vamos a darte un premio especial porque hiciste el ridículo, no ganaste nada y además todo pasó porque te dije, ¡zape!

Gato sale disparado y va a dar sobre los hombros de Fredo. Catalina lo agarra y lo sacude, lo tira al sueño, quizá lo mordería, en otro momento.

Catalina.- Tú no perteneces a nuestro mundo Imperial de

campeones olímpicos. Fredo y yo. No hay tercer premio.

Gato maltratado, prófugo, frustrado, engateado al mínimo, se arrastra por el suelo.

Gato.- ¿Dónde está mi premio especial?

Fasia tira desde arriba una medalla con listón y todo. Gato la recoge y la revisa.

Gato.- Premio a la perfección técnica. Fábrica de Muñecas La Fasia. No es olímpica.

Fasia.- (Con la voz, la ruda voz.) Pero es única. Bestia felina, indigente, peluda, exigente y... ¿qué otra cosa puedes esperar?

Gato se trauma. Se guarda la medalla en el bolsillo y en otro, la colastra. Se acerca una música de tap. Oh. La boquilla por allí, la sombrilla por allá. Gato negro, notable bailarín de tap, gato que zapatea como una máquina telegráfica, manda mensajes, dice palabras y es admirado, loado por sus impresionables amigos. ¿Qué mensaje estará mandándoles?

Aplauso cerrado. El Gato se detiene y el zapateo sigue. Claro, Gato usa tenis. Es un fraude.

Gato.- Fin de mi corto estrellato.

Hace como si saliera, pero vuelve a entrar caminando, retorcido como un gato, con indiferencia fingida.

Gata.- Corazón trombón, te lo dije. Este quiere el centro escénico. Está lleno de ambiciones secretas y siniestros propósitos.

Fasia.- Paloma, ¿tú no tienes ambiciones secretas?

Paloma.- ¿Cómo qué?

Fasia.- El triunfo, el aplauso, el centro escénico.

Paloma.- Soy más bien tímida. Mis emociones son discretas.

Fasia.- ¿Eres hipócrita curucucu?

Paloma.- Si viene al caso. Claro,, todos los días viene al caso. Así es mi vida.

Fasia.- ¿Quieres un consejo? ¡Descárate!

Paloma ve a los de abajo, la miran, esperan, ¿Qué esperan? ¿Es morbosa curiosidad? Ella se para en una pata roja y luego en otra pata roja, se cuenta los dedos. De pronto, como un relámpago, echa a volar y baja un globo azul. Se lo da a Catalina, con una caravana.

Fasia.- (Enojada.) ¿Sigues pensando que es emperatriz de todas las rusias?

Catalina toma el globo y agradece con la sonrisa tibia que jamás será helada de una emperatriz de las

quince Rusias. Paloma hace ora caravana.

entienden? Nunca se ha de lastimar una mariposa.

Fasia.- ¿De qué se trata? A ver: ¿de qué se trata? De veras eres hipócrita, que persona tan ridícula. Mírame a mí. Te voy a mostrar lo que hiciste, para que te des cuenta.

Gran silencio. Gata agarra su globo, Gato se para junto a ella.

Extiende sus preciosas alas de mariposa, vuela exquisitamente, locamente, aquí y allá, busca un globo amarillo y se lo da a la Gata con una caravana burlona.

Gato.- Acepto la reprimenda. Aquí no ha pasado nada- estoy desarmado pero no esposado. De cualquier modo me rindo.

Gata.- (Mira de reojo al Perro.) ¿Se habrán terminado para siempre ese tango, ese vals, ese repiqueteo?

Fasia.- A su Alteza Real, doña Bulería. Homenaje a la glotonería genial de sus tacones. A la gatoviolenia de sus gatañuelas y a la absurda y alarmante elasticidad de su gaticola.

Fasia está en el suelo, con una quietud que no le va. Ella es ruidosa, ronca, clásica y parpadeante.

Fredo le dice un secreto a Catalina, le pide una autorización y ella asiente.

Gata, sin decir palabra, la agarra entre sus zarpas, la echa al suelo, juega con ella. Gato viene enseguida, dispuesto a colaborar en ese juego.

Fredo.- ¿Puedo entonces intervenir?

Catalina.- Por supuesto. Siempre que sea bajo mi responsabilidad.

Paloma.- (Sabia y profunda.) Por no saber a quien se le da un globo.

Fredo se acerca a Fasia, busca algo en su espalda, es la cuerda. Fasia se levanta, estira sus piernas exquisitas, sus alas, las puntas de sus pies. Baila bellamente con esa musiquilla asmática de los cilindros. Luego canta con gran disgusto de ella misma.

El Perro ladra, rescata a Fasia.

Gata.- (Enojada.) Ya enseñaste el cobre, animal.

Fasia.- (Con voz aguda.) Ese lunar que tienes,

Cielito lindo,

Junto a la boca,

No se lo des

Perro.- Y tú también. Y tú, Gato, también. Nunca, ¿me

a nadie,
cielito lindo,
que a mí me toca.

Todos ríen. Fasia va hacia Fredo y lo abofetea.

Fasia.- Es la vulgaridad del fabricante. Nunca lo he hecho a propósito.

Fredo.- Yo solo quería que recobraras el sentido.

Fasia.- Pues lo lograste. Gracias (Le da otra bofetada.) Muchas gracias.

Catalina se acerca, los gatos se alejan, la Paloma se mece.

Perro.- La intención era buena.

Catalina.- (Aterciopelada.) Pasia, si vuelves a pegarle a Fredo, escribiré una orden de extradición.

Paloma.- (Allá arriba.) ¿Qué es eso?

Gata.- Un papel que sirve para irse o para regresar.

Paloma.- Yo voy y vengo sin recibir órdenes.

Catalina.- Justamente, por eso es un castigo. Fasia, tienes la palabra.

Fasia.- (Ronca.) Afortunadamente se me acabó la cuerda. Gracias a todos.

Paloma.- Vamos a repartirnos los globos y sí queremos, regresamos.

Acto de repartición de globos. La música explosiva de una batería, o quizá una triunfante fuga de Bach. Se reparten los globos, también al público.

Salen. Cuando han salido queda en la pista un bello globo rojo y el Perro.

Perro.- Silencio por favor. Yo soy el autor de esta obra, por lo tanto, se llama como yo: Corazón trombón y mi segundo apellido, Campeón. Yo quería solamente mostrarles eso: mi corazón trombón.

Cuernavaca, 7 de diciembre del año 2000.

Bibliografía:

- ABIRACHED, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Serie: Teoría y práctica del teatro, (nº 8). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ANGENOT, M., Bessiere J., Fokkema D., Kushner, E. (2002). *Teoría literaria*. México D.F: Siglo XXI.
- BAJTIN, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Barcelona: Siglo XXI.
- BENTLEY, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Ed: Paidós.
- BEUCHOT, M. (2004). *La semiótica: teorías del signo y el lenguaje en la historia*; México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BEUCHOT, M (2004). *La semiótica, teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOBES N., M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, S.L.
- BOBES N., M. C. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, S.L.
- BOBES N., M. C. (1992). *El diálogo, estudio pragmático, lingüístico*. Madrid: Editorial Gredos.
- BOBES N., M. C. (2001). *Semiótica de la escena, análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Colección perspectivas, Ed. Arco/libros, S.L.
- CAÑADA R., B. (2012). *Análisis del texto y la creación del personaje*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- CIFUENTES H., J. L. (1989). *Lengua y Espacio, introducción al problema de la deixis en español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- DE MARINIS, M. (2005). *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna/Colección teatrología.
- DEL TORO, F. (2008). *Semiótica del Teatro, del texto a la puesta escénica*. Buenos Aires: Galera.
- DILTHEY, W. (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo.
- EAGLETON, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, U. (2011). *Estructura ausente*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Ed: Lumen.
- ECO, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula*; Barcelona: Lumen.
- FABBRI, P. (2006). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- GADAMER, H. G. (1993). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.

- GARCÍA B., J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. México D.F., México D.F.: Lumen.
- GIRARD, R. (1996). *El chivo expiatorio*. Buenos Aires: Anagrama.
- HOWARD L. J. (2013). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Alejandro Alonso (Trad.). Madrid: Pub. ADE, 2013 (2ª ed).
- INGARDEN, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- ISER, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- JAUSS, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- KRISTEVA, J. (2001). *Semiótica 1*. Barcelona: Espiral/Ensayo.
- LOTMAN, I. M. (1998). *La Semiosfera I*: Madrid: Frónesis-Cátedra.
- LOZANO, J.; Peña-Marín, C.; Abril, G. (1997). *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra. Madrid.
- MORADO, M. (2008). *El cronotopo polifónico, una herramienta para el trabajo social*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- PARTIDA T., A. (2000). *La vanguardia teatral en México*. México D.F.: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.
- PERNER, J. (1994). *Comprender la mente representacional. Cognición y Desarrollo Humano*. Barcelona: Paidós.
- PONZIO, A. (1998). *La revolución bajtiniana, el pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*. Valencia: Universitat de Valencia. Frónesis-Cátedra.
- RICOEUR, P. (2006). *Tiempo y narración I*. México D.F.: Siglo XXI.
- RICOEUR, P. (2006). *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Siglo XXI.
- SALVAT, R. (1988). *El teatro*. Barcelona: Montesinos Editor.
- TRANCÓN, S. (2006). *Teoría del Teatro*. Madrid: Fundamentos.
- UBERSFELD, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- VAN DIJK, T. A. (2012). *Discurso y contexto, un enfoque sociocognitivo*. Buenos Aires: Gedisa.
- VAN DIJK, T. A. (2011). *Sociedad y Discurso*. Buenos Aires: Gedisa.
- VELTRUSKY, J. (1991). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galera/IITCTL.

- VILLAFANE, J., Mínguez A. J., Mínguez M (2002). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Colección Medios, Medios de comunicación social.

Otras fuentes consultadas:

- BORRÁS C. L. (2002). *De la estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual*. Barcelona España: Ed. Universitat Oberta de Catalunya. Hermeneia /Internet Interdisciplinary Institute (IN3). <http://www.uoc.ed/in3/hermeneia>.
- BEUCHOT P., M. (1999). *Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica*. México D.F.: Resumen del texto publicado originalmente en su libro “Tratado de hermenéutica analógica”. México D.F.: UNAM digital, 20 de noviembre de 2000.

Bibliografía crítica de la autora

- HERNÁNDEZ, L. J. (1993). En Magaña, Hernández, Mendoza. *Los signos del zodiaco, Los frutos caídos, Las cosas simples*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, SEP. 1984 (Lecturas Mexicanas; 42). Págs. 125-200.
- *La paz ficticia* en México en la Cultura. en HERNÁNDEZ, Luisa J. (1994); Popol vuh – Quetzalcoatl – La fiesta del mulato – La paz ficticia. México D.F.: Colec. Escenología; México. N. 598, 28 de agosto de 1960, págs. 3-10.
- *Danza del Urogallo múltiple*, en Teatro mexicano (1971), en Dramaturgos Latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica). Nota preliminar; análisis y entrevista de Elba Andrade e Hilde F. Cramsie. Madrid: Editorial Verbum, 1991. Págs. 45-50 y 199-224.
- *La calle de la gran ocasión* (Diálogos). Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962. (Ficción; 4 I).
- *La calle de la gran ocasión* (1985). Xalapa: Tramoya, segunda serie, n. 21/22, 1.a época. Págs. 73-87.
- (2000). *El gran parque*: La titular y El parque 1, El parque II, El parque 111 y El parque encantado. Xalapa: Tramoya, n. 62, enero-marzo.
- (2001). *Corazón trombón*. en Teatro escolar e infantil mexicano, 2001. Ed: Universidad Veracruzana: Tramoya, abril-junio, no. 67, p. 5-19