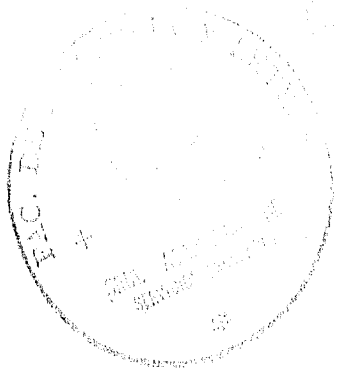


10
24



TESINA:

**APROXIMACION MEDIANTE TEORIAS DRAMATICAS
A LA CREACION DE DOS TEXTOS DE GENERO FARSICO**

PRESENTADA POR ROSA MARIA RUIZ RODRIGUEZ

**PARA OBTENER EL TITULO DE LIC. EN LITERATURA DRAMATICA
Y TEATRO CON ESPECIALIDAD EN DRAMATURGIA**

ASESOR: LIC. IGNACIO ESCARCEGA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Asesor de tesina:

Lic. Ignacio Escárcega

Sinodales:

Presidente: Lic. Ma. Soledad Ruiz
Vocal: Mtro. Oscar Armando García Gutiérrez
Secretario: Lic. Ignacio Escárcega Rodríguez

Sinodales suplentes:

Mtra. Norma Román Calvo
Prof. Manuel Capetillo Robles-Gil

Cd. Universitaria, D.F., febrero de 1996.

El fruto de este trabajo, lo dedico con todo mi amor a mis hijos:

Emma y Rodrigo

así como a mis padres:

Guadalupe y Jorge

También a Gina, Paty, Jorge, Lupe, Daniel, Lucha, Luisa y, especialmente, a José Antonio por todo el apoyo que me ha brindado a lo largo de estos años.

Agradezco infinitamente al Lic. Ignacio Escárcega por su apoyo, su amistad y, sobre todo, por su optimismo y confianza.

Agradezco a la Mtra. Norma Román Calvo, por sus valiosísimos comentarios.

A la Mtra. Marcela Ruiz Lugo, por su generoso apoyo bibliográfico.

Al Director del Centro de Información Científica y Humanística de la UNAM, Mtro. Juan Voutsas Márquez, por el apoyo a la edición de esta tesina.

A todos los sinodales y suplentes por haber dedicado su generoso tiempo para revisar este trabajo.

INDICE

<i>Introducción</i>	4
<i>1. Las Teorías dramáticas</i>	6
<i>2. Respecto a la farsa</i>	11
<i>2.1 Perspectivas de realidad imitada</i>	13
<i>2.2 Lógica y objetividad en la farsa</i>	16
<i>3. Itinerario de Creación</i>	19
<i>3.1 Esquema bergsoniano</i>	19
<i>3.1.1 Emoción creadora</i>	21
<i>3.1.2 La vaga idea general o esquema dinámico</i>	26
<i>3.2 Esquema de forma cerrada (aristotélica)</i>	35
<i>3.2.1 Acción consistente en imitación, elaboración del esquema para la forma cerrada</i>	36

3.3.2 <i>Acción concretada en personajes, diálogo y representación para la forma cerrada</i>	42
3.3 <i>Esquema de forma abierta (no aristotélica)</i>	47
3.3.1 <i>Acción consistente en imitación, elaboración del esquema para la forma abierta</i>	48
3.3.2 <i>Acción concretada en personajes, diálogo y representación para la forma abierta</i>	55
4. <i>Textos</i>	52
4.1 <i>Texto de forma cerrada: "El anillo"</i>	63
4.2 <i>Texto de forma abierta: "Los hijitos de Porfirio"</i>	70
5. <i>Comentarios</i>	87
6. <i>Glosario Bibliografía</i>	90

INTRODUCCION

Las preceptivas para la construcción del drama han capturado sus diferentes estadios; es decir, han intentado regular y fijar el cauce natural de la creación dramática partiendo de obras paradigmáticas. Sin embargo, muchas de estas reglamentaciones son elaboradas dentro de un contexto histórico-social y poético determinados temporalmente y retrospectivos por necesidad; esto es que se deducen de una estética probada e intentan perpetuar un esquema que va siendo desgastado en un sentido estético-temporal para trascender, cuando es un texto excelente, a una categoría de clasicismo. Esta situación, aunada a interpretaciones erróneas y al autoritarismo poético, ha provocado, a lo largo del tiempo, cierto rechazo por parte de no pocos creadores quienes deseosos de innovar o cohibidos por la reglamentación, se acercan, abandonados a sus propios recursos, a la tarea de crearse para sí mismos un método o itinerario personal para la realización del texto teatral.

El presente trabajo pretende ilustrar el desarrollo de dos textos, partiendo de un cuerpo teórico adaptado para la farsa, a partir de la revisión y selección de conceptos recogidos de la bibliografía disponible sobre teorías dramáticas. Es pertinente señalar que uno de los principales problemas para abordar la

creación del texto mediante teorías es la escasez de material teórico. De igual manera, la falta de actualización del mismo repercute en que no se ofrecen al estudioso amplitud de opciones en qué apoyar su trabajo creativo. Este trabajo se servirá no de un cuerpo teórico, sino de diversos conceptos recogidos de autores de diferentes tendencias para conformar un método empírico que pretende obtener el apoyo faltante en teorías existentes. El hecho de que se hayan recogido secciones de diferentes teorías se debe a la naturaleza misma del trabajo que busca flexibilidad y pertinencia para la realización del género fársico.

La creación es algo personal pues se pueden abordar las diferentes inquietudes y objetivos que han llevado a muchos escritores a tratar tal o cual tema de esta u otra manera; sin embargo aún no queda claro si el conocimiento y uso de la teoría dramática coadyuva u obstaculiza la creación. Si bien es cierto que la individualidad del creador puede cimentarse sobre variables diferentes para cada caso, la documentación del proceso creativo podría concluir con algunas razones que comprueben a nivel de creación individual la obstaculización o el apoyo que ofrece cada punto sobre las teorías utilizadas para este trabajo.

1. LAS TEORIAS DRAMATICAS

Este capítulo comprende un bosquejo general de los cuerpos teóricos usados entre los que se comprende el Diccionario de Teatro de Patrica Pavis, el cual aporta una serie de definiciones que onmarcan los límites y alcances de la dramaturgia, así como la definición de otros términos aplicables que se irán señalando según vayan siendo usados. Por otra parte, la Teoría y Técnica de la Dramaturgia de John Howard Lawson ejemplifica un método que apoya el proceso creativo a partir de la disección de obras de corte aristotélico, principalmente ibsenianas, y su conclusión en fórmulas esquemáticas derivadas del estudio de las mismas. Debido a la falta de material teórico dramático, buena parte del trabajo está sustentado en esta obra en particular, ya que contempla con minuciosidad y en un orden coherente los pasos necesarios para la escritura del texto teatral. Aunque los elementos propios de esta teoría están muy bien definidos y su metodología es clara, es necesario señalar que su perspectiva marxista delimita de una manera importante, tanto las obras que abarca su estudio, como los elementos enfatizables en las mismas. Sin embargo, se usará en la medida en que constituye una herramienta valiosa para la escritura del texto de corte tradicional.

En otra obra consultada; El texto dramático de Pablo Palant, se menciona algo importante cuando el autor dice que las preceptivas surgen del universo particular del creador, es decir de las necesidades individuales de cada personaje y situación a corporizar:

*"cada personaje y cada situación llevan dentro de sí un germen que necesita un desarrollo al que solo puede atender el poeta, y que solo depende de él"*¹.

El párrafo anterior ejemplifica la flexibilidad teórica de Palant y aporta elementos que justifican amplia libertad dentro de la construcción del drama. Este autor comienza por dar énfasis al término convención que involucra tanto a los elementos internos como a los externos del fenómeno teatral. Dicha convención opera como elemento de enlace entre el trabajo terminado y el grado de aceptación por parte del público. La importancia de su teoría radica pues en la flexibilidad que otorga a los autores respecto a su propia creación. La creación, dice Palant, no obedece a preceptivas que no se aprenderán como tablas de multiplicar; existen leyes inherentes a cada pieza² dictadas por el propio desarrollo del conflicto y los personajes³; elementos éstos calificados como

¹ Palant. *Op.cit.* pág. 12.

² Palant. *Op.cit.* pág. 16.

³ Palant. *Op.cit.* pág. 64.

constantes y los cuales postula como insoslayables para que el drama sea tal. Incluso rechaza la importancia de la clasificación genérica como elemento previo a la escritura dramática⁴, dejándola para una evaluación post-creación y no para un enmarque apriorístico que sofocaría o limitaría el desarrollo del texto. Sin embargo, como se verá más adelante, este trabajo no soslaya totalmente el enfoque aproximativo en cuanto a género, sino que hace uso de la teoría aristotélica para "simplificar" tal tarea.

Palant postula los siguientes elementos constantes en todo drama, los cuales perviven a pesar de la caducidad o aparente inoperabilidad de las diversas preceptivas, que son: **Conflicto, personajes, carga de interés y la palabra** (que no puede eliminarse por completo, sobre todo para danotar cambios subjetivos.)

También se han tomado algunos elementos de La vida del drama de Eric Bentley, sobre todo en lo relativo a la farsa, ya que el enfoque psicológico es esencial para apoyar el trabajo en cuanto a la aproximación genérica por la vía del personaje mismo.

En cuanto a La Poética de Aristóteles, se toma en función de los

⁴ Hay autores que aceptan como paso esencial, previo a la escritura, la determinación del género con todas sus implicaciones teóricas como lo hace Rodolfo Wigli en su Itinerario del autor dramático.

elementos relevantes tanto de clasificación genérica (partiendo de la imitación de una realidad elaborada a partir de la selección hecha sobre una realidad objetiva) como de composición dramática, mismos que están implícitos en Lawson⁵. Aunque La poética está completamente dedicada a la tragedia, existen breves alusiones a la comedia y a la farsa que están tomadas como aspectos de contrasta entre uno y otro género.

El elemento más relevante de esta teoría radica en la clasificación genérica a partir del objeto de imitación; si las acciones las realizan hombres nobles o, por el contrario, si las realizan hombres comunes. Las acciones en la tragedia son más ideales que reales y en la comedia éstas tienden a subrayar el carácter terrenal del hombre con sus problemas triviales y su cargamento de "vulgaridad"; digamos que los extremos son "extremosos" en cuanto al tratamiento. También se revisaron algunas obras aristofánicas para porveer ciertas constantes que servirán de guía para la aproximación genérica.

Otro elemento de valía para el presente trabajo es la Semiótica Teatral de Anne Ubersfeld, que adapta las teorías funcionalistas para auxiliar el análisis y amplia exploración de las fuerzas actantes⁶ dentro del drama.

⁵ Lawson. *Op.cit.*

⁶ Actante: "... debajo de la infinita diversidad de relatos subyace sólo un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los de personaje y acción...". Ubersfeld. *Op. cit.* pág. 43.

Cabe señalar que, aunque Ubersfeld orienta su teoría semiótica teatral hacia el análisis del texto como producto acabado, existen, dentro de la misma, alusiones a la posibilidad de la creación textual a partir del modelo actancial⁷.

Con el apoyo de las teorías comentadas arriba y las definiciones pertinentes aplicadas al presente trabajo, se dará nacimiento a dos propuestas textuales; una dentro del formato tradicional y la otra en un formato no-aristotélico que serán desarrolladas en el Itinerario de esta tesina.

⁷ "Lo específico de la escritura teatral podría encontrar aquí su campo de aplicación". Ubersfeld. Op.cit. pág.46. "... el modelo actancial no es una forma, es una sintaxis, capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales." Ubersfeld. Op. cit. pág. 48.

2. RESPECTO A LA FARSA

El género dramático como elemento previo a la composición dramática es descartado de antemano por algunos teóricos como Palant. Sin embargo, la farsa tiene características muy específicas que deben ser consideradas si se intenta lograr un texto fársico. Es pertinente señalar que en el capítulo "Perspectivas de Realidad", se propone una manera de conseguir un resultado genérico aproximativo descuidando el cumplimiento cabal de todos los requisitos que los teóricos del género consideran imprescindibles para que la farsa sea tal, pues diversos son los elementos clasificatorios que aporta cada teórico, lo cual hace de este tema uno muy complejo por lo que sería limitante, dadas las características del presente trabajo, investigar con detalle los parámetros de la farsa en general para su aplicación a éste.

Explorando con motivos prácticos la visión inherente de la farsa, a través de los ojos del personaje mismo, se planteará su solución a partir de un principio basado en el término: *imitación*. Para ello es necesario tomar como enfoque la perspectiva de realidad a imitar teniendo en consideración lo que dice Aristóteles sobre el género:

"Las diferencias en las artes provienen de aquello en que hacen imitación".

También dice que:

- a) *Los personajes "adquieren carácter mediante acciones".*
- b) *Los personajes trágicos son: "nobles y de acciones elevadas".*
- c) *Los personajes comedia son: "iguales o peores que nosotros".*

El personaje cuyas acciones imitan las de "hombres peores que nosotros" son por esta virtud de contraste, una de las especies que habitan en el reino de la farsa. Si postulamos que, para este texto, las características de tal personaje serán el pivote de la fuerza en el drama y que su visión englobará el sistema de leyes que regirá en ese universo autónomo; tendremos entonces delimitados los principios que idealmente moverían el desarrollo de la obra en la dirección de la farsa.

2.1 PERSPECTIVAS DE REALIDAD IMITADA

¿Qué hace la diferencia entre el personaje trágico y el personaje aristofánico?

La diferencia básica, partiendo de Aristóteles, es el objeto de imitación ¿Cómo adecuar este principio a la consecución de la farsa?

La conciencia del hombre se nutre de diversos planos de realidad basados en las múltiples circunstancias que rodean al individuo como tal y alimentada por el entorno sociológico con todas las implicaciones ideológicas, económicas, culturales, etc. En la época clásica la tendencia hacia una realidad idealizada se vio corporizada en personajes ejemplares tales como Antígona, Edipo, Ifigenia, etc. A partir de la etapa de industrialización el hombre "aterrizó" en un severo cuestionamiento en cuanto a la existencia de Dios. Los fracasos y eventualidades de las guerras mundiales crearon la necesidad de hurgar en el universo para encontrar elementos tangibles; leyes científicas que llenaran de inmediato el vacío de "dioses"; de esta ideología nacen el realismo y el naturalismo que "roban" de alguna manera la esencia del teatro en cuanto creadora de ilusiones. Brecht rompería más tarde tal postulado empujado por la apremiante necesidad de un teatro conscientizador que hiciera aparentes los mecanismos sociales.

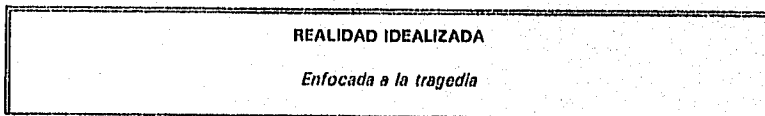
Así vemos que la realidad circundante propicia y es a su vez resultado del enfoque de acuerdo con tal realidad; desde el enfoque individual hasta el de la sociedad misma en su conjunto, que lo refleja en cada etapa estilística.

Pavis define una realidad aparte para la farsa:

"...la farsa, excluida del reino del buen gusto, al menos triunfa en no dejarse reducir jamás, ni en ser recuperada por el orden, la sociedad y los géneros nobles, como la tragedia o la alta comedia"⁸

Una revisión de los elementos del teatro aristofánico nos da primeramente el establecimiento de la ruta genérica a partir de la imitación de hombres burdos; hombres comunes.

Solamente como auxilio en el aclaramiento del punto anterior, se esboza el siguiente diagrama:



⁸ Lawson. *Op.cit.* pág. 218.

<p>REALIDAD COTIDIANA</p> <p><i>Enfocada al drama lo pieza)</i></p>
<p>REALIDAD COTIDIANA EXAGERADA O SUSTITUIDA</p> <p><i>Enfocada a la farsa</i></p>

En las comedias aristofánicas, existen algunos elementos rescatables para la praxis del texto y que se encuentran como constantes en el ámbito de la farsa, los cuales se listan a continuación:

- La farsa trata de hombres viles; comunes
- Usa un lenguaje procaz
- Aborda problemas cotidianos
- Las soluciones se basan en un consenso popular
- Ridiculiza personajes públicos
- Usa alegorías y simbolismos no poéticos, pero pertinentes a la intención satirizante

La realidad del texto dramático está elaborada a partir de un contexto artificial que busca la consecución de un efecto. La elaboración de tal contexto se toma de una realidad textual definida por el propio autor a través de sus elementos de composición y se manifiestan como un campo en el que operan leyes

específicas para esa realidad particular.

En lo relativo a la consecución del texto y atendiendo a Palant en el punto citado arriba donde dice que para cada obra operan leyes únicas, queda entonces reforzado el concepto de un ámbito creado como un juego que se pertenece a sí mismo. El establecimiento de este sistema de leyes quedará definido en el momento en que se postule la interrelación entre el tema y la realidad en la que este tema se moverá. La idea a explorar es: partir de una realidad vista a través de hombres "peores que nosotros" (acaso nosotros mismos no reconocidos) para abordar el problema que se definirá en el siguiente capítulo y, de esta manera, intentar encaminar el proceso creativo hacia el género fársico.

2.2 LOGICA Y OBJETIVIDAD EN LA FARSA

El concepto del término "realidad", para efectos del presente trabajo, queda definido como el ámbito de la realidad adecuada según la subjetividad de cada individuo y su forma de apreciar, desde su muy particular perspectiva, el universo que le rodea. Así, podríamos concluir que un individuo en un estado emocional apático, no apreciaría la realidad de igual manera que un individuo alerta y vivaz. Mientras que para el primero, la realidad se presentaría como desleída, con colores apagados y formas difusas, para el segundo la realidad

sería altamente sólida, con colores vivos y formas definidas. Así, parece ser que los diversos géneros dramáticos manejan una realidad que les es propia, según la óptica a través de la cual los personajes a través de diálogo y acción muestran el universo en el que se desenvuelven, (cuadro de la página catorce). La "realidad" en la farsa es fantástica y solamente en un contexto extraordinario se desenvuelven los personajes que abusan del efecto de desennascamiento. La realidad de la obra y el personaje como elementos importantes para la clasificación del género, tendrían, para estos efectos, todo el peso de su visión del mundo y de las leyes sujetas a esa visión.

"La realidad escénica se origina en la realidad de la vida, y adopta formas propias para expresarse sobre el escenario, desde el cual llega a un espectador dispuesto a escucharla e incorporarla a sí mismo como realidad de su vida"⁹.

Quizá parezca un tanto simplista enfocar la consecución del género a través de este "personaje-centrismo" pero apoyar tal tarea en Aristóteles, quien considera que el carácter es el que pone de manifiesto el estilo de resolución, la simplifica de tal manera que es posible explorarla a través de esta teoría. En farsa, tratándose de un mundo postulado en su desnudez, podemos deducir que el

⁹ Palant. Op.cit. pág. 10.

estilo de resolución se da en la desnudez de los caracteres y por ende de sus acciones.

Bentley, al respecto, dice que:

"La farsa es simple... porque va directamente "a" las cosas... Podemos preguntarnos, por cierto, si esto no constituye de una manera absoluta la visión directa e inmediata de la vida, sin la dualidad de máscara y rostro, símbolo y objeto.¹⁰"

El personaje fársico no necesita de la etiqueta social para expresar su yo interno, actúa con sinceridad descarnada y hasta agresiva.

¹⁰ Bentley. *Op.cit.* pág. 224.

3. ITINERARIO DE CREACION

En este apartado, se intentará documentar el proceso creativo de los dos textos fársicos.

3.1 ESQUEMA BERGSONIANO

Tomando en consideración que se van a unir piezas de diferentes cuerpos teóricos, se intentará dar una forma coherente y progresiva a esa variedad mediante el uso del esquema bergsoniano de creación citado por Bentley en La vida del drama¹¹, en el cual se observan los siguientes puntos para la creación:

1) Emoción creadora del autor

En esta etapa inicial del trabajo, se explorará la inquietud que dará forma, todavía a nivel ideas, al tema que se pretende abordar.

¹¹ Esquema bergsoniano tomado de su "esquema dinámico" en la obra La energía espiritual, citado por Bentley en La vida del drama, Pág. 27.

2) La vega idea general o esquema dinámico

Una vez delimitado el tema, se definirán las fuerzas que entrarían en el drama. Esto se realizará apoyándonos en el cuadro actancial sugerido por Anne Ubersfeld.¹²

3) Acción consistente en imitación, elaboración del esquema dinámico

En este punto se concertará la idea-base¹³ con la acción-base¹⁴ y se dará la estructura final de la obra.

4) Acción concretada en personajes, diálogo y representación

En este punto se incorporarán a la concreción del texto, los elementos previamente explorados.

¹² Posteriormente, encontrándose los actantes, se procederá a una desmultiplicación a fin de crear los personajes o figuras antropomorfas.

¹³ "La idea base es el comienzo del proceso el próximo paso es el descubrimiento de una acción que exprese la idea-base. Esta acción es la más fundamental de la obra..." Lawson. *Op.cit.* pág. 171.

¹⁴ "...su propósito evidente (de la acción-base) es el de encontrar la acción física que exprese el tema". Lawson. *Op.cit.* pág. 173.

Del esquema bergsoniano que antecede, se tomarán las ideas generadas en los primeros puntos como base para la conformación de ambos textos.

A partir de aquí, la aplicación de los principios será visiblemente señalada con el objeto de separar la teoría de la praxis.

3.1.1 EMOCION CREADORA

Aristóteles opinaba que: "el hombre se complace en la contemplación de semejanzas, porque mediante tal contemplación le sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa". Algunas teorías basadas en el carácter ritual del drama exploran sus antecedentes metafísicos como la llave mágica que comunica al reino de lo sagrado. Existe, entre otras teorías, la que dice que el teatro nace de la necesidad de explicar los pormenores de la cacería a los hombres que no la habían experimentado personalmente, por lo que de la eficacia del relato dramatizado dependía que se valoraran en justa medida las hazañas del cazador.

La génesis del texto teatral obedece ante todo al impulso de comunicar una idea que llenando esta necesidad y con el objetivo de ser entendible, resulte accesiblemente definida por la concertación de acciones a través del texto.

Pablo Palant sintetiza esa necesidad rastreada a su nivel más fundamental:

"La aparición de la palabra fue el corolario obligado de la necesidad de pensar, y el pensamiento fue el primer acto de amor, porque pensar es interesarse por aquello que está fuera de uno¹⁵".

Así podemos concluir que los antecedentes del drama parten del intento del hombre en comunicar una idea, independientemente de los medios que use para ello, que concrete la emoción provocada por sucesos externos que el creador interpreta según su propio enfoque, ya siendo concluyente al respecto, ya desglosando la situación dada¹⁶.

La inquietud que abordaremos en esta tesina parte de una problemática que nos afecta de manera directa y decisiva en este momento de nuestra vida como país. Tal tema se irá explorando en la siguiente sección en la cual se hará aplicación de la teoría correspondiente.

¹⁵ Pablo Palant, El texto dramático. Pág. 54. Cap. IV: *Un coche en el camino*

¹⁶ Teóricos como Brockett y Findlay, al analizar la estructura del teatro del absurdo, establecen este formato para las obras no-aristotélicas que guardan estrecha relación con la farsa. *Op.cit.* pág. 591

APLICACION.....

Exploración del tema

Lawson expresa en su capítulo "La unidad en función del clímax", lo siguiente:

"Las leyes del pensamiento que sostienen el proceso creativo requieren que el dramaturgo comience con la idea principal... el pensamiento desorganizado no puede conducir a una actividad organizada"¹⁷

De esta manera, se procederá a organizar la idea sobre la cual se generarán los textos.

En nuestra problemática socio-política, se pueden desglosar diversos aspectos que son de interés, pero hay uno que en especial se tomará como punto de partida: la actitud de la sociedad ante los problemas que nos aquejan.

En nuestro país, los hombres que están encargados de administrar e impartir justicia muestran reiteradamente que una vez que han ocupado altas posiciones dentro de la política, hacen a un lado los propósitos fundamentales de los

¹⁷ Lawson. Op.cit. pág. 170.

puestos que ahora ocupan. Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre ciertos mecanismos de dualidad en el individuo que se hacen aparentes, mediante un cambio de personalidad, al momento de acceder al poder.

Platón hace la disección de la justicia en su libro II de La República¹⁸, en la que por boca de Glaucón, uno de los personajes que toman parte en este diálogo, defiende el punto de vista que manifiesta la superioridad en ventajas de la injusticia sobre la justicia. El pasaje, actualmente toma relevancia, ya que en nuestro entorno se toma con apatía el crecimiento perjudicial de la corrupción que se manifiesta en forma escandalosa bajo su aparente aceptación, a pesar de que los resultados nos afectan de manera adversa.

Glaucón cuenta la historia de Gyges, un pastor que durante un temblor de tierra, encuentra abierta la tumba de un ser extraordinario. Tomando un anillo del cadáver, descubre los poderes de la piedra que tiene la sortija la cual lo hace invisible. Gyges toma ventajas de tal virtud y se corrompe, corrompiendo a su vez a aquellos que atraviesan su camino; viola, asesina, se apodera del trono, etc. La manera de probar que el hombre es corruptible se da mediante el argumento hipotético de que si existieran dos anillos con las mismas propiedades y uno se le diera al justo, éste seguiría los pasos del malvado

¹⁸ *Diálogos de Platón. Libro II de la República.*

convirtiéndose a su vez en un hombre corrupto.

La justicia es tomada como una necesidad y no como un bien, dice Platón ya que la condición del malvado es infinitamente más ventajosa que la del fuerte, y el "justo" exige la justicia solamente en la medida en que él mismo no puede ejercer la injusticia con impunidad. Aunque la respuesta a esta tesis es cuestionada por boca de Sócrates, los elementos aportados para tal razonamiento esquematizan una situación actual. Los razonamientos fundamentales derivados del libro II de La República son los siguientes:

El mayor bien es poder ser injusto impunemente

El mayor mal es no poderse vengar de la injusticia cometida.

"Demos al hombre de bien y al malvado el mismo poder de hacer cuanto les venga en gana; sigámosles luego y veamos a dónde conducirá al uno y al otro la pasión. No tardaremos en sorprender al hombre de bien caminando sobre las huellas del malvado".¹⁹

¹⁹ Platón. *Op.cit.* Pág. 456.

3.1.2 LA VAGA IDEA GENERAL O "ESQUEMA DINAMICO"

Ya que la idea dominante para ambos textos es la misma, los actantes quedarán definidos en el siguiente apartado, así como el estudio un tanto más profundizado de los mismos, utilizando como herramienta, los esquemas actanciales.

*"La idea-base es el comienzo
del proceso..."²⁰*

Anno Ubersfeld, provee dentro de la semiótica teatral, un estudio de las estructuras profundas del discurso teatral que evidencia las fuerzas que obran en el drama. Esta teoría propone que la coherencia textual sea definida en un plano macro-textual y para ello establece una homología entre las estructuras profundas y las estructuras de la frase²¹.

²⁰ Lawson. *Op.cit.* Pág.171

²¹ Ubersfeld cita a Van Dijk, al dar cuenta sobre la dificultad de encontrar las "reglas transformacionales" que van "de lo superficial a lo profundo y viceversa". *Op.cit.* pág.44.

"... debajo de la infinita diversidad de relatos (dramáticos o de otra especie subyace sólo un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los de personaje y acción: actantes"²²

Así, aunque todavía no se hayan desarrollado los mecanismos precisos mediante los cuales se pueda partir del núcleo frástico, o sea la frase generadora, hacia el nivel de superficie de la acción dramática (nivel texto), sí podemos valernos de esta herramienta para definir las fuerzas y su movimiento, además del ámbito y límites dentro de los cuales se trabajará.

Como se puede apreciar en la anterior aplicación teórica, hay una idea recurrente que rige la reflexión que hace Platón y que se sintetiza en una frase que desarrollaremos en esta etapa del trabajo:

*"La condición del malvado es
infinitamente más ventajosa que la del justo"²³*

En la Semiótica teatral, Ubersfeld subraya que el esquema actancial no es un

²² Anne Ubersfeld. *Op.cit.* Pág. 43.

²³ Platón. *Op.cit.*

modelo fijo, sino que para cada obra se deben agotar las posibles combinaciones que esclarezcan lo más ampliamente posible las fuerzas que operan en el drama.

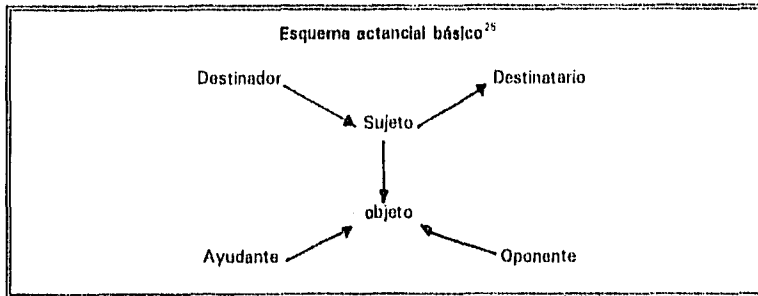
*"Lo esencial consiste en no ver en él (el esquema actancial) una forma pre-establecida, una estructura inamovible... sino un modo de funcionamiento infinitamente diversificado"*²⁴

También es importante notar que las direcciones de las líneas de movilidad y la ausencia y presencia de actantes en los diferentes casilleros del modelo, dan una interpretación diferente en el ámbito del análisis, y una enunciación precisa en el de la creación, para cada situación. Teniendo esto en consideración, nos proponemos explorar la frase anterior en sus diferentes esquemas a fin de esclarecer el concepto a tratar.

APLICACION.....

Del esquema básico, presentado a continuación, partiremos para su aplicación en los esquemas específicos de cada problema.

²⁴ Ubersfeld. *Op.cit.* Capítulo: Elementos animados: del actante al personaje. Pág.46.



Al intentar volcar en el esquema anterior el enunciado platónico: "La condición del malvado es infinitamente más ventajosa que la del justo", se comprobó que éste implica un doble direccionamiento bifurcado de la siguiente manera:

La condición del malvado es ventajosa

La condición del justo no es ventajosa

Estos enunciados dan por sentado que el hombre malvado es el que está en el poder, y (según el razonamiento de Platón) el justo es aquel que no tiene poder y cuando lo obtiene se convierte en malvado.

La unión de ambas frases en una sola se da en el siguiente enunciado:

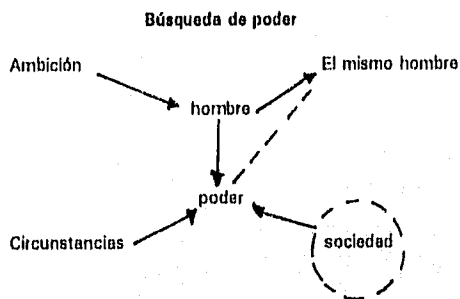
"El poder corrompe"

²⁵ *Ubersfeld, Op.cit. pág. 49.*

Mostrado en el siguiente esquema:

Esquema "A"

Donde el sujeto es el hombre deseoso de poder.



En este cuadro, observamos un triángulo actancial, al cual Ubersfeld ha nombrado "el triángulo ideológico"²⁶, donde el hombre trabaja para su propio beneficio.

La enunciación de tal esquema es que el hombre, empujado por su ambición, lucha por conseguir el poder cuyo depositario será él mismo. El aspirante al

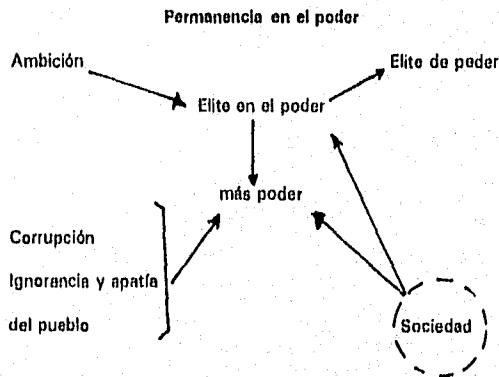
²⁶ "...este triángulo marca el retorno de la acción a lo ideológico, sirve para descubrir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario, individual o social." Ubersfeld. *Op.cit.* pág. 62.

poder deberá escalar, tanto en el ámbito público como en el privado, los diferentes niveles sociales o políticos para lograr su objetivo y necesariamente se verá apoyado por diversas circunstancias. La oposición que encuentra es la inconformidad de la misma sociedad que sabe que los hombres poderosos siempre actúan para su propio beneficio en perjuicio del pueblo en general. La sociedad no participa realmente en el proceso de otorgamiento de poder, pues ha sido testigo a lo largo del tiempo de que los procesos electorales son meras pantallas que ocultan un juego mucho más particular.

Una vez que el hombre consigue el poder, busca permanecer en él a cualquier precio. Esta dinámica se ilustra en el siguiente esquema:

Donde la élite política es el sujeto de la acción.

Esquema "B"



Nuevamente en esta fase constatamos que la sociedad tiene poco peso como fuerza obstaculizante para que se efectúe este círculo vicioso. Aunque anotamos la fuerza opositora, sabemos que en nuestro medio dicha casilla (la sociedad) es débil y carece de movilidad.

Si se intentara trazar la movilidad de las fuerzas a partir de estos dos primeros esquemas, notaremos que tal movilidad es meramente ilusoria, ya que aunque los personajes cambiaran, las fuerzas actantes permanecerían en la misma posición; es decir, aquél que obtiene poder, buscaría perpetuarlo o tener más y aquél que no lo tiene lo buscaría abierta o encubiertamente, y existe quizás el último caso en el que al sujeto, repentinamente, sin proponérselo, encontraría tal poder y ésta situación lo incorporaría al círculo vicioso anotado previamente.

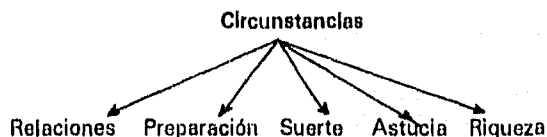
Los esquemas actanciales vistos, tienen la característica de describir el intento de alcanzar el objeto representado por el poder, en el momento en que dicho objeto sea alcanzado, las fuerzas se alinearán en el mismo esquema; es decir, el actor²⁷ del poder solamente cambia como personaje; esto es, antropomórficamente hablando.

²⁷ "Un actor se define, pues, por un cierto número de rasgos característicos. Si dos personajes poseen a la vez las mismas características y hacen una misma acción constituirán un mismo actor". Ubersfeld. *Op.cit.* pág. 79.

Como siguiente paso, desmultiplicaremos la casilla ocupada por la fuerza de las "circunstancias" para ahondar en los elementos que se conjugan para que el hombre adquiera poder.

Desmultiplicación "C"

Donde se derivan las posibles "circunstancias" por las cuales el sujeto puede acceder al poder.

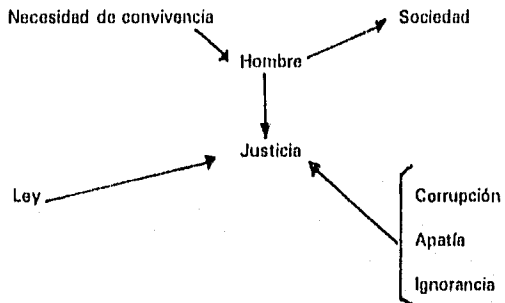


Para que un individuo acceda al poder debe contar con los siguientes atributos: Preparación (ésta no es indispensable), relaciones con personas influyentes, astucia suficiente para saber moverse en ese ámbito, riqueza material que sirva para impulsar las ambiciones del sujeto o las de alguien interesado en manipular al aspirante (el cual aportaría dicha "inversión") y, por último, la suerte; es decir, estar en el lugar correcto en el momento preciso.

Esquema "D"

Donde el hombre deseoso de justicia es el sujeto de la acción y el depositario o beneficiario, la sociedad.

Esquema actancial de la sociedad



En este esquema hay un triángulo donde se observa que el sujeto lucha por un bien social. El individuo necesita convivir con otros seres de su especie; esta convivencia le lleva a necesitar un aparato de justicia que le garantice igualdad de condiciones para que esa convivencia sea armónica. Sin embargo el punto central de este cuestionamiento radica en que no se aplica de manera correcta la justicia. Este punto es descuidado debido a la corrupción que impera en los aparatos impartidores de justicia, a la negligencia e ignorancia por parte de la sociedad en conocer y exigir que sus derechos sean respetados

.....

3.2 ESQUEMA DE FORMA CERRADA (ARISTOTELICA)

Para dar nacimiento al texto en este formato, nos valdremos de la definición de Pavis.

"La dramaturgia clásica (forma cerrada) se caracteriza por una gran unidad y homogeneidad tanto en los materiales que utiliza como en su composición. La fábula es un todo lógico y orgánicamente articulado en partes constituyentes de la acción"²⁸

Gulándonos de la anterior definición, se propone explorar a partir de los esquemas "A" y "B", los cuales proveen (hipotéticamente²⁹) la base para una historia lineal.

²⁸ Definición de Coherencia. Pavis. Op.cit. pág. 62.

²⁹ Durante el desarrollo de la tesina, se encontró que la historia de formato tradicional nació, como idea completa, a partir de la exploración de estos dos primeros esquemas. Por lo que se hace la aclaración de que se trata únicamente de un nivel hipotético pero más que nada práctico, para este trabajo.

3.2.1 ACCION CONSISTENTE EN IMITACION, ELABORACION DEL ESQUEMA DINAMICO PARA LA FORMA CERRADA

Retomando el capítulo de Perspectivas de realidad y lo relativo a la farsa, se propone una realidad vista a través de los personajes estudiados en los esquemas previos.

En este apartado, se usarán dos conceptos clave de la teoría lawsoniana; la idea-base, explorada en los capítulos que anteceden y la acción-base.

"Para un autor dramático... imitar una acción significa hallar equivalencias objetivas de una experiencia subjetiva".³⁰

Esta cita, traducida en términos de la teoría de Lawson se esboza en el siguiente fragmento:

"La idea-base es el comlenzo del proceso, el próximo paso es el descubrimiento de una acción que exprese la idea base": esto es, la acción-base³¹

³⁰ Eric Bentley. *Op.cit.* Pág. 26

Lawson ejemplifica la transición de la idea-base a la acción-base, con el método seguido por el gran dramaturgo Ibsen, el cual después de declarar el tema en términos abstractos y de haber presentado el problema de manera cuidadosa y concreta, desarrolla una serie de bosquejos y pequeños fragmentos de diálogo con el propósito de descubrir esa acción-base. En este trabajo se buscó conseguir tal acción partiendo de una particularización cada vez más definida de las líneas derivadas de los esquemas. El siguiente paso consiste en ir determinando estructuralmente la obra apegándose, en la medida de lo posible, a la consecución de las acciones que mejor expresen la idea. Este trabajo contempla ya el libre juego de la invención siempre y cuando idealmente no rebase los límites marcados por los segmentos de los esquemas actanciales "A" y "B" en beneficio de la búsqueda de unidad.

APLICACION.....

Tomando los primeros dos esquemas procederemos a derivar de ellos las "Líneas de acción"³²

³¹ Lawson, *Op.cit.* Pág. 172

³² Las "líneas de acción", surgieron por la necesidad de ir particularizando estos esquemas ya que, lógicamente, al derivarse de una única frase, éstos representan fuerzas en movimiento a un nivel demasiado general.

LINEAS DE ACCION

- A)** El hombre busca el poder y lo obtiene
- B)** El hombre tiene poder y busca más

PREFIGURACION DE PERSONAJES

Para hacer esta "prefiguración", surge la necesidad de delimitar aún más las líneas; ya que todavía en esta fase se encuentran en un nivel muy general, sin embargo se pueden ya vislumbrar las características ideales para la creación de los personajes:

Las líneas mencionadas pretenden lo siguiente:

- A)** Mostrar que la amistad no existe en presencia de una lucha de poder. Lo anterior se daría dentro de un estrato económicamente poderoso, para hacer más notorio lo superfluo de la lucha y el desenmascaramiento de los verdaderos objetivos de cada uno de los contrincantes.
- B)** Mostrar que el enriquecimiento circunstancial conduce a involucrar al sujeto en la dinámica de "perpetuación del poder"; es decir, que

desarrolla una personalidad que le "endurece" para retener lo conseguido o para buscar más.

De esta manera, se les impondrá un título para facilitar su manejo:

LAS CACATUAS (LINEA A)

Esta línea representará la élite económica que busca perpetuar el poder. También se intentará que se muestre el arrebato de la "máscara social" al desnudar los verdaderos sentimientos y objetivos de los personajes.

LOS CRIADOS (LINEA B)

Esta línea propone explorar el enriquecimiento circunstancial y el cambio de personalidad al recibir riqueza.

Para comenzar a hacer funcionar el mecanismo de la acción, nos basamos nuevamente en el autor citado donde dice:

"...cada detalle de la acción está determinado por el final hacia el cual se mueve la acción."³³

³³ John H. Lawson, *Op.cit.* Pág. 168

*"¿Cuál es el planteamiento final de su problema
(dramatúrgico) en términos de acción?"³⁴*

Las líneas de acción se deben mover hacia su planteamiento final, encarnado en la definición de: Clímax

"... la palabra clímax se emplea con mayor frecuencia para denominar el punto culminante del proceso de acumulación de efectos expresivos que provienen tanto del lenguaje como de la elección y disposición de otros elementos estructurales como acciones, personajes, datos espaciales y temporales; es decir, el punto de máxima tensión y mayor interés..."³⁵

*"El dramaturgo debe haber encarnado su significado vital
su conciencia y propósito respecto a las vidas de los
personajes, en el acontecimiento del clímax"³⁶*

Así, en el paso siguiente se esbozará el acontecimiento climático para cada

³⁴ Lawson. *Op.cit.* Pág. 168

³⁵ Definición de "gradación". H Berlután. *Op.cit.* pág. 244.

³⁶ Lawson. *Op.cit.* Pág. 168.

línea de acción el cual se tendrá que verificar que corresponda en contenido a los segmentos derivados de los ejes actanciales. Idealmente las acciones tenderán a confluír hacia el centro mismo del clímax, y, según la teoría lawsoniana, la reconcentración en ese punto es el elemento clave para la consecución de la unidad en función del clímax.

La línea de Las cacatúas se deberá mover hacia el punto donde ambos personajes, al no ceder en sus ambiciones, llegan a su mutua destrucción. El punto climático incluiría el total desenmascaramiento del aparato superficial que les hace distinguirse de otras clases sociales, y el descubrimiento de que están llegando a su fin a manos de otros que disfrutarán la riqueza que ahora ellas pierden.

La línea de los criados se moverá hacia el punto climático donde se dan cuenta de que ellos también pueden pertenecer a esa élite, y toman, con todos los riesgos que esto implica, el poder económico que las circunstancias les ofrece.

.....

3.2.2 ACCION CONCRETADA EN PERSONAJES, DIALOGO Y REPRESENTACION PARA LA FORMA CERRADA

Los elementos arriba descritos se concretarán en los textos. Se describirá el desarrollo de un fragmento del texto, sobre el que se ilustrará la teoría aplicable para ambas formas; tanto cerrada como abierta, las cuales se incluyen como parte de la tesina.

SELECCION³⁷: (¿Cómo funciona?)

La situación se tomó del "Anillo de Gyges", del diálogo platónico antes citado, ya que resultaba un elemento interesante como símbolo de poder, además de que tal anécdota brindó la posibilidad de explorar el énfasis en el elemento de contraste. La acción toda consiste en la transformación de los personajes, tanto en su forma exterior como en la manifestación de este mismo cambio desde una perspectiva mental.

DORA: No es necesario, Perlita. No es necesario. Afortunadamente mi juventud me ayuda a reponerme tan rápido que yo misma me sorprendo.

³⁷ LAWSON cita un juego de puntos a considerar en la creación del texto. *Op. cit.* Pág. 178

PERLA: ¡Ay, querida! ¡Si no te conociera tan bien, pensaría que desconfías de mí.

LENGUAJE

El lenguaje se desarrolló de acuerdo al estrato social de los personajes y también se buscó que denotara el cambio psicológico del desenmascaramiento.

DORA: ¡Oh, oh! No perdamos la compostura, por favor. Mis oídos se lastiman con semejantes exclamaciones dignas de carretoneros. Mi mundo se desenvuelve, afortunadamente, bastante alejado del tuyo. Esa palabreja que dijiste... mmmm... esa que... ¡Dios mío! a lo que tiene una que llegar por no seleccionar correctamente las amistades...!

PERLA: Ya que siempre han estado tus "posaderotas" recargadas en una "imperial nube de algodón" y tus elegantes oídos, no se atreven a escuchar lo que todos los días vomitas por ese hocico de perra...!

TENSIÓN

Se intentó que la situación fuera de menor a mayor fuerza por una sucesión provocada por el peso de la palabra. No entran elementos adicionales o sorpresivos que apuntalen tal tensión, sin embargo el diálogo y las acciones que pasan de un plano de cortesía a uno de lucha y destrucción, bien pudieran

apuntar en ese sentido.

PERLA: *(Correspondiendo)* Dora, tú siempre tan amable, tan gentil... la esmerada educación que recibiste se manifiesta en tus exquisitos modales y comentarios. La última vez que nos vimos fue en la casa de los Lascuráin.

.....

PERLA: ¡Arnulfo! Apártate, que este asunto es entre dos mujeres ofendidas. Aunque este vejatorio haya dejado de ser mujer desde hace cuarenta años. Y ahora mismo te lo demuestro. *(Le jala la peluca y queda la calva de Dora al aire, con pocos cabellos canosos)*

RELACIÓN INMEDIATA ENTRE LAS ESCENAS

Ocurre esta relación por aspectos de descubrimientos; ambas viejas descubren mutuamente sus debilidades, los criados descubren el concepto en que sus patronas los tienen, ellas descubren que también los criados pueden "tener" un tipo de poder; el poder de la fuerza, y ellos descubren, finalmente, que pueden ocupar también un lugar alto en la escala social. El primer descubrimiento se da poco a poco conforme la situación va llegando a un punto crítico. Los otros, son una serie de descubrimientos casi simultáneos.

PERLA: ¡Ay, querida! ¡Si no te conociera tan bien, pensaría que desconfías de mí.

.....

DORA: ¡Dios! ¡Oh, oh, oh! ¡Qué atropello! Siento que me muero. (*Corre Armagedón a ayudarla, pero antes de que él la cargue, la propia anciana lo empuja con violencia*) ¡Maldita, mil veces maldita! ¡Desgraciada perra sarnosa! (*Le brinca encima, arrancándole también la peluca. Perla está más o menos en las mismas condiciones*)

.....

PERLA: (*Tirando la piel se lanza sobre Dora*) ¡Pendeja vieja puta! ¿Crees que solamente yo tengo cosas que ocultar? ¡Mira, desgraciada, mira! (*Le arranca el vestido y aparece una faja metálica. Intenta arrancársela. Dora se quita un zapato y con él comienza a golpear a Perla. Los criados empiezan a sospechar que la joya no tiene dueño. Perla le arranca algo de la espalda. Muestra lo que arrancó y son unos gluteos postizos. Dora no lo puede creer; se mira atrás y mira sus postizos levantados como trofeo. Con renovada fuerza, la tira. Le arranca los postizos y se los avienta a su criado*)

DORA: ¡Armagedón! ¡Guardame eso! ¡Son carísimos!

PROBABILIDAD, AZAR Y CONICIDENCIA

La farsa es el lugar donde se pueden dar con cierta naturalidad cualquiera de estos factores. La coincidencia de dos mujeres que se conocen y que tienen mucho en común, y el azar representado por la aparición de un anillo que funge como "manzana de la discordia", caben perfectamente dentro del género fársico.

SORPRESA EN LA OBRA

No hay ninguna sorpresa en la obra, ya que las reacciones de todos los personajes son esperadas dentro de la realidad que se viene manejando desde el principio de la obra. En todo caso, un elemento menor de sorpresa quizá podría encontrarse en la manera como las viejas se van transformando al arrancar "partes de sus cuerpos", así como su máscara social.

3.3 ESQUEMA DE FORMA ABIERTA (NO ARISTOTELICA)

Tomaremos de Pavis la definición correspondiente para obtener los lineamientos del formato abierto:

"Si la forma cerrada recibe la mayor parte de sus características del teatro clásico europeo, la forma abierta se define como reacción contra esta dramaturgia y presenta por ello una multitud de variantes y de subproductos..."³⁸

El formato abierto, conlleva la idea de apertura en cuanto a las exigencias impuestas por la forma clásica (Principio, nudo y desenlace). En el desarrollo del presente trabajo, se encontró que una de las pautas que dió forma concretamente a este esquema, fue el haber tomado diversos "segmentos" a partir de un esquema actancial, el cual obviamente no seguía un desarrollo lineal, sino meramente expositivo. A continuación se detallan los segmentos tomados de los esquemas ya estudiados.

³⁸ Definición: *Forma abierta*. Pavis. *Op.cit.* Pág. 225.

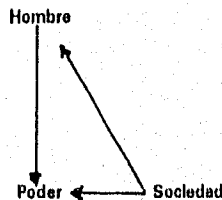
3.3.1 ACCION CONSISTENTE EN IMITACION, ELABORACION DEL ESQUEMA DINAMICO PARA LA FORMA ABIERTA

Siguiendo el procedimiento delineado para el formato cerrado; unir la idea-base con la acción-base, el siguiente paso será ir encaminando ya las líneas de acción hacia puntos más específicos. Al igual que en el formato cerrado, se intenta no rebasar los límites marcados, aunque para este formato se tomarán los segmentos: Del esquema "A", el segmento "A1"; Del esquema "B", el segmento "B1"; la desmultiplicación "C1"; y del esquema "D", el segmento "D1", los cuales se irán definiendo conforme a la teoría aplicable

APLICACION.....

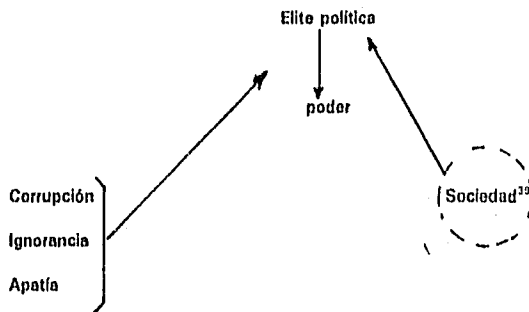
Del esquema "A", tomaremos el segmento que marca la oposición de la sociedad al poder y a los hombres que la representan:

SEGMENTO "A.1"



Del esquema "B", el segmento que marca la desvinculación entre la sociedad y la élite en busca del poder:

SEGMENTO "B.1"



Del esquema "C", se hará la "desmultiplicación" de la casilla Circunstancias:

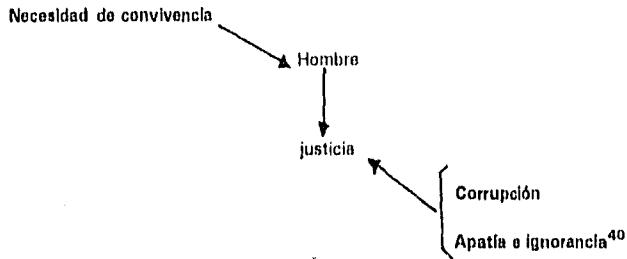
SEGMENTO "C.1"



Y del esquema "D", el segmento que marca el conflicto entre la necesidad de convivencia y la corrupción, apatía e ignorancia.

³⁹ "La casilla del ayudante puede quedar vacía, denotando así la soledad del sujeto" Ubersfeld. *Op.cit.* Pág. 50. En este caso la soledad del sujeto es tomada como ventaja porque le deja en libertad de llegar al objeto sin problemas.

SEGMENTO "D.1"



LINEAS DE ACCION

- A) El hombre (la sociedad) está sistemáticamente contra el hombre en el poder y contra el poder mismo. (Segmento A.1)
- B) La desvinculación de la sociedad con la élite política en el poder. La corrupción, ignorancia y apatía son armas que usa esta élite para mantenerse en el poder sin que exista una oposición real. (Segmento B.1)
- C) El mecanismo de ascensión al poder, desglosado en sus partes. (Segmento C.1).
- D) El enfrentamiento de la sociedad, necesitada de vivir en conjunto, a la

⁴⁰ "La pareja destinador-destinatario puede ser sustituida por la pareja destinador-oponente... a veces la lucha dramática pasa por encima de la cabeza del sujeto". Ubersfeld. Op.cit. Pág. 54.

cruda realidad de que tiene que competir por la supervivencia.

PREFIGURACION DE PERSONAJES

Como en el formato anterior, se procederá a delimitar más las líneas de acción.

- A) Mostrar que el hombre no acepta el ejercicio del poder sobre él y su forma de evadirlo abierta o encubiertamente (no cumple con disposiciones oficiales, critica a personajes de la política pero, si está en su poder, propicia para obtener beneficios, soborna, etc. Es miedoso para enfrentar y valiente en el anonimato, no exige sus derechos pero se queja por no tenerlos. etc.) (Segmento A.1)

- B) La sociedad se queja contra los políticos pero se asusta cuando la autoridad avanza sobre él a nivel individual. Busca organizarse pero en los niveles altos de esa organización también hay niveles de poder y por ende de corrupción. (Segmento B.1)

- C) Exploración de los mecanismos de ascenso. (Desmultiplicación C)

- D) El hombre tiene que convivir con otros porque solo así puede satisfacer necesidades básicas y existenciales, sin embargo esta convivencia se ve amenazada porque la gente no se prepara para vivir con la gente; no le

interesa el individuo que está al lado, y siempre hay luchas en los grupos para alcanzar ventajas sobre los demás. Esto hace que la convivencia "armónica" sea una dinámica de apariencia de "buenas relaciones" cuando en realidad disfraza una lucha cruenta por la supervivencia.

Partiendo de la teoría en la que se trata de encontrar la acción que mejor exprese la idea-base, se afinan aún más las líneas de acción buscando su propia conclusión, como sigue:

LA SOCIEDAD (LINEA A)

La línea A estará representada por "El grupo Social" como un personaje que toma personalidad en conjunto. Idealmente representada como "La sociedad o colectividad". La línea de este personaje estará dirigida a representar una sociedad que propicia corrupción; quejándose, dejándose sobornar, humillándose ante los poderosos, esperanzada en que algún ente metafísico arregle sus problemas sin tener que hacer lo que, como sociedad que vive bajo un régimen democrático, le corresponde. Así en lo que respecta al manejo de la línea A; que se hará a través del conjunto social se irán desprendiendo los demás personajes, ya individualizados, para ir formando los siguientes cuadros.

EL SINDICATO (LINEA B)

La línea B se llamaría "El Sindicato". Dentro del sindicato hay una lucha entre

el ala izquierdista y la derechista; mientras estos trabajadores de las "capas bajas" luchan debido a sus diferencias, los líderes sindicales "jalan agua para su molino", negociando "bajo la mesa" con las altas autoridades.

EL BUFON DEL REY (LINEA C)

La línea C se llamará "El Bufón del Rey" . Esta línea tomará la "desmultiplicación circunstancial" para acceso al poder. El personaje central será el aspirante a funcionario que siempre busca quedar bien con el jefe y que es tratado con la punta del zapato, tratamiento que él mismo repite en sus subalternos.

LA GUERRA DE LAS CACEROLAS (LINEA D)

La línea D se llamará "La Guerra de las Cacerolas" porque se pretende que se dé en un ámbito doméstico donde una mujer necesite de sus compañeras, amas de casa, para conseguir, bajo su aparente liderazgo con fines políticos, propósitos encubiertos. Aquí se jugará un poco con el concepto de la "máscara social" y con lo que se esconde bajo ella.

En el siguiente apartado, se procederá a mover las líneas hacia su clímax:

En la primera línea, llamada la sociedad, vemos que esta fuerza carece de meta o punto definido al cual llegar; navega a la deriva, pero su camino está

sembrado de protestas. (Como ya se dijo en la pág. 35, este cuadro no presenta una dinámica de movimiento, por lo que en el texto solo se explorarán actitudes de tal colectividad. Sin embargo de ahí se desprenderán los personajes que mantienen el mecanismo de dualidad antes mencionado)

La línea B), llamada de **Los sindicalizados** se moverá hacia el punto en que éstos se dan cuenta que han sido usados por sus líderes para conseguir poder, mas las diferencias internas permanecen. Hay un cambio aparente, pero el énfasis se da solamente en la apariencia del cambio. Desde adentro, los sindicalizados saben que solamente han cambiado de líder para continuar con la problemática que provocó el cambio.

En el cuadro C) **El bufón del rey** el acontecimiento-clímax se da en el momento que el aspirante a funcionario ve desmoronadas sus ambiciones al ser ascendido su propio subalterno, por lo que el "ratón" convertido en "león", devolverá una "sopa de su propio chocolate" a su jefe anterior.

En **La guerra de las cacerolas**, línea D); las amas de casa descubren que su lideresa no tiene las relaciones que presumía, y que todo ha sido un engaño para hacer de las reuniones un "modus vivendi" para la supuesta lideresa.

.....

3.3.2 ACCION CONCRETADA EN PERSONAJES, DIALOGO Y REPRESENTACION PARA LA FORMA ABIERTA

Se aplicarán a este formato los puntos previstos como son: Selección, lenguaje, tensión, relación inmediata entre las escenas, probabilidad, azar y coincidencia y sorpresa en la obra.

SELECCION: (¿Cómo funciona?)

La selección de los personajes, situaciones y otros elementos textuales, pasó por una serie de etapas de prueba en las que se comprobó que algunos de éstos rebazaban, ya sea por su peso, importancia o incluso su perfil psicológico, los límites impuestos por la idea dominante y las líneas derivadas de los ejes.

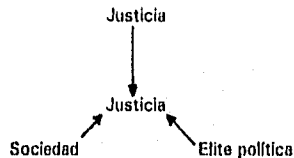
Se pensó en usar la figura de un guajolote como alegoría degradada de la justicia, sin embargo, se encontró que tal personaje contenía una fuerza muy específica que se movía independientemente de las líneas de acción marcadas.

JUSTICIA/GUAJOLOTE:

"Dejad que los pobras vengan a mí. Esto me dá más señorío. No pidáis más puesto que por vuestros macilentos rostros, veo que de verdad el agua os llega a los aparejos. Sembraré la semilla de la justicia en vuestros corazones, y me introduciré en los más recónditos lugares para

asesorar, bajo mi justiciera mirada, como crece esa semilla. Todos me besarán, agradecidos, las manos..."

La justicia como concepto corporizado sujetaba las demás líneas a un movimiento centralizado y requería, finalmente, una conclusión muy diferente. El esquema para el manejo de este personaje quedaría esbozado de la siguiente manera:



En cuanto a la línea de la sociedad, se pensó en un principio, verla encarnada en la colectividad de un "coro":

CORO:

"Callados como mártires, sufrientes y silenciosos, pueblo solidario y unido somos. Nunca gobernante alguno soñó tener rebaño tan disciplinado: el orgullo nacional."

Pero el movimiento uniforme, restaba agilidad a las escenas en las que el coro intervenía y dificultaba las transiciones de actores entre una escena y otra. Así

que también se suprimió y, en cambio, se enfatizaron los movimientos individuales, y se trató de dar una psicología más definida a los integrantes sociales.

En cuanto a la selección de situaciones, se buscó un elemento metafísico que diera la idea de superstición como evasión de responsabilidad:

BRUJO:

"Dáanos justicia guajolotito... digo, Señor Aguila. Métase en su cajita y sígame ayudando a encontrar chanchos perdidos, maridos adúlteros, presupuestos fantasmas, pantaletas contaminadas... *(El guajolote se mete nuevamente en su caja)*... causas perdidas, perredistas eliminados, periodistas transformados... *(La caja se cierra)*."

Pero este personaje por sí solo, no daba mucho juego para la crítica; pues ésta se desenvuelve mejor en forma dialéctica; además se necesitaba un personaje que mostrara la recurrencia de ideales fracasados, por lo que se pensó en incorporar el "Espíritu del General Corneta", quien de alguna manera daría la idea de estancamiento.

D.CHILE/G.CORNETA:

"¡Ah! ¿'tons ya ganamos los constitucionalistas? ¿ya comen los peones?"

¿ya hay muchos más maestros? ¿ya se largaron los explotadores de este país? ¿ya trabajan los sinvergüenzas que nos quitan el pan de la boca? ¿ya reventó el viejo Porfirio?"

La selección de las situaciones se hizo buscando la variedad en las mismas:

"El sistema de causas que él busca, es específico, está relacionado con un acontecimiento definido. Es más, él no busca un encadenamiento de causas y efectos, sino causas, por muy diversas que éstas sean, que conduzcan a un efecto"⁴¹

LENGUAJE

En cuanto al lenguaje, se buscó nuevamente apoyo en la idea de imitación, vista en el capítulo Respecto a la farsa, así, por ejemplo el lenguaje usado por el "Espíritu del General Corneta" trató de apegarse al lenguaje retradado en los personajes de las novelas revolucionarias.

El lenguaje demagógico del político es un lugar común para este tipo de personajes por lo cual el público identifica sin ninguna dificultad el personaje

⁴¹ Lawson. Op. cit. Pág. 78.

propuesto:

LICENCIADO:

"(Tono demagógico) Mi mensaje para este querido pueblo, es que en nombre de la justicia social, los cambios que se avecinan, favorecerán a las clases más desprotegidas..."

TENSION

Este es un punto interesante, porque no existe una regla definida que proporcione pautas para el arreglo de las escenas con su consecuente reflejo en la tensión de la obra. La intuición juega en este punto un papel importante. En esta obra se empezó con escenas de ritmo rápido y después se encontró dificultad cuando se trató de mantener o incluso aumentar este ritmo como reflejo de aumento de tensión. El problema que posiblemente pudiera resultar, es una disminución en la tensión, por no encontrar acciones más adecuadas que agilizaran tanto el ritmo como la tensión.

RELACION INMEDIATA ENTRE LAS ESCENAS

Se buscó intercalar escenas de conjunto con escenas en las que se desglosaran los motivos personales. Las escenas colectivas, divididas entre los sindicalizados, el pueblo en general y las amas de casa, de hecho requieren que todos los personajes participen a un mismo tiempo. Se tuvo la necesidad de

incluir un elemento (el reportero de televisión) para facilitar el cambio de una escena a otra:

"Entra un reportero de Televisión. Va hacia el público con micrófono en mano.

REPORTERO: Todo es algarabía en este magno evento. El pueblo reunido quiere reiterar su confianza en el licenciado.

Se acerca Carabino, y le pregunta:

REPORTERO: ¿Qué opina usted de esta reunión multitudinaria?"

PROBABILIDAD, AZAR Y COINCIDENCIA

En el capítulo de *Lógica y Objetividad en la Farsa*, se expuso que el género mismo pide el acuerdo con elementos extra-normales como la coincidencia. En este caso, la coincidencia se da en el ámbito de una sociedad cerrada, en la que los mismos personajes pasan de un rol a otro. Por ejemplo: Doña Chile es la lideresa de las "brigadas de protección al gasto" pero también es parte de la "borregada" que el "candidato" usa para sus eventos proselitistas o una de las empleadas sindicalizadas.

SORPRESA EN LA OBRA

Desde el momento en que estamos exponiendo una situación por todos conocida (el juego entre la corrupción y la complicidad de la sociedad), el elemento sorpresa no es uno en el que este tema en particular pueda tener fuerte apoyo, sin embargo puede resultar grato o sorprendente el ámbito en el que la situación se da:

- El excusado

- La choza del brujo

o la situación misma:

- El licenciado hablando de igualdad mientras desprecia a Doña Catarina.

Idealmente se busca un texto claro que resulte atractivo, sin embargo es importante señalar que hace falta la retroalimentación crítica de un oyente que pueda orientar en el sentido de si realmente se consiguió lo que en principio se intentó conseguir. Esta parte no se efectuó debido a la naturaleza del trabajo, esto es, buscar el mayor apoyo posible en teorías dramáticas y evaluar el resultado. El hecho de arreglar la obra conforme críticas externas, aunque sería benéfico para la misma obra, limitaría la apreciación del resultado final de una consecución a nivel meramente teórico, lo cual es el verdadero objetivo de la presente tesina.

4. TEXTOS

"La oposición entre forma cerrada y forma abierta no tiene nada de absoluto, ambos tipos de dramaturgia no existen en un estado puro. Se trata más bien de un recurso cómodo para comparar dos tendencias formales de construcción de la obra y de su modo de representación"⁴²

La idea general o esquema dinámico, explora la temática que abordan de diferente manera ambos textos. El resultado de la búsqueda en cuanto a formato y género son más que nada aproximativas y no buscan apearse a algún modelo específico. Mas bien se pretende que sea el resultado de un método de creación. El énfasis pues, se puso en la libertad de selección de la situación y en la escritura misma que no buscó manejar una selección muy elaborada, sino dar rienda suelta a la idea dominante en el marco de realidad menos complicado posible. No hubo, pues, ningún parámetro a seguir, sino la trama encaminada al encuentro de valores, ya al triunfo de la violencia en la búsqueda del poder.

De los textos incluidos, la obra que más se acerca al modelo clásico es El enjillo, y la que resultó en un formato más abierto fue Los hijitos de Porfirio.

⁴² Pavis. *Op.cit.* Pág. 227. Definición de "Forma Cerrada".

4.1 TEXTO DE FORMA CERRADA

EL ANILLO

PERSONAJES

PERLA: Anciana relamida

DORA: Anciana Pomposa

ARMAGEDON: Criado

ARNULFO: Criado

Un anillo de buen tamaño, con una piedra preciosa engarzada, está muy visible en el centro del escenario. Aparecen, en extremos opuestas, entrando dos ancianas. Ambas simulan la juventud que ya perdieron, pero además están cargadas de "joyas" (bisutería de oropel), y ropas muy "lujosas". Ambas montadas en su criado que las carga sobre sus espaldas; una de ellas luce un "abrigo de pieles", la otra trae un abrigo plateado y un "quitasol".

DORA: ¡Hola Perla! ¡Cuánto tiempo sin vernos! Estás más juvenil y delgada que la última vez que nos vimos. *(Los criados se detienen, ellas bajan para saludarse mejor. Ellos resignadamente toman asiento más atrás.)*

PERLA: Gracias, Dora, muchas gracias. *(Ambas se besan y se saludan tomando sus distancias)*

DORA: *(Besándola)* ¡Querida! ¡Qué inmenso placer!

PERLA: *(Correspondiendo)* Dora, tú siempre tan amable, tan gentil... la esmerada educación que recibiste se manifiesta en tus exquisitos modales y comentarios. La última vez que nos vimos fue en la casa de los Lascuráin.

DORA: ¡Oh, sí! Esa fue una de las fiestas más inolvidables a las que me he tomado el atrevimiento de asistir.

PERLA: Todos sabemos que eres tan poco afecta a la pompa y las muchedumbres... pero cuando apareces en una fiesta, es indiscutible garantía que algo extraordinario va a suceder, querida.

DORA: Oh, ni lo digas... No es a propósito. Te juro que la suerte es mi aliada en ese aspecto. Las personalidades más estrafalarias e interesantes, buscan mi compañía; las

atraigo, como imán, y me veo dentro de situaciones tan fuera de lo común que me producen ese calorcito hormigueante como efecto de champán; y otras veces se me bajan a los pies como gélidos cubos de hielo resbalando por mis piernas. Pero no creas, nunca dejan de pasarme cosas extrañas.

PERLA: Recuerdo la vez que el Embajador de Hungría te quitó los zapatos para leerte las líneas de la planta del pie.

DORA: ¡Oh, que exquisito tacto! Solo de recordarlo me estremezco. ¡Oh, oh! *(El criado se apresura a cargarla. Ella se recuesta un momento en el hombro del criado y después, con una señal, le pide que la baje).*

PERLA: ¿Estás bien, querida? *(Dora asiente)* Recuerdo que también te auguró un futuro brillante y afortunado.

DORA: Oh sí, fue la vez que mi finado esposo se encontró de sopetón con que sus minas abandonadas tiempo atrás, agotadas; en realidad estaban produciendo metales preciosos en cantidades atroces.

PERLA: Y también te dijo que ibas a encontrar al amor de tu vida...

DORA: Oh, sí. Ese sí que fue un tristísimo episodio en mi vida. Tuve que perder a Sebastián; había sido un excelente esposo por varias décadas.

PERLA: No te puedes quejar querida. Encontraste a uno de los hombres más ricos y atractivos del país.

DORA: Oh, sí. Cupido me llenó de dardos. Marcelo es tan apasionado, tan fino, tan atento, tan... ¡Dios mío! Mira, ¡si estoy temblando, sólo de recordarlo! ¡Oh, oh, oh! *(El criado se apresura a cargarla)* Han sido los años más deliciosos de mi vida.

PERLA: Y los que vienen, porque también dijo que vivirías largos años.

DORA: Esa es una parte que todavía me tiene confundida. No soportaría ser una anciana. *(Pide, otra vez, ser bajada)* Sería horrible ver mis manos *(Usa guantes)*, estas hermosas; manos que Marcelo tanto adora, flacas, venosas, artríticas, temblorosas. Y mi rostro flácido, marchito, lleno de manchas. No armonizaría con la felicidad. Marcelo inmediatamente notaría que ya no soy aquella muchachita hermosa que tanto amó. *(Suspira triste)* ¡Ohhh! *(El criado la carga)*

PERLA: Querida, no te debes sofocar. Todavía falta mucho tiempo para eso, afortunadamente. Permíteme aflojarte un poco la ropa y quitarte por un momento tus

hermosas joyas para que puedas respirar mejor. *(A su criado)* ¡Arnulfo! Detén un momento mi piel.

Dora reacciona rápidamente y no deja que Perla la toque. Perla se sorprende.

DORA: No es necesario, Perfitín. No es necesario. Afortunadamente mi juventud me ayuda a reponerme tan rápido que yo misma me sorprendo.

PERLA: ¡Ay, querida! ¡Si no te conociera tan bien, pensaría que desconfías de mí.

DORA: ¡Oh, no! No creas ni un momento en ese horrible sentimiento. Entre nosotras no cabe la desconfianza, es tan vulgar. Tú eres igual o más rica que yo. Sería una soberana tontería pensar que yo tuviera que cuidar mis joyas y pertenencias de una amiga tan querida como tú.

PERLA: Fue, posiblemente, esa reacción que les acomete a todos aquellos que súbitamente despiertan de un sueño molesto y se encuentran con un rostro amigo; como si fuesen sorprendidos "in-fraganti".

DORA: A mí, nunca me sorprenderías en algo tan inmoral. Mi vida ha transcurrido en una plácida nube de algodón imperial, en donde no llegan ni los ecos de los lamentos, ni las viles situaciones ordinarias con que la mala fortuna suele obsequiar a todos aquellos que no saben, simplemente vivir.

PERLA: ¿Según tú, soy una de esos que no saben "simplemente vivir"? Debo recordarte, querida, que yo también poseo un criado a mi servicio personal, y si no fuera tan molesto ver como se desgarran por servirme, tendría ahora mismo a más de seis aquí conmigo. Tan así los puedo pagar. ¡Imagínate a cuántas familias puede mantener mi sola generosidad! En cambio tú sí deberías gastar, un poquito más, en otra persona que sustituya a tu criado; se ve tan agotado el pobre...!

DORA: Oh, Perla. Mi Perla, mi Per-li-ta. ¡Qué nombre tan adorable! Ahora mismo me preguntaba ¿qué te hace tan envidiosa de mi buena suerte y fortuna?

PERLA: ¿Yo envidiosa? Debes estar en un error, pensando que solamente tú tienes Marcelos, minas, maridos millonarios muertos, juventud eterna, joyas por montones... ¡Pobre querida mía! La Dorita que todo mundo compadece.

DORA: ¡Estás equivocada! Perla, Perla, Perla. Cuánta ruindad en un nombre tan pequeñito... tan... tan... chiquito, sí. Así también es tu educación, tu personalidad, tu inteligencia, tu fortuna, tus encantos. Así... *(Hace una señal de pequeñez)* como el tamaño de la más pequeña de mis joyas. Esa que se avergüenza de salir conmigo y prefiere quedarse encerrada. ¿Qué te parece linda?

PERLA: Así que me ves tan chiquita, tan pequeñita como tu maldita lengua que es chica en tamaño pero grande en daño...

DORA: ¡Oh, oh! No perdamos la compostura, por favor. Mis oídos se lastiman con semejantes exclamaciones dignas de carretoneros. Mi mundo se desenvuelve, afortunadamente, bastante alejado del tuyo. Esa palabreja que dijiste... mmmm... esa que... ¡Dios mío! a lo que tiene una que llegar por no seleccionar correctamente las amistades...!

PERLA: Ya que siempre han estado tus "posaderotas" recargadas en una "imperial nube de algodón" y tus elegantes oídos, no se atreven a escuchar lo que todos los días vomitas por ese hocico de perra...!

DORA: *(Tapándole los oídos a su criado)* ¡Jesucristo! ¡Mira si no serán tan duras de oír tus ofensas que temo que mi propio criado se corrompa solo de oírte!

PERLA: No va a aprender nada nuevo ese criado tuyo, que tu misma no le hayas enseñado. ¡Arnulfo! Dame mi zorro plateado, seguramente este pobre gato fue más honorable que ésta anciana fatua y arrogante, desconfiada y caprichosa que ves aquí, frente a mí.

DORA: ¡Armagedón! ¡Vuelveme a cargar! No quiero pisar el mismo suelo infectado de escoria que pisa la escoria más putrefacta del mundo.

PERLA: ¡Arnulfo! ¡Detén mi zorro plateado, que ahora mismo voy a "ensuciarme" las manos de mierda, tan sólo por morir con el placer de haber bofetado ese rostro caído de perro bulldog!

DORA: ¡Armagedón! Bájame. Necesito darme mi lugar de dama frente a esta prostituta disfrazada de mucama de alta categoría.

Mientras ambas se insultan, los criados intercambian miradas de resignación. Ambos se apartan y se sientan a esperar las órdenes de sus patronas. Mientras las otras pelean. Los criados se hacen amigos, e incluso llegan a burlarse de las "damas".

PERLA: ¡Arnulfo! Apártate, que este asunto es entre dos mujeres ofendidas. Aunque este vejistorio haya dejado de ser mujer desde hace cuarenta años. Y ahora mismo te lo demuestro. *(Le jala la peluca y queda la calva de Dora al aire, con pocos cabellos canosos)*

DORA: ¡Dios! ¡Oh, oh, oh! ¡Qué atropello! Siento que me muero. *(Corre Armagedón a ayudarla, pero antes de que él la cargue, la propia anciana lo empuja con violencia)*

¡Maldita, mil veces maldita! ¡Desgraciada perra sarnosa! *(Le brinca encima, arrancándole también la peluca. Perla está más o menos en las mismas condiciones)*

PERLA: ¡Arnulfo, Arnulfo! ¡Mi piel, Arnulfo! *(Arnulfo le da la piel y Perla se la pone en la cabeza)*

DORA: ¡Ridícula, grotesca! Ven acá puta, ahora verás lo que te espera.

Le da dos sonoras bofetadas. Mientras aquellos han descubierto, por su brillo, el anillo que está ahí. Intrigados se acercan. Lo toman, lo sopesan, se lo intercambian entre los dos para que cada uno lo estudie, mientras las otras continúan con su lucha.

DORA: *(Arrancándole parte del vestido)* ¡Mira, maldita! Ahora mismo va a salir a la luz lo que todo mundo sabe. *(Le arranca los pechos postizos)* ¿Ves, ves? Todos lo sabemos. Por eso no tienes ningún hombre. A todos los espantas con tu pecho liso como palo. ¡Idiota! y pensar que algún día te tuve envidia.

PERLA: *(Tirando la piel se lanza sobre Dora)* ¡Pendeja vieja puta! ¡Crees que solamente yo tengo cosas que ocultar? ¡Mira, desgraciada, mira! *(Le arranca el vestido y aparece una faja metálica. Intenta arrancársela. Dora se quita un zapato y con él comienza a golpear a Perla. Los criados empiezan a sospechar que la joya no tiene dueño. Perla le arranca algo de la espalda. Muestra lo que arrancó y son unos gluteos postizos. Dora no lo puede creer; se mira atrás y mira sus postizos levantados como trofeo. Con renovada fuerza, la tira. Le arranca los postizos y se los avienta a su criado)*

DORA: ¡Armagedón! ¡Guardame eso! ¡Son carísimos!

PERLA: ¡Ja, ja, ja, ja! ¿No que muy rica? ¡Maldita avara, hija de la gran puta! Las voy a destrozar, te las voy a tronar como globos. No va a quedar nada de tu "encanto" *(Trata de alcanzar los postizos que quedaron tirados, debido a que Armagedón está junto con Arnulfo, estudiando el anillo. Dora se va sobre Perla para evitar que Perla cumpla su promesa)*

DORA: ¡Armagedón, Armagedón! No dejes que las toque. No dejes que sus pinches manos grasosas toquen mi cuerpo voluptuoso. ¡Oh, oh! Por favor.

PERLA: ¡Arnulfo! Detén al criado de esta bestia. Nadie debe detener mi venganza.

DORA: Armagedón...! No dejes que se mueva ese infeliz...

Las dos se golpean peleando por el postizo. De pronto voltean a ver que los criados están en animada charla, ambos hablan amistosamente sobre el anillo. Las dos mujeres

para momentáneamente la pelea y se levantan intrigadas.

PERLA: ¡Arnulfo, ¿qué es eso?!

DORA: ¿Qué tienes Armagedón?

Muestran el anillo, como sin darle importancia.

PERLA: ¡Trac eso acá, inmediatamente, Arnulfo!

DORA: ¡Dámelo, Armagedón!

PERLA: ¡Obedece!

DORA: ¡Quítaselo! ¿Qué esperas?

Dora se adelanta recoge su hastón. Golpea a Arnulfo en la cabeza; éste cae aparentemente muerto. Armagedón se queda inmóvil y espantado.

DORA: Ahora sí. ¡Dámelo!

PERLA: *(Deteniéndola)* No lo vas a tener asesina. Acabas de asesinar al hombre que he estimado en la vida.

DORA: ¿Que más estimas? ¡Pendeja! Todos saben que con eso le lavabas el cerebro para que te trabajara gratis.

PERLA: Eso es... dí lo que quieras. *(Al criado)* ¿Desde cuando no te paga Armagedón? *(El no respunde pero mira expectante a su patrona)* No lo digas; yo lo sé. Ella se ríe de tí. Le contó su método de estafar empleados a una amiga mía. Ella no te va a pagar. No te ha depositado en ninguna cuenta ningún bono especial. Ella anda divulgando las cosas personales que le cuentas cuando le haces el favor.

DORA: ¡No la oigas! ¡No le creas!

ARMAGEDON: Ninguna de las dos va a tener esto.

Ambas se lanzan sobre Armagedón. Entre las dos lo golpean. El se defiende como puede, pero las ancianas sacan fuerza no se sabe de dónde. Armagedón, de un golpe elimina a Perla.

Armagedón deja el anillo a un lado, y se enfrenta a Dora, su patrona. Esta tiene varios

trucos escondidos. Trucos como morderte, picarle los ojos, golpearle los bajos, darle patadas. Cansado, Armagedón, saca una daga que trae entre las ropas. Dora, momentáneamente se espanta. Pero presa de una locura furiosa se lanza sobre Armagedón. Este tiene la daga en posición de ataque. Dora misma se clava sobre la navaja. El voltea, todavía confuso y observa a Perla desmayado. Recoge el anillo. Se queda pensando que hacer con la daga.

ARMAGEDON: *(Clavándole la daga a Perla) ¡Guárdame esto, vieja inútil!*

Toma el anillo y sale. Regresa y recoge el postizo. Lo mira divertido y se lo lleva.

OSCURO

4.2 TEXTO DE FORMA ABIERTA

TEXTO
LOS HIJOS DE PORFIRIO

PERSONAJES:**AMBROSIO:** Líder del sindicato.**CARABINO:** Conciliador de las diferencias en el sindicato.**COLORADA:** Empleada, burócrata y ama de casa.**DOÑA CATARINA:** Anciana empleada.**EL LICENCIADO.****CHUPAMEDIAS:** Secretario particular del Licenciado.**GATOVAS:** Secretario particular del secretario particular del Licenciado.**BRUJO ORALIO:** Diplomático ante la embajada del más allá.**DOÑA CHILE:** Ama de casa, de más de 100 kgs. de peso.**REPORTERO DE TELEVISION**

Primeramente, en cualquier parte del escenario, aparece un hombre de origen humilde, danzando alrededor de una humeante caldera. Sacude con ramas su cuerpo y hace raras señales. Aparece Doña Chile, en estado de "trance espiritista". Ella, inquieta; él invocando ayuda del más allá.

D. CHILE: ¡Ay, ay! ¡No! ¡No! ¡No!

BRUJO: 'Stese soslega. Un espíritu está por llegar... ¡es el espíritu de mi general Corneta! jefe revolucionario de las tropas carrancistas el que está por ocupar su cuerpecito de usted'.

D. CHILE: ¡Ayyy! ¡Noool! ¡Me ocupa! ¡Me toma! ¡Ayyy como duele! Pero... bueno, ¡Sí! ¡Sí! ¡Véngase, mi general! (Pausa. El general Corneta, espíritu chocarrero, habla con voz gruesa y ruda, a través de la boca de Doña Chile. Pausa. El general muestra extrañeza) ¡'Ora, pos qué pasal! ¿'On 'toy?! (Al reconocer que tiene cuerpo de mujer) ¡Chíngale! (Se palpa las formas) ¿y 'ora? ¿Soy carrancista o soldadera? ¿¿Pos quién chingaos me anda bromcando?! 'Orífta mismo me lo paso por los "güevos" (Se vuelve a palpar) Ay, ya no tengo...!

BRUJO: Hermanito "espiritú", Diosito nos hizo la "mercé" de mandarte pa' cá, porque tenemos, varios encargos que hacerte.

D.CHILE/G. CORNETA: *(Buscándose las pistolas y cananas)* ¿Quién se llevó a la negra?

BRUJO: ¿La negra? ¿Cuál negra? ¿De qué te lo preguntas, hermanito espíritu?

D.CHILE/G. CORNETA: ¡Cómo de qué! Pos de mi carabina, zonzo...! ¿'On tá?

BRUJO: Ya acabó la revolucón, mi general. Ya no hay pa' qué cargar carabinas, ni parque, ni que cabalgar por los cerrras.

D.CHILE/G.CORNETA: ¡Ah! ¿'tons ya ganamos los constitucionalistas? ¿ya comen los peones? ¿ya hay muchos más maestros? ¿ya se largaron los explotadores de este país? ¿ya trabajan los sinvergüenzas que nos quitan el pan de la boca? ¿ya reventó el viejo Porfirio?

BRUJO: Reventó en miles de pedazos ... y todos tragan igual. Ahora los encuentra en un partido que se llama PRI.

D.CHILE/G.CORNETA: ¡Ah! 'Tons la cosa está peor.

BRUJO: Pero con más modernidá'. Ahora "train" enseñanzas de los "Estales". Van a escuelas donde los enseñan a hablar re' bonito, aunque nadie les entiende bien.

D.CHILE/G.CORNETA: Pos' entons' ¿qué chingaos hago aquí?

BRUJO: Pues que nos va a traer un recado del más allá, que encargó esta vieja.

D.CHILE/G.CORNETA: ¿Yo? ¿Digo, ésta?

BRUJO: Pos sí. Ella quiere saber el secreto para salir de pobre. Le hizo una manda al santo de los Consejos... San José María ó "Yosef Marí", creo que le dicen por ahí.

D.CHILE/G.CORNETA: *(Estremeciéndose)* ¡Ah...! Siento que llega... siento que me agarra... Algo... no sé... ¿será el recado de la vieja esta?

BRUJO: Mi general, nsté' nomás desembuche, que ya sabré interpretar los avisos del más allá.

D.CHILE/G. CORNETA: ¡Ah!!! ¡Oh! ¿¡Sí!? ¡Está bien! *(Pausa. Al brujo)* Mensaje transmitido, tii, pata rajada. La vieja esta, ya sabrá qué hacer.

D. CHILE: *(Despertando del trance)* Ah... ah... ¿qué... me... hiciste, Orallo? Me siento rara. ¿No abusaste, verdad?

BRUJO: ¡Ni Santa Verroga lo permita! Con usted no se pueden tener malos pensamientos.

D. CHILE: Me siento tocada...

BRUJO: Yo no fui.

D. CHILE: ... por la verdad. Ahora tengo una misión que cumplir. Las mujeres tenemos poder. Sin nosotras no hay nada. Ni casa, ni comida, ni ropa planchada *(Se levanta y va saliendo como alucinada, diciendo:)*, ni nada. Le esperan grandes cambios a este país; si la base somos las mujeres, ¡Nosotras crearemos un nuevo orden. Ahora sí comeremos de todo. Nuestros monederos ya no estarán vacíos. El mandado será rescatado. Nuestras cacerolas humeantes... *(Sale)*

El brujo se queda rascando la cabeza.

Entran hombres y mujeres con pancartas proselitistas para la candidatura del Licenciado. Se oye el himno de los Estados Unidos de Norteamérica.

VOZ EN OFF: ¡'Orale, pendejo, no te adelantes!

OTRA VOZ: ¡Pus me equivoqué de disco, como si hiciera mucha diferencia! Ahí va la buena.

VOZ EN OFF: ¡Apúrale, que está por llegar el Licenciado!

Se oyen los acordes de la "Marcha a Zacatecas"

AMBROSIO: ¡Pinches, desgraciados, poca madre... El licenciado y toda su entera de rateros, poca abuela. En su vida: vuelos, viajes, viejas, cenas e invitaciones por montones, giras, coches, fotos en el periódico...

COLORADA: *(Burlona)* ...el licenciado fue al baño, al señor licenciado le salió un barro, el licenciado habló por la tele y a todos nos mentó la madre.

Entra el licenciado y todos aplauden. Atrás de él entra Chupamedias y Gatovas.

COLORADA: ¡Señor licenciado! ¿Cómo amaneció usted? Nos estábamos preguntando si hoy iba a salir el sol... y su presencia nos ha contestado.

CHUPAMEDIAS: *(Déspota)* Dejen en paz al licenciado que amaneció con dolor de cabeza.

AMBROSIO: Licenciado, nosotros conocemos remedios magníficos para la cruda.

LICENCIADO: *(A Chupamedias)* ¡Saca a éstos de aquí!

Chupamedias los saca, violentamente, del camino del licenciado.

CARABINO: Lo que usted diga, señor, pero nosotros nos salimos solitos. No hay necesidad de violencia.

LICENCIADO: ¿Ya llegó la prensa?

CHUPAMEDIAS: En un ratito más, jefecito. *(Gritándole a Gatovas)* ¡Tú, Gatovas! a tu puesto. Que ya entre la prensa.

Entra Gatovas con cámara y micrófono, a entrevistar al licenciado, éste se acerca arreglándose la corbata y alisándose el cabello.

GATOVAS: Sr. Licenciado, se nos pide que le preguntemos por su mensaje del día.

El licenciado se coloca muy ceremoniosamente al frente de la "muchedumbre". Disco de aplausos y fanfarrias, mientras "el pueblo", indiferente y cansado se dispone a oír lo "mismo de siempre".

LICENCIADO: *(Tono demagógico)* Mi mensaje para este querido pueblo, es que en nombre de la justicia social, los cambios que se avecinan, favorecerán a las clases más desprotegidas...

Doña Catarina se adelanta.

D.CATARINA: Señor licenciado, quiero agradecerle y bendecirlo por todo eso que está usted diciendo.

Le besa la mano. El licenciado la retira asqueado.

LICENCIADO: ¡Corte, corte! Que se repita. *(A Doña Catarina)* ¡Olga usted, no me babe la mano, mire naná! ¡Chupamedias! *(Chupamedias se acerca a limpiarle la mano al Lic.)*

CHUPAMEDIAS: *(Limpiándole la mano y besándose la)* ¡Jefecito, aguántese jefecito

eso causará buena impresión entre la india!

LICENCIADO: *(Malhumorado)* Bueno, pero que el beso sea simulado. *(A Gatovas)* Tú, Gatovas, tomas el momento en que va a besarme la mano, pero luego luego subes la cámara. *(A D. Catarina)* Y usted, no se salga del huacal, que no nacimos en el mismo chiquero. *(Doña Catarina asiente humildemente y se aleja sin darle la espalda al licenciado y haciendo caravanas.)*

Entra un reportero de Televisión. Va hacia el público con micrófono en mano.

REPORTERO: Todo es algarabía en este magno evento. El pueblo reunido quiere reiterar su confianza en el licenciado.

Se acerca Carabino, y el reportero le pregunta:

REPORTERO: ¿Qué opina usted de esta reunión multitudinaria?

CARABINO: Esperamos que esta vez... que ahora sí... Tenemos fé... Nos han prometido tanto y tanto... a ver si nos cumplen... nos dijeron que esta vez... Ojalá que ahora sí...

Entra un gancho desde un extremo del escenario, lo engancha del cuello y lo jala bruscamente. Fanfarrías. Todos, apáticamente, echan porras al licenciado. Oscuro.

Redobles de tambor. Doña Catarina, sentada en el excusado, sabrosamente lee su periódico. Afuera del baño, la Colorada entra a fumarse un cigarrillo mientras espera que se desocupe el baño. Se cansa, se asoma por debajo, reconociendo los pies de la viejita)

COLORADA: ¿Ya mero?

D.CATARINA: Ya mero. ¿Ya viste el periódico? Salí en primera plana.

COLORADA: Nomás se te ve el chongo.

D. CATARINA: Pero en mi casa sí me van a reconocer.

COLORADA: ¡Ya sálte! Tienes media hora ahí sentadota.

D. CATARINA: Voy...

Del otro lado, Ambrosio y Carabino.

AMBROSIO: ¿Cómo ves lo que te dije?

CARABINO: Pues no se...

AMBROSIO: *(Emocionado)* Imagínate, Acapulco...

CARABINO: Es que... nosotros somos sus líderes tenemos que proteg...

AMBROSIO: ...o Veracruz... *(Cantando)* ¡Haay en tus ojos el verde esmeralda que brota del mar...!

CARABINO: Pero ellas confían en nosotros...

AMBROSIO: Un "volesvagueen"

CARABINO: Es mala onda, Ambrosio.

AMBROSIO: ¡El burlesque, cabrón!

CARABINO: Es traición, prometimos conseguirles el 50%.

AMBROSIO: Rorras, chupe, paseos, desmadre y medio... Pus' qué tanto es tantito, Carabino. Si les das ese aumento, se empachan ¡Cabrón! Les hace daño, no tienen llenadero, van a pedir más.

CARABINO: Bueno... pero...

AMBROSIO: ¿Qué quieres, hombre? Dilo, mencionalo. Lo tienes, hermano.

CARABINO: *(Abrazándolo emocionado)* Entonces...¿si me das a tu hermana?

AMBROSIO: ¡Oyene, cabrón! Te dije que ese tema era intocable...

CARABINO: Es que la condenada esta re...

AMBROSIO: 'Re ... ¿qué?

CARABINO: ¡Ay, Ambrosio, tu sabes! Está como tu mamacita en sus buenos tiempos.

AMBROSIO: *(Arremangándose la camisa, y listo para boxear)* No me importa que yo sea Delegado y tu Tesorero, de todos modos te voy a madrear. ¡Defiéndete!

Empiezan a medir fuerzas. Del otro lado, Doña Catarina sigue leyendo como si nada.

COLORADA: ¡Apúrate, condenada!

D. CATARINA: Estoy en mi media hora de "lonch"

COLORADA: (*Muy enojada*) ¡Qué "lonch" ni que nada! Apúrate que aquí hay cola.

D. CATARINA: (*Risueña*) Aquí hay más...

COLORADA: ¡Pelada! Yo estoy en mi derecho de usar las instalaciones, según el artículo 35, incisos b1., c y z, del contrato colectivo de trabajo.

D. CATARINA: Pues, yo estoy haciendo lo que quiero en mi tiempo de descanso, según los 20 últimos artículos y todos los incisos del mismo contrato. ¿Cómo la ves?

COLORADA: ¡Maldita vieja! Esta no es una reunión del sindicato. ¡Aquí no te vas a lucir con nadie!

D. CATARINA: No te alebrestes, acuérdate que tengo mis influencias y te puedes caer de la nómina.

COLORADA: Sí, ya lo sé. ¡Pinche arrastrada, barbera!

D. CATARINA: Pues sí, yo tengo el apoyo del jefe y qué. A nosotros nos gusta trabajar, por eso él nos cuida y nos protege... No que ustedes, hola de huevones...!

COLORADA: ¡¿Huevones?! 'Ora verás, aquí no te van a servir las palancas, ahora verás!

La Colorada, muy enojada, abre la puerta del excusado y saca a Doña Catarina de los cabellos. La viejita batalla, gritando, entre soltar el periódico o los calzones. Por los gritos y maldiciones, Carabino y Ambrosio, dejan de pelear y corren al baño, al igual que algunos otros personajes. Se dividen en dos bandos y echan porras tanto a una como a la otra de las contrincantes.

TODOS: (*Ad libitum*)

-¡Dale Colorada!

-¡Tírale los dientes a esta viejilla barbera!

-No se deje Doña Catarinita...! Déle en los bajos

-¡Ya estuvo bien que estos rojillos nos metan ruido!

-¡Ustedes son unos vendidos!

-¡Jáitale más fuerte el chongo! ¡Métele uno de mi parte Colorada

- ¡Y ustedes unos agitadores!
- ¡Pinche falta de solidaridad! Lo que queremos es trabajar. Dele una buena patada en el trasero, "doñita"
- ¡Agachones! ¡Pacos huevos! Por su culpa nunca conseguimos nada. ---
- No te dejes, arráncale los dientes postizos.
- ¡Y por su culpa todos nos traen en la miral ¡Un día nos van a correr a todos gracias a ustedes, bola de mafiosos!
- ¡No se deje, doñita. Le detenemos los calzones!

La viejilla saca dotes de luchadora y le propina una buena paliza a la Colorada.

CARABINO: *(Interviene separándolos)* ¡Momento! ¿¿Qué están haciendo!? A ver, tú ayuda a la Srita. Colorada. Yo te ayudo Catarinita. Mire nomás ya ni la anuela.

AMBROSIO: No hay que ser, Catarinita, no abuses de tu fuerza.

CARABINO: *(Mientras las separa)* No la frieguen. Estas cosas se resuelven en las juntas.

D. CATARINA: ¡Méndlga vieja, a ver si así aprendes a respetar a tus mayores!

CARABINO: Ya, Catarinita. No vamos a pelear. Tenemos que estar unidos.

AMBROSIO: ¿Qué no ves como la dejó?

CARABINO: ¡Pero es una ancianita!

COLORADA: *(Desfalleciente)* ¡Ancianita tu madre! Le voy a levantar una acta a esta viejilla revoltosa.

CARABINO: No. Esto se arregla internamente. Un sindicato mudo es un sindicato fuerte. Y usted Doña Catarinita, tenga sus calzoncitos y no se preocupe. Váyase a su casa. Pida un día económico, yo le ayudo.

D. CATARINA: Gracias, Carabinito. Por eso te queremos tanto. Postúlate para delegado sindical, te aseguro que vas a ganar.

Ambrosio, suspicaz, escucha.

CARABINO: Ande váya con Dios, Catarinita.

AMBROSIO: *(Abrazando a Carabino)* Mira Carabino, es duro para mí, pero si me

eres leal y cerramos el trato que te propuse. ¡Mi hermana es tuya!

CARABINO: (*Contentísimo*) ¡Hermano! ¡Hermano mío! ¡Ven a mis brazos!

AMBROSIO: ¡Hermano del alma! Pero acuérdate que yo sigo siendo el rey. Vente, vamos a buscar al licenciado.

Salen

Música de la canción "Carabina 30-30". El brujo Oratio, haciendo sus ritos una vez más. Chupamedias en trance espiritista. El licenciado hace más de lo posible, para que el licenciado esté cómodo.

CHUPAMEDIAS: (*Entrado en contacto con el espíritu del General Corneta*) ¡Ay! ¡Ay! ¡No, no, no! ¡Sí, sí, sí! Mi jefecito me va a regañar.

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: ¡Usté' cálese desgraciado! Voy a salir otra vez, me está llamando este condenado Oratio...!

CHUPAMEDIAS: ¡Ay, ay, ay! ¡No! ¡Sí!

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: 'Pérese, le va a gustar...

CHUPAMEDIAS: Bueno, entonces: ¡Sí, sí, sí! ¡Ahhh! ¡Se siente igualito que con mi jefecito! (*El jefe carraspea incómodo*) ¡Ay, General es usted bien machito! ¡Si usted fuera mi jefe...!

LICENCIADO: Me confunde. Yo creo que ya está delirando.

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: ¡Que desgraciado tan terco! (A Oratio) ¿Otra vez? ¡Chingaos, pero que bien mueles, caray!

BRUJO: Mi general, tenemos otro encargo urgente. Mire, aquí el licenciado es una persona de poder...

LICENCIADO: (*Al General Corneta*) Mire, tengo entendido que usted tiene magníficas relaciones con la embajada del más allá. Lo que yo necesito es una asesoría muy especial... claro, le pagaría lo que usted pidiera...

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: ¡Oratio! ¡Cállame a este méndigo catrín! Toda esta bola de positivistas madrearon a Madero. Es que Don Pancho era tan débil. La revolución necesitaba a alguien con huevos... alguien como Venustiano Carranza..., como Pauchito Villa...

LICENCIADO: *(Afeminado)* Yo tengo hue... yo soy fuerte. Mi país me necesita.

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: Usté' no tiene pinta de hombrecito de los que se rajan la madre por sus hermanos. Pero, dígame, ¿Qué pitos toca usted en esta bola...?!

LICENCIADO: Ay mi general, qué cosas dice...

BRUJO: ¿Ya lo ocupó la Lucha Reyes, licenciado? Pero si ni la llamé.

LICENCIADO: *(Contrariado, carraspea y vuelve a tomar su actitud déspota)* Mire, mi general. Yo quiero llevar a feliz término, los postulados de la revolución.

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: Mire, amiguito. A mí no me duerma con sus palabritas... a mí ¡hábleme derecho!

LICENCIADO: Necesito su consejo. No quiero dejar la Secretaría. Hay mucho dinero de por medio, pero me ofrecen algo mucho mejor y todavía no es seguro. Si renuncio, me pueden tender una trampa y me quedo como el perro de las dos tortas... Dígame, ¿Qué hago? ¿Qué hago? Todo mi futuro político depende de lo que usted me diga, mi General. Pregunte por mí cuál es el bueno.

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: Usté' lo que tiene, es un problema de ocupancia ¿no? Haga lo que yo....

LICENCIADO: ¿Dejarne que me maten a si nomás a lo buey?

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: Más respeto... Nosotros todavía no tenemos el "Canal de las Estrellas" para estar bien informados. A lo que me refiero es a la "ocupancia" de varios pelagatos en un solo puesto, pues!

El licenciado hace gestos de incompreensión y trata de entender. El Gral. Corneta, distraídamente se mira al espejo y se asusta.

CHUPAMEDIAS/G. CORNETA: ¡Ay güey! Este sí está re' jodido! Prefiero la vieja frondosa que me "prestastes" el otro día, Orallo.

BRUJO: A luego te la vuelvo a prestar, hermanito. *(Al licenciado)* Mire, licenciado, lo que mi general le aconseja es... *(Orallo le explica al oído al licenciado lo que el General Corneta, trato de decir. Apartándose y ya en voz alta)* Pero que sea bienen pendejo. Pa' que la cosa amarre bien.

LICENCIADO: *(Malicioso)* ¡Magnífico! Entiendo, entiendo... ¡ya sé quién...!

(Paussa) ¡Gatovaaaas! ¡Gatovas!

Oscuro. Marcha militar. Se ilumina el área; hombres de un lado, mujeres con cacerolas y pancartas del otro.

D. CHILE: ¡Mujercitas y anexos que las acompañan! ¡Ahora sí, vamos a darle guerra al hambre! A ver, quiero oír voces.

MUJERES: *(Ad libitum)*

-¡Abajo el adulterio

Los hombres, todos, voltean y disimulan a miran al piso.

-... de la leche!

-Queremos más leche y menos agua.

-Arriba el salario y condiciones más justas de trabajo

Ambrosio y Carabino, salen disimuladamente procurando, sin lograrlo, pasar desapercibidos.

-¡Sí, queremos un salario justo.

-¡Arriba nuestros líderes! ¡Arriba Carabino y Ambrosio!

D. CHILE: Vamos a organizar nuestra estrategia de batalla. ¿Quién tiene el marranito?

D. CATARINA: ¡Yol! ¡yol yo soy la tesorera.

D. CHILE: ¡Que venga el marranito!

Entra el licenciado, cruza por el escenario. Chupamedias va desenrollando una alfombra para que el licenciado pase.

TODOS: ¡Bravo! ¡Arriba el licenciado! ¡Bravo!

En cuanto pasa, las mujeres vuelven a lo suyo. Doña Chile se dispone a romper el marranito.

D. CATARINA: ¡Ay, Chile, estoy tan emocionada! ¿Tu crees que el licenciado se fije en mis habilidades de tesorera para las "brigadas de ayuda al gasto"?

D. CHILE: Yo le voy a hablar de tí. Por ahora repartamos las ganancias. A ver...

(Comienza la repartición entre Chile, Catarina y la Colorada; Doña Chile es la que reparte) Uno para tí, otro para tí, dos para mí; tres para la causa. Uno para tí, otro para tí... dos para mí...

COLORADA: Oye... ¿por qué tu dos, si pusimos igual?

D. CHILE: Porque yo soy su representante y de mi imagen dependen las buenas relaciones con los altos funcionarios. ¿Qué te parece mi traje nuevo?

D. CATARINA: Te queda como guante...!

COLORADA: De "belshol"

D. CHILE: ¿Qué?

COLORADA: ¿Qué pasó con la tanda?

D. CHILE: Pues de dónde crees que salió el dinero para la realización de este evento.

D. CATARINA: *(Alegre, les enseña un paquete de cervezas)* Miren lo que mi viejo donó a la causa.

D. CHILE: *(Quitándole el paquete)* Estas brigadas van a vivir la democracia de cerquita. Trae acá. Yo las reparto. *(Se las guarda)*.

COLORADA: ¿Y las ganancias de la venta de cacerolas que hicimos todo el mes pasado?

D. CHILE: Sirvieron para comprar simpatías, regalos para el licenciado, embarraditas a los de hacienda, que nos querían cobrar hasta por respirar...

GATOVAS: *(Curioso, a Chupamedias)* ¿Quiénes son éstas?

CHUPAMEDIAS: Eso a ti no te importa, ve a ver si no se le ofrece nada al licenciado. Yo ahorita voy.

Chupamedias se acerca a Doña Chile.

CHUPAMEDIAS: Estimada damisela, he estado notando el "jale" que tiene con estas prófugas del metate. Mire, para serle franco, estoy a punto de recibir un cargo importantísimo, y, la verdad, no me caería nada mal que sus seguidoras apoyaran mi causa.

D. CHILE: *(Con la mirada brillante)* ¡De a cómo no! Mire, elegante e inteligente caballero, podemos llegar a un acuerdo de tipo "dando y dando"

CHUPAMEDIAS: ¿De cuánto estamos hablando?

Chile le habla al oído. La Colorada y Doña Catarina se acercan lo más que pueden para oír.

CHUPAMEDIAS: ¡Délo por hecho! Pero recuerde, mi nombre debe sonar alto y claro *(Se echa porras él mismo)* ¡Chupa-medias! ¡Chupa-medias! ¡Chupa-medias!

COLORADA: *(A Chile)* ¿Cuánto le pediste?

D. CATARINA: ¿De a cómo ms va a tocar?

Vuelve a entrar el licenciado, se prepara a hablar.

MUJERES: ¡Brigadas! ¡Brigadas! ¡Brigadas!

LICENCIADO: Compañeros ciudadanos. Hoy nuestra país está de fiesta. Hoy es un día muy especial. El bendito dedo mayor se ha dignado pararse sobre mi frente, y....

MUJERES: ¡Salario! ¡Salario! ¡Salario!

LICENCIADO: Me ha pedido que ocupe el honroso cargo de...

MUJERES: ¡Pro-gasto! ¡Pro-gasto! ¡Arriba el salario! ¡Arriba!

LICENCIADO: ...funcionario mayor. Por lo tanto, es mi deber llenar el hueco que ahora dejó, y poner al mando de esta H. Secretaría... a un hombre ...

MUJERES: ¡Arriba las brigadas de protección al gasto! ¡Ehh! ¡Arriba!

LICENCIADO: *(Molesto)* que por su valentía...

Chupamedias se adelanta para agradecer al público con ademanes triunfalistas.

MUJERES: ¡No a la carestía!

LICENCIADO: *(Más molesto)* ...por su lealtad, por su inteligencia y dominio de las situaciones, para...

MUJERES: ¡Arriba, Doña Chile...! ¡Arriba Chupamedias!

LICENCIADO: (*Verdaderamente furioso*) ¡Con una chingada! ¡¿me va a dejar hablar o qué?!

CHUPAMEDIAS: (*Solícito*) ¡Cállense viejas argüenderas! Dejen hablar al jefecito que está por decir lo más importante de mi vida...

Chupamedias se hinca y besa los pies del licenciado, toma su mano y deposita otro beso.

CHUPAMEDIAS: Gracias, jefecito, gracias.

D. CHILE: ¡Ha muerto el rey! ¡Que viva el rey!

MUJERES: Viva Chupamedias...!

LICENCIADO: (*A Chupamedias*) ¡Ya cállate! no me dejas concentrar. (*A "la multitud"*) Como les iba diciendo...

D. CATARINA: (*Se adelanta e interrumpe al licenciado*) Ya, queremos que nos ponga en el presupuesto...

COLORADA: Sí. Ya nos queremos poner a trabajar en las brigadas de ayuda al gasto.

LICENCIADO: (*A Chupamedias*) ¡Quítame a estas pinches viejas de encima!

COLORADA: (*Con mucha finidez*) Dile que no merecemos que nos corra así como así después de todos los regalos que le hicimos. Que ahora no se haga el desentendido.

LICENCIADO: (*Oyendo lo que dice la Colorada*) ¡¿Ustedes!? ¿Que ustedes me han dado algo? (*Se burla forzosamente de ellas*) Yo no me junto con la chusma, menos voy a recibir un regalo de ustedes.

COLORADA: (*Temblorosa de miedo*) Sí, nuestra lideresa y futura funcionara se los hizo llegar en nuestro nombre. (*Empujan al frente a D. Chile que se estaba escondiendo disimuladamente*)

LICENCIADO: ¿Y quién es esta? Nunca la había visto en mi vida. Ya quítense de aquí que quiero terminar.

D. CATARINA: *(A D. Chile)* ¿Cómo que no te conoce?

COLORADA: ¡Ajá! ¡Conque regalitos, trajecitos nuevos, impuestos...!

LICENCIADO: Les presento a mi sucesor... el DR. GATOVAS, graduado de "Yale"

AMBROSIO: ¿"Yale"? ya le rajaron en su madrecita al Chupamedias.

Gatovas no lo puede creer. El licenciado la saluda muy efusivamente. Chupamedias, livido primero, suelta a llorar y patatea haciendo rabietas. Atrás las tres mujeres siguen discutiendo.

COLORADA: ¿Y sabes que me quedé sin gasto todo el mes, para lo de las benflitas cacerolas?

D. CHILE: Era negocio redondo...! Pero no vendiste casi nada.

CATARINA: Ya vendí muchas y de todas maneras me fue igual, que dizque se iba a triplicar la inversión.

D. CHILE: Ah, bueno. Ahí sí no me vas a negar que yo te ayudé a la venta. Te puse en contacto con mucha gente de la colonia. Y no me diste comisión, me la tuve que cobrar por el bien de las brlgadas.

D. CATARINA: Ya me extrañaba que tu anduvieras en taxi, pues ni tu marido ni tú trabajan.

Siguen la discusión por esa línea. Mientras el Gatovas va, poco a poco, asimilando la posición en la que se encuentra. Hay un ballecito breve en el que Gatovas, sujeto a unos hilos manejados por el licenciado, canta.

GATOVAS: Un muñeco de madera soy
agradecido, bien nacido
con espalda de cartón.

Sé decir: "lo que usted mande"
y también, "usted sugiera".
Cuando llegue la ocasión
yo sabré poner ardor
al cumplir mi comisión.

Un muñeco de madera soy...

Gatovas termina de bailar y Chupamedias sigue tirado en el piso.

GATOVAS: ¡Chupamedias! ¡¿Qué haces ahí tiradote como borracho?!

CHUPAMEDIAS: *(Reponiéndose)* Nada jefecito, nomás quería revisar la suela de sus zapatitos.

GATOVAS: Pues ya párate y vete a controlar de volada a esas viejas pericas. *(Señala a las tres que todavía discuten atrás)* No es bueno para nuestra imagen; la prensa anda por acá... *(Al licenciado)* ¿Se le ofrece algo, jefe...cito?

CHUPAMEDIAS: Tiene que anunciar el aumento.

GATOVAS: *(A Chupamedias)* ¡Ya lárgate de aquí! *(Al licenciado)* ¿Quiere que anunciemos el aumento?

El licenciado asiente, y pide a Carabino que se acerque.

LICENCIADO: *(A la "muchedumbre")* ¡Su atención un momento! Vamos a hacer un anuncio importante. *(Llega Chupamedias con la cámara y la grabadora)* Después de largas y penosas pero muy exitosas negociaciones que se hicieron, a través de su nuevo líder sindical... tenemos el enorme gusto de anunciar el porcentaje del aumento que registrará sobre los salarios mínimos a partir del primero del siguiente mes. Para esto, tengo el honor de ceder la palabra al Sr. Carabino...!

CARABINO: Bueno, pues... yo..., es decir, ¡perdón! es que...

AMBROSIO: *(Interrumpiéndolo)* Es la emoción. ¡Señores! *(Faufarrias. Todos expectantes)* Con gusto les anuncio que hemos obtenido, nada menos que... ¡El 3%!

(Todos vuelven a su discusión previa)

CARABINO: ...y un bonal *(Otro breve congelamiento. Nuevamente expectantes)* de... 10 bolillos por quinceena.

Tanto Ambrosio como Carabino saludan con actitud triunfalista. Las mujeres enojadas la emprenden contra ellos a cacerolazos. Se arma la gresca. Se oyen varios balazos. Todos vuelven a congelarse.

ORALIO/G. CORNETA: *(Entrando)* 'Ora sí mis muchachitos, así sí me siento de nuevo en casa, nomás díganme pa' dónde jalaron esos malditos federales. *(Todos vuelven a concentrarse en la pelea, pero el "General Corneta, poseyendo el cuerpo de*

Oratio, carga un costal; saca bolillos y se los empieza a aventar al grapo. Todos deja de pelear entre sí y se pelean por los bolillos.) Así merito se estilaba apaciguar al pueblo en tiempos del viejo bigotón. (Va en busca de D.Chile y la saca de la gresca)

D. CHILE: Ay mi general, pero no me apriete. Tengo un negocio pendiente allá atrás.

ORALIO/G. CORNETA: Su negocio de usted es conmigo. Vamos a celebrar que estamos bien jodidos, pero bien contentos.

Música de danzón. Los dos bailan, al principio muy formalmente, después se pegan de "cachetito" y siguen bailando. Mientras atrás, los demás, siguen discutiendo y peleando.

OSCURO

5. COMENTARIOS

El primero y más importante, está delineado en la introducción de esta tesina y es la falta de accesibilidad a obras teóricas mediante las cuales se logre un acercamiento a la creación del texto teatral. Quizás los enfoques de las más diversas tendencias no confluyan en dirección de la práctica en sí, a excepción de Lawson, en el ámbito de esta bibliografía. Las teorías dramáticas por definición, abarcan todo lo relacionado con la praxis del teatro; tanto clasificación genérica, crítica, y ensayo sobre teatro, como las poéticas del drama dictadas por teóricos destacados. Es por esta situación que de entre varias obras dedicadas a la composición dramática, solamente algunas resultaron apropiadas a este trabajo y son las que figuran en la bibliografía.

En cuanto al uso del esquema actancial, encontré que independientemente de lo interesante y útil que resulta su uso para definir y explorar tanto el ámbito del tema como las fuerzas de acción, objetivos, etc., es, sin embargo, una herramienta un tanto limitada, ya que tiene la desventaja de aprisionar el libre crecimiento de los personajes desde un entorno psicologista; la orientación del personaje a través de las líneas soslaya la visión inherente y particular de una "fuerte individualización" como decía Ibsen, citado por Lawson, del personaje. Tal desventaja pesaría más para los géneros serios, pero no tanto para la farsa.

La ventaja radica en que permite una reflexión sistemática y profunda del problema a tratar y encauza la escritura hacia el objetivo definido por estos esquemas, lo cual resulta conveniente; ya que de entrada están definidas las sendas entre las que se mueven los personajes.

Para saltar desde el nivel de frase hasta el nivel superficial del texto, el método empleado en esta tesina, fue partir desde la frase básica hacia las líneas de acción que marcaban un campo muy general. Después afinar estas líneas hasta el punto en que la propia particularización requería la definición de los personajes que llevaran adelante el desenvolvimiento de las líneas, lo cual delimitó en manera importante el ámbito de acción sin salir de los límites marcados por la idea dominante. En realidad, entonces, la parte más destacable del método consistió en correr de lo más general hacia lo más particular, hasta encontrar la acción adecuada y de ahí saltar a la creación de diálogos, etc.

Por otra parte la brecha existente entre la teoría y la praxis es profunda y los marcos teóricos consultados no proveen un puente que difumine la transición entre una y otra. Si bien se concentran en la estructura, temática y elementos para elevar la calidad de la escritura, la manera de entremezclar los elementos y de darles una progresión de interés resulta únicamente pertinente al acercamiento personal del autor. La teoría, en este caso, requiere de un punto

de vista objetivo para adaptar las teorías disponibles a las necesidades particulares de un trabajo y la creación requiere un estado mental, sobre todo para los géneros serios en que los personajes son complejos, en el que se pueda "vivir" el personaje o las situaciones para poder, a su vez, darles vida. En el caso de la farsa también se necesita un estado mental en el que se puedan "visualizar" las diferentes posibles situaciones que manifiesten la inquietud a expresar. Tener en mente las teorías que se están aplicando y cambiar súbitamente hacia el arranque imaginativo, conlleva una tarea un tanto difícil que posiblemente se vea facilitada al dominar la teoría y hacerla más "personal".

En cuanto a los aspectos genéricos, es verdad que estudios serios en nuestro país se han dedicado al estudio de la clasificación genérica, sin embargo creo que para efectos de este trabajo, la parte relevante fue tratar de alcanzar un enfoque fársico, solamente en cuanto a las constantes aristofónicas y al capítulo de "Perspectivas de realidad imitada" basada totalmente en Aristóteles.

BIBLIOGRAFIA

Aristófanes. Las aves en el tomo: Las once comedias de Aristófanes, México. Editorial Porrúa, S.A. No. 67 de la Colección "Sepan cuantos". 1989.

Aristófanes. Las nubes en el tomo: Las once comedias de Aristófanes, México. Editorial Porrúa, S.A. No. 67 de la Colección "Sepan cuantos". 1989.

Aristófanes. Los caballeros en el tomo: Las once comedias de Aristófanes, México. Editorial Porrúa, S.A. No. 67 de la Colección "Sepan cuantos". 1989.

Aristóteles. La poética. México. Versión de García Baca. Editores Mexicanos Unidos. 2da. Edición, 1989.

Bentley, Eric. La vida del drama, Editorial Paidós. No. 23 de la Colección Paidós Studio, 1985.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México. Editorial Porrúa 1989.

Brocket Oscar y Findlay Robert R. A century of innovation USA. Prentice-hall, Inc. Englewood Cliff, New Jersey.

La novela de la revolución mexicana Tomo II, Editorial Aguilar. México. 2da. Reimpresión, 1978.

Lawson, John Howard Teoría y técnica de la dramaturgia. Cuba. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 1933

Palant, Pablo Teatro: El texto dramático dentro de la "Enciclopedia de Teatro/Elementos. Centro Editor de América Latina, S.A. Colección dirigida por Luis Ordaz. 1988

Pavis, Patrice. Diccionario del teatro dramaturgia, estética, semiología. España, Ediciones Paidós. Serie 10 de la Colección Comunicación. 1a. Reimpresión,

1990.

Platón. Diálogos. México. Editorial Porrúa, S.A. No. 13 de la Colección "Sepan Cuántos". 1984

Ubersfeld, Anno. Semiotica teatral España. Editorial Cátedra/Universidad de Murcia. Colección "Signo e imagen". 1989

Usigli, Rodolfo. Itinerario del autor dramático. México, Editado por La Casa de España en México y el Fondo de Cultura Económica. Primera edición, 1940.