

109
2e
1

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Tesis Profesional que presenta:

María Teresa Maza Lucio

para obtener el título de Licenciatura en Comunicación

¿Con qué la obligaré?... A'pues con el
sentimiento. Análisis del discurso escrito de
la pareja protagónica de la obra teatral,
Entre Villa y una mujer desnuda.

Con la Asesoría de la Profesora Francisca Robles

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1998

259864



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.

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

TESIS

**¿Con qué la obligaré?... A'pues
con el sentimiento.**

Análisis del discurso escrito de la pareja
protagónica de la obra teatral Entre Villa y una
mujer desnuda.

María Teresa Maza Lucio
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación
Asesora: Lic. Francisca Robles

¿Con qué la obligaré?... A'pues con el sentimiento.
Análisis del discurso escrito de la pareja
protagónica de la obra teatral Entre Villa y una
mujer desnuda.

Dedicatoria

A todas las siguientes personas, unas porque contribuyeron a la culminación de este momento, y otras simplemente porque al vivir en mi corazón me proporcionan la fuerza para seguir adelante.

*Jaime Lucio Sánchez
María Antonieta Lucio Ortiz
Paloma Esther Vielma Lucio
María Teresa Castro
Francisco Javier Ordoñez
Alberto Barragán Bobadilla
Alma Coronado Ochoa
Claudia Denise Avila Guillen
Abelardo Santillán Maza
Andrés Hernández López
Sabina Berman
Diana Bracho
Martha Miranda
Daniel Cervantes
Alma Rosa Torres Flores
María Elena Viveros
Patricia Kelly
Ernesto Lammoglia*

los profesores: *Elina Sonia Hernández Carballido
César Illescas Monterroso
Georgina Zarate Vargas
Humberto Nasif Said
Gustavo Trangay Vazquez
Valeriano Ramirez
María Elena Galeana Rodriguez
María de la Paz Muñoz Aguilar
Sergio Anzaldo Baeza...*

mi asesora: *Francisca Robles*
y principalmente a Jesús

Índice

Introducción	6
---------------------------	---

Capítulo I

Teatro y discurso.....	12
1.1 El teatro como medio de comunicación.....	12
1.1.1 El discurso teatral del drama general	13
1.1.2 El discurso teatral de la comedia	16
1.2 El teatro como medio de expresión.....	17
1.2.1 Emisor: autor de teatro	21
1.2.2 Estructura del mensaje del texto teatral	25

Capítulo II

Pragmática del discurso.....	30
2.1 Acto y Macroactos de habla.....	32
2.2 Texto y Contexto.....	42
2.3 El teatro como acto de habla	48

Capítulo III

Contexto del texto teatral Entre Villa y una mujer desnuda.....	62
3.1 Sabina Berman: emisora del texto	62
3.2 El texto según su emisor	64

3.3 Contexto de los personajes protagónicos de la obra teatral	67
3.3.1 La mujer, personificada en Gina	68
3.3.2 El hombre, personificado en Adrián	79

Capítulo IV

Análisis del discurso escrito según la pragmática	88
4.1 Las reglas aplicadas a los actos de habla del texto escrito	97
4.1.1 La persuasión de Adrián sobre Gina	99
4.1.2 La persuasión de Villa sobre Adrián.....	118

Conclusiones	130
---------------------------	-----

Bibliografía	135
---------------------------	-----

Anexo I: Los ecos de la obra: su realización cinematográfica.....	140
--	-----

Introducción

El análisis de discurso no concierne solamente a una disciplina. Los primeros análisis estructurales de textos, especialmente narrativos, no sólo fueron más explícitos debido a los métodos formales nuevos de la descripción, sino que también fueron complementados con una descripción de las dimensiones sociales y culturales del uso del lenguaje y del discurso "tanto el texto como el contexto son el campo real de la descripción analítica del discurso y de la formación de la teoría." (Teun A. Van Dijk. La noticia como discurso, pág. 43).

El análisis de discurso denota un enfoque teórico y metodológico del lenguaje y de su uso en su contexto psíquico y social. El principal objetivo del análisis del discurso consiste en producir descripciones explícitas y sistemáticas de unidades de discurso. Estas descripciones tienen dos dimensiones principales: la textual y la contextual. Las dimensiones textuales dan cuenta de las estructuras del discurso en diferentes niveles de descripción. Las dimensiones contextuales relacionan estas descripciones estructurales con diferentes propiedades del contexto, como los procesos cognitivos y las representaciones o factores socioculturales.

El texto es el conjunto de oraciones escritas o habladas; el contexto es todo lo que rodea al texto: emisor, receptor, acción que éstos llevan a cabo durante el proceso de comunicación, aquello que conocen

respecto al lenguaje, lo que persiguen y proyectan; el discurso es la interpretación que efectuamos al escuchar o leer una emisión de palabras (texto) en relación a su contexto.

La pragmática es el estudio de qué se hace al decir algo, es decir, es aquella parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la acción. La pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de los actos de habla (macroactos de habla en el caso específico de este trabajo) para un contexto determinado: estudia las relaciones entre texto y contexto.

El teatro es un medio de expresión que se ha descuidado dentro del estudio de la comunicación, por lo que me parece interesante incursionar en él para la realización de esta tesis.

Raúl Fuentes Navarro realizó un trabajo cuyo objetivo fue exponer una panorámica general del proceso de constitución en México de un campo de estudio especializado en la generación de conocimiento sobre la comunicación. El trabajo sobre la investigación de la comunicación en México cubrió dos aspectos:

- Una recuperación sistemática de los estudios realizados como investigación sobre la investigación en el país, y

- Una descripción del trayecto histórico y el estado actual de la práctica social de la investigación de la comunicación.

Raúl Fuentes afirma que en México se han generado a lo largo de las últimas tres décadas las prácticas sociales de producción de conocimiento sobre la comunicación que, bajo condiciones históricas determinadas sobre todo en cuanto a aplicación y transmisión, permiten identificar a una nascente comunidad de investigadores, a un conocimiento y a una comunidad de investigadores, a un conocimiento y a una especialidad científica.

La muestra de la producción investigativa sobre comunicación en México, de la cual Raúl Fuentes presenta un análisis sistemático, está constituida por mil 67 documentos (libros, artículos, ponencias, informes), agregando 190 referencias a las incluidas en el libro, y por mil 451 tesis de licenciatura y posgrado, 226 más. El corpus resultante está formado en total por 2 mil 518 documentos, que pueden considerarse la parte más significativa de la producción mexicana en el campo. Obtuvo por resultado que del total de documentos el 61.9% pertenecía a medios, de los cuales sólo un 0.6% estaba dedicado al teatro.

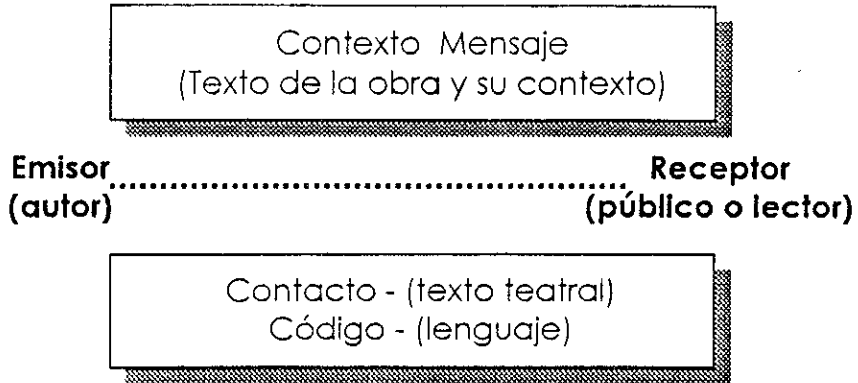
Moles define al teatro como una representación simplificada y abstracta de un fragmento más o menos notable del universo, representación destinada a un público. "El teatro es un esquema de vida, aligerado de lo

inútil, condensado en el tiempo (duración de la obra), simplificado en sus elementos, que constituye un pequeño subconjunto de la riqueza, de lo imprevisto y de la dispersión de la vida: por lo que todo estudio sobre el teatro es un estudio sobre la vida." (Abraham Moles. Teoría de los actos, pág. 213).

El teatro como forma de expresión no sólo está enraizado en las condiciones materiales de existencia o influenciado por la política, la religión, la economía, etc., también tiene su propia realidad y su propio fin. Como reacción distinta y particular contribuye a la integración de la civilización y la cultura. El teatro es un forma ideológica que permite concebir y expresar la situación real en que se encuentra una sociedad determinada.

La comunicación es, según Mabel Piccini, un intercambio de mensajes entre protagonistas ubicados en una situación de interacción. Para McQuail los medios de comunicación son una ventana a la experiencia, un intérprete que explica y da sentido a los acontecimientos, un vehículo de información y opinión, un vínculo interactivo que relaciona los emisores con los receptores gracias a diferentes tipos de retroalimentación. Un espejo que refleja una imagen de la sociedad con respecto a sí misma. El teatro es un intercambio de mensajes (discurso escrito, discurso hablado, discurso corporal, entre otros) donde el espectador también retroalimenta estos mensajes con sus reacciones y opiniones respecto a su obra.

El siguiente esquema de comunicación de Roman Jakobson citado por Mabel Piccini (Introducción a la pedagogía de la comunicación), ayuda a comprender porqué el teatro es un medio de comunicación:



El emisor envía un mensaje al receptor, para que este mensaje sea operante requiere un contexto de referencia que el receptor pueda captar, un código en común y un contacto.

La profesora Ma. de Lourdes Romero Álvarez realizó un ensayo sobre el análisis pragmático en los reportajes profundos, lo cual me parece una base para efectuar un análisis pragmático en el texto teatral.

El propósito de la presente investigación se enfoca en el aspecto pragmático. Tomaré en cuenta el texto de la

obra en relación a su contexto. Por medio del análisis podré averiguar la forma en que un escritor de teatro realiza un acto de habla.

Este trabajo en cuatro capítulos:

El objetivo del primer capítulo es investigar teóricamente aspectos del teatro en el campo de la comunicación y la expresión.

El objetivo del segundo capítulo es investigar teóricamente aspectos del análisis pragmático de acuerdo a Teun A. Van Dijk, teórico actual para quien lo más importante es cómo se dice, en qué momento se dice, lo que no se dice, el momento histórico y cultural: el contexto del texto.

El objetivo del tercer capítulo es proporcionar el contexto del texto teatral de Entre Villa y una mujer desnuda, incluyendo a su emisora.

El objetivo del cuarto y último capítulo es efectuar el análisis pragmático del discurso.

Capítulo I.

El teatro y el discurso.

El teatro es comunicación y es también una forma de expresión, ya que difunde lo que su autor percibe de la realidad y de su momento. Edward Wright señala lo siguiente: "el teatro se ha mantenido vivo a través de los siglos, gracias a sus elementos componentes: analiza alegrías, tristezas, problemas, aflicciones, idiosincrasias, problemas sociales, el teatro comunica y entretiene, proporciona una amplia variedad de sensaciones o experiencias, por ejemplo, el análisis de un concepto social." (Para comprender el teatro actual, pág. 16).

En este capítulo se abordará al teatro como comunicación y como expresión.

1.1. El teatro como medio de comunicación.

El teatro, en tanto que es humano, se fundamenta según Antonio Prieto (El teatro como vehículo de comunicación, pág. 82) en elementos biológicos, culturales y psicológicos que conforman una herencia milenaria en constante transmisión, para lo cual se vale del lenguaje: la palabra escrita y la hablada. El teatro se retroalimenta de varias disciplinas (psicología, antropología, sociología, etc.) para trascender su función artística y así ubicarse como un

medio de comunicación imprescindible para la sociedad. Toda comunicación es una transferencia de información, donde la eficacia de dicha transferencia depende de la medida en que emisor y receptor atribuyan significaciones análogas a los signos del código en que se expresa la comunicación. El esquema de comunicación descansa sobre tres factores: el objeto que es una información; la finalidad, que es un conocimiento; y el mecanismo, que es un lenguaje. André Helbo asegura que el caso concreto del teatro replantea estos tres elementos: objeto (información), finalidad (conocimiento), mecanismo (lenguaje), y considera que el hombre no sólo conoce el mundo por la vía mediata de las comunicaciones, también por la vía directa de sus propias experiencias. Afirma: "los medios fundamentales de comunicación (escritura y palabra) son perfectamente distintos de la experiencia directa; el teatro podría caracterizarse como el simulacro más completo de la experiencia directa, ya que reproduce la unicidad de una experiencia determinada." (Semiología de la representación, pág. 115). El teatro nos proporciona un mensaje hablado (en la representación de una obra) y el mensaje escrito (en el libreto de una obra).

1.1.1. El discurso teatral del drama general.

Según Edward Wright (Para comprender el teatro actual) los elementos que constituyen la forma del drama general

son: la estructura del pensamiento, desarrollo y conclusión que requiere de una motivación para contar una historia. La obra debe plantear una problemática a la que se enfrentará un personaje y muestra las causas de dicho problema. Las características de éste y la manera en que el personaje encara su circunstancia determinará el género en que se clasificará una obra.

Dado que la obra dramática para Wrigth es un pedazo de vida, una síntesis de un acontecimiento especial, dentro de ella podemos encontrar personajes simples o complejos según su participación en los hechos. El personaje complejo (Gina y Adrián) se presenta como un individuo que libremente elige una situación con base en su situación humana y lúcida. Un personaje simple (Andrea e Ismael) es un estereotipo, un individuo que solamente se presenta en una dimensión y sus relaciones son completamente precedibles.

Dentro de estos personajes puede siempre distinguirse un protagonista y un antagonista, quienes son las materialización del conflicto. De hecho depende del carácter del protagonista, una obra puede catalogarse en un determinado género.

Alrededor del protagonista se desarrolla el conflicto, y el resto de los personajes se moverá también alrededor de él, ese conflicto también depende del género en que se desarrolla; en la tragedia el tipo de conflicto predominante es de carácter ético; en la comedia, la

pieza, la obra didáctica y la tragicomedia, el tipo de conflicto predominante es de carácter moral; en el melodrama el tipo de conflicto predominante es de carácter personal.

La trama es uno de los elementos más importantes de la literatura teatral es la manera en que cada autor teje las situaciones de que está compuesta una historia. La forma en que el autor dispone estas situaciones es completamente extracotidiana, puesto que el manejo del tiempo escénico nada tiene que ver con el tiempo real, y la interacción de personajes, acciones y hechos sólo es cónprensible en un plano dramático.

Como parte de esta manera de contar la historia, Wright asegura que otro elemento de suma importancia es el lenguaje (empleo de la palabra para expresar las ideas), el cual debe subordinarse a la trama, al ritmo y al tiempo de historia que se desea contar. A pesar de los esfuerzos del naturalismo, el lenguaje en una obra dramática jamás podrá ser completamente cotidiano, puesto que resultaría inoperante: es preciso eliminar del lenguaje dramático los elementos del lenguaje cotidiano que estorbarían al desarrollo de la obra. Los diálogos deben informar al espectador acerca de qué sucede en el escenario y capturar la atención del público. En el drama, el lenguaje es mucho más que un simple elemento: es el único elemento lírico, el único instrumento de que el autor dispone para trabajar cualquier género, cualquier tono cualquier estilo, y

hace aparecer en forma estética y congruente todos los demás elementos y subelementos.

1.1. 2. El discurso teatral de la comedia.

El hombre es el único animal que existe sobre la tierra capaz de darse cuenta de las miserias de la vida y el único que posee el privilegio divino de la risa. Para Wright, la comedia no es otra cosa que un punto de vista o perspectiva que tiene sus raíces en el intelecto, en nuestra capacidad más para pensar que para sentir, lo cual nos permite colocarnos fuera de una situación y verla en perspectiva.

La comedia se evalúa o mide por la agudeza de nuestra percepción para distinguir aquellas diferencias que existen entre lo que el hombre es y lo que pretende ser. La comedia es el enemigo de la hipocresía y el fingimiento: es el don divino de poder desinfectar al mundo de pomposidad.

Es importante señalar que tanto el ingenio como el humor puede causar risa, pero que existe una gran diferencia entre ellos. El ingenio pertenece al cerebro, mientras que el humor está en el cerebro y en el corazón. El ingenio se ríe de la gente en tanto que el humor se ríe con la gente mientras ésta se ríe de sí misma, de sus propias flaquezas y de sus propias fantasías.

Los griegos buscaban la catarsis en la tragedia: actualmente la comedia busca exactamente el mismo fin.

La comedia es el género teatral más diverso y variado, sus personajes deben ser verosímiles y comprensibles, las situaciones deben ser posibles y probables.

La comedia trata acerca del individuo y sus problemas personales; la conclusión debe estar de acuerdo con el espíritu de la obra, pero no necesariamente debe ser feliz. Para Wright la comedia trata su tema de manera ligera o alegre, aunque éste sea serio; provoca lo que puede definirse como risa reflexiva; es posible y a la vez probable; surge o se origina más en el personaje que en la situación y presenta un cuadro veraz o sincero de la vida.

1.2. El teatro como medio de expresión.

La expresión es la manifestación de los pensamientos, en este caso específico, por medio de la palabra escrita, aunque en el caso del teatro escenificado también se manifiesta por la palabra hablada. En el campo de la expresión el autor se enfrenta con problemas de concepción para realizar una obra que responda más o menos a sus intenciones. Con plena independencia de él,

el público efectúa su propio descifre. La relación del autor con su obra sigue siendo muy particular puesto que éste la aprecia en función de lo que quería realizar, "los dos protagonistas tradicionales ya sólo se conectan a nivel imaginario: el emisor (dramaturgo) mientras escribe se desdobra, se inventa un público o lector y procura responder a su espera. El público o lector se forma a través de la obra de teatro una cierta idea del autor y de sus intenciones." (André Helbo. Semiología de la representación, pág. 182/183).

La necesidad del ser humano por representar las cosas de la vida hace surgir el teatro en la historia, el cual está íntimamente ligado a la coexistencia social. En sus inicios aparece como una forma ritual para manifestar sentimientos religiosos, aquellos sentimientos que nacían de las necesidades humanas, los cuales trataban de expresar las causas racionales de lo vivido. Según Héctor Azar (Cómo acercarse al teatro), esas reflexiones físicas y metafísicas que nos envuelven dan lugar a la creación de las doctrinas, filosofías y sistemas proveedores de imágenes en forma de símbolos capaces de ayudar al hombre a calmar su angustia existencial: la que aparece cuando cualquiera de nosotros advierte la insignificancia de su ser personal, ante la magnitud de las fuerzas de la naturaleza; sentimientos que adquieren forma, imágenes y símbolos de la religiosidad-re-ligadores de la regularidad y la confianza colectivas que el teatro, originalmente ritual, representa frente al conjunto humano. La doble capacidad que el teatro contiene. para explicar y

exponer aspectos de la naturaleza orgánica creadora se deriva de su facultad religadora.

Para Azar (Cómo acercarse al teatro), el teatro y el desarrollo social recorren un camino paralelo, ambos expresan (el teatro desde sus escenarios), la verdad o la mentira públicas que vive un país entero: la estabilidad, grandeza o inestabilidad social, el grado de decadencia o de evolución se conocen en un país mediante los textos de teatro que atraen a los habitantes de ese lugar, y gracias a estos textos escritos que quedan de cada época.

La gente acude al teatro para verse y sentirse expresada, reflejada, observada; es como verse en un espejo donde se expresan las virtudes y defectos de la sociedad. En los teatros se reúne un sector de la sociedad, que por este medio tiene la posibilidad de alternar con sus semejantes.

Igual ocurre al leer el texto de una obra teatral: surge la identificación, se siente uno reflejado, expresado en esas líneas, en esas palabras escritas. Gracias a la conservación de las obras escritas, uno tiene la posibilidad de entender las vivencias de un ser humano en determinada época y su discurso para expresarlo. El teatro en general proporciona a los miembros de una sociedad un espacio donde se representan mitos, situaciones sociales y psicológicas: las miserias y las alegrías de la existencia humana en relación consigo mismas, con su entorno y con las fuerzas que la rigen.

El teatro ha pasado por distintas etapas, cada una de las cuales corresponde a una localización histórica y estilística determinada; ha ido por otra parte matizando más y más sus objetivos, sus circunstancias, sus repercusiones y sus posibles significados. Según datos proporcionados por Ramiro Fernández (La fiesta teatral, pág. 138/139), el teatro nació de la imitación a la naturaleza y de un hombre por otro, y otro por uno; evolucionó a medida que los hombres se asociaron, imitándose conjuntamente los unos a los otros y realizando ceremonias en las que daban libre curso a sus necesidades instintivas; estas ceremonias anárquicas y sin ninguna regla en su principio, acabaron siendo sometidas al control de unos cánones continentales de la estética (los conceptos) y se encaminaron hacia un planteamiento más elaborado.

Las primeras manifestaciones teatrales se hicieron con la aportación casi exclusiva del hombre, el cual venía a ser instrumentista e instrumento de su propia capacidad creadora y expresiva. "La unión de muchos hombres como participantes en un festín teatral donde las expresiones venían de la voz y del cuerpo, donde no se buscaba una conjunción estética sino la manifestación masiva de sentimientos instintivos (comer, beber, hacer el amor, etc.) fue configurándose posteriormente, y unos habrían de convertirse en histriones para que el resto se uniese en participación." (Ramiro Fernández. La fiesta teatral, pág 138/139)

El teatro surgió con plena conciencia de los posibles usos que podía hacer de la capacidad expresiva de las demás artes para cumplir mejor sus primordiales finalidades: divertir, hacer sentir, potenciar y sobre todo, hacer efectiva la comunicación. El teatro desde sus orígenes se manifestó libre, ya que tomó como elemento fundamental sobre el cual apoyarse al hombre mismo, con su capacidad de expresarse libremente desde todos sus ángulos.

1. 2. 1. EMISOR (autor de teatro):

Recogiendo la problemática de su tiempo y condensándolo en los mitos nace en el teatro un nuevo elemento: su autor. Con él nace la literatura dramática que irá ganando terreno paulativamente a otros medios expresivos. Ramiro Fernández afirma: "Al plantearse una puesta en escena basada en un texto se ve cómo ese material contiene elementos diversos, situaciones diferenciadas que invitan a la reflexión sobre el mejor modo de plantear su forma expresiva, junto a otras cuya densidad dramática ha de interferir el razonamiento, provocando inmediatamente un sentimiento de aceptación o rechazo frente a lo que plantea el autor". (La fiesta teatral, pág. 148/149).

En el teatro todo autor se esfuerza por presentar la vida tal como él la ve. Toda obra implica selección por parte del autor. En el momento en que el hombre interviene en una

situación aparecen los elementos de selección y énfasis, mas que una mera representación, porque el hombre interpreta, y nunca dos personas ven exactamente el mismo paisaje. De ahí la importancia del autor (emisor) ya que de él depende el enfoque del texto.

Edward Wright pide que imaginemos por un instante que una persona ha tenido una experiencia vital que le produjo un gran placer personal al afectarla emocional o intelectualmente y que siente el deseo ardiente de reproducir la experiencia, de tal suerte que pueda compartirla con los demás. Podrá escoger el cuento, la novela o una obra teatral; en caso de haber elegido éste último medio de expresión, los que la lean o asistan a verla representada, podrán encontrar en ella lo que ha querido decir el dramaturgo, y aún descubrir nuevas experiencias que ellos, tal vez deseen compartir con los demás. Cuando se decide producir una obra, pasa a ser una pieza teatral representada, y a su vez ser una excelente forma de expresión. "El dramaturgo relata la historia dentro del marco elegido por él, en el cual los personajes, el diálogo y el tema se deforman para mostrar la vida tal como él la ve." (Para comprender el teatro actual, pág. 51 a 53).

El autor de teatro trata de comunicar, por ejemplo, su concepción o sueño, su tema, los aspectos de la vida que desea expresar, las emociones, sentimientos, estados de ánimo o ideas que quisiera compartir con su público/lector. Para expresar estos sentimientos o ideas el

autor de teatro debe darles forma, la cual intensificará aquello que tiene que decir y de esa manera realzará su contenido.

El propósito del autor de teatro es transmitir ideas o emociones, producir placer estético y aclarar, o ayudarnos a comprender la vida. Wrigth cita a León Tolstoi, quien decía que el arte es una actividad humana que se transmite a los demás haciendo que sientan o experimenten lo que el artista ha sentido y experimentado, que el teatro es un medio de comunicación y expresión entre la gente que se une en los mismos sentimientos.

La obra escrita es un organismo complejo por lo que el dramaturgo debe escribir pensando en la acción o el movimiento, y debe estar alerta al efecto visual así como también al ritmo de la expresión verbal. Debe conocer las limitaciones físicas de su teatro y comprender que la claridad es decisiva, pues el público/lector no puede formular preguntas para asegurarse de que entendió bien. El autor crea personajes, ideas, acciones y problemas, los cuales deben ser interesantes para el público lector.

Desde el punto de vista histórico, el dramaturgo crea sus obras pensando en la estructura física del teatro de su época, y en gran medida, éste está determinado por la sustancia y la forma de sus obras. Por lo tanto,

comprendemos mejor una obra cuando conocemos la época y el tipo de teatro para el cual fue escrita.

"Una obra teatral es un movimiento hacia algo", según Edgard Wrigth ese algo constituye la sustancia de una obra escrita: puede tratarse de una idea, de un sentimiento, de una teoría, una historia, un personaje o una verdad; puede crear una atmósfera, reflejar la naturaleza, presentar una antigua idea de una manera nueva, hacer propaganda, describir el espíritu humano o de la época, o cualquier otra clase que elija el dramaturgo." (Para comprender el teatro actual, pág. 84).

Una obra teatral puede conmover al público/lector hasta las lágrimas de simpatía y también incitarlo a la acción franca. Se han hecho grandes aportaciones al dramatizar problemas sociales, económicos y religiosos. Sus personajes están llenos de vida y en nuestro siglo se insiste mucho en sus motivaciones psicológicas. Como experiencia teatral puede presentar verdades o temas de los cuales nosotros y la sociedad podemos beneficiarnos; puede también despertar la conciencia respecto de la injusticia y de las necesidades o errores humanos que pueden remediarse, y aclarar nuestras ideas en lo concerniente a los problemas personales, dándonos ánimo para continuar viviendo.

1.2.2. Estructura del mensaje del texto teatral:

Wright señala que para un texto teatral construido, se requiere de lo siguiente:

- exposición
- momento de estímulo
- comienzo de la acción
- momento decisivo o punto crítico
- declinación de la acción
- clímax y desenlace
- conclusión

La EXPOSICIÓN ocupa los primeros minutos de la obra, pues en esos momentos nos enteramos de quiénes son los personajes, qué les ha ocurrido antes de aparecer, qué piensan hacer y cuáles son sus relaciones y sentimientos mutuos. El texto teatral que analizamos comienza con una conversación entre Gina y su amiga y socia Andrea, donde le platica sobre su relación amorosa con Adrián: le relata la frecuencia de sus citas, todo el ritual amoroso, el deseo de ella por tomar el té mientras él desea ir inmediatamente al dormitorio. Suena el teléfono y es Adrián. Gina acepta verlo a pesar de tener una cita con un notario; él llega y se lleva a cabo lo que antes había relatado Gina. Se da un intento de conversación en el que todos los temas se agotan. Entre tanto, aparece Pancho Villa con una mujer, quien lo mimaba cariñosamente; él no quiere ceder ante las atenciones de ella y la mata, Adrián salta de la cama diciendo que tiene que irse, y

por más que Gina le pide que se quede, él no acepta. Tocan el timbre, es Ismael, amigo del hijo de Gina y además su empleado de ella diseñando cubos. Adrián se muestra irónico y receloso del muchacho. Aún así sale huyendo.

En el MOMENTO DE ESTIMULO de pronto ocurre algo que perturba su mundo tal como nos lo fue presentado. Este acontecimiento ocurre en el momento del estímulo, y cuando se produce, sabemos de qué se va a tratar la obra, y qué es lo que los actores (dramaturgo) desean que surja a la realidad. En el segundo acto del texto teatral, Gina mecanografía el trabajo de Adrián sobre la biografía de Villa: la mamá del revolucionario le recrimina sus pocas visitas, sus actividades delictivas, su promiscuidad; Villa le pide su bendición, que ella le niega, Gina llora. Andrea es irónica sobre la ortografía de Adrián y sobre su relación amorosa con él. Gina bebe tequila y asegura que ella es muy feliz como vive, que su relación es un pacto de adultos: no puede ir a su departamento ni hablarle, sólo esperar que él la llame. Ismael interviene (se le nota enamorado de Gina) y le aconseja que debe vivir con el hombre que ama. Gina decide romper su pacto e ir a buscar a Adrián. Toma un ramo de rosas y decide ir y pedirle matrimonio; Andrea se escandaliza, Ismael opina que si Adrián se molesta pues ella debe tirarle las flores a la cara, despedirse para siempre y alejarse como toda una señora.

El COMIENZO DE LA ACCION es la siguiente etapa y en ese momento vemos o comprendemos las diferentes fuerzas en conflicto, luchando cada una para lograr su propio objetivo o finalidad. Esta situación se prolonga por algún tiempo. Aquí Gina llega al edificio donde vive Adrián, llama por el interfón, Adrián baja rápidamente y se muestra nervioso, no la invita a subir, le confiesa que está con otra mujer, pero asegura que no es importante. Gina le dice que todo acabó: le tira las flores en la cara y se va. Esta es la categoría de COMPLICACION que menciona Van Dijk. La situación con la que comienza la narración presenta un cambio que modifica totalmente el desarrollo de la historia.

En el MOMENTO DECISIVO O PUNTO CRITICO una de las fuerzas predomina sobre la otra; Gina regresa a su casa, Ismael la espera. Ella le habla telefónicamente a su hijo y discuten, Julián le cuelga la bocina y esto la deprime aún más, Ismael intenta consolarla bailando. Entra Adrián y le pide al muchacho que lo deje a solas con ella. Ismael se va. Adrián le pregunta qué es lo que desea y ella se desahoga diciéndole que desea vivir con él y que tengan un hijo. Adrián acepta. En el tercer acto Adrián visita a Gina, han pasado tres meses en que no la ha llamado ni visitado, trata de encontrar un pretexto a esa ausencia. Gina le reclama y él trata de seducirla. Admite lo de tener un hijo, pero lo demás considera que deberán discutirlo ... Gina le pide la deje hablar, que ya no la visite ni la llame, Adrián salta en pie y en un rincón aparece Francisco Villa.

La DECLINACION DE LA ACCION continúa sosteniendo la intensidad mientras entra en escena algún nuevo factor. Adrián intenta convencer a Gina de que todo tiene arreglo, ella le dice que está enamorada de otro. Villa recibe una puñalada en la espalda. Adrián sospecha que Gina se ha enamorado de Ismael, Villa recibe un balazo en la parte posterior del antebrazo. Adrián habla sobre la diferencia de edades, va perdiendo el control a la par que Villa, quien trata de aconsejar a Adrián sobre como dominar la situación, le sugiere que lo haga con el sentimiento. Gina le confía que vivirá con el chico. Por más que Adrián le ruega, incluso que se sigan viendo a pesar de la relación de ella con el muchacho, a lo que Villa opina que hasta de sus propias juerzas dispara, ni así logra convencerla. Gina le pide a Adrián que la comprenda, que ella está enamorada y que todo es inútil. El intenta seducirla sin respuesta y llora, aunque asegura que es de rabia, luego se tira por la ventana pareciendo olvidar que el departamento está en la planta baja. Finalmente se va. Esta es la categoría de RESOLUCION que menciona Van Dijk , que con la complicación forma el suceso. El MARCO está compuesto por toda la situación y circunstancias que rodean este suceso. Ambos (marco y suceso) forman el episodio.

El CLIMAX y DESENLACE ocurre cuando el elemento añadido se precipita. El clímax es la culminación final de todo lo que los personajes han hecho o dicho durante la

representación. Junta los hilos dispersos, y es parte de, o es rápidamente seguido por el desenlace. En el cuarto acto del texto teatral, Adrián llega a buscar a Gina pero lo recibe Andrea. Le dice que Gina no está en la ciudad y que le pidió que no le dijera a él dónde se localizaba debido al incidente ocurrido un mes atrás, en que a las dos de la mañana cuando Gina no quiso abrirle la puerta de acceso al edificio y él la rompió a patadas. Trata de conversar con ella sobre el aniversario luctuoso de Villa, luego sobre Ismael, lo critica, admite que necesita a Gina y que la ama; Andrea le responde que lo que no soporta es haber perdido, que eso es todo. Intenta seducirlo y él se sorprende pero se deja llevar y van al dormitorio. Villa aparece jalando un cañón. Dispara y la bala cae al suelo, la mete nuevamente al cañón, alza el disparador y cae la bala otra vez. Villa intenta inútilmente todo y sale agachado.

La CONCLUSION restablece la situación inicial para que podamos salir del teatro o del texto, con la sensación de que la situación ha sido resuelta, o de que siquiera sigue su curso normal. Adrián sale cabizbajo del dormitorio, dice que no pudo, que por un rato no podrá, que no va a poder ... olvidarla.

Capítulo 2.

Pragmática del discurso.

Van Dijk define a la pragmática como ciencia ... "que se dedica al análisis de los actos de habla y, más en general, al de las funciones de los enunciados lingüísticos y de sus características en los procesos de comunicación." (La ciencia del texto, pág. 79).

Esta ciencia tiene carácter interdisciplinario y la estimulan la filosofía, la lingüística, la antropología, pero también la psicología y la sociología.

Mientras que la sintaxis (análisis de las relaciones entre signos) especifica en qué condiciones y según cuáles reglas los enunciados están "bien formados", y la semántica (análisis de las relaciones entre signos, significados y realidad) indica las condiciones para que los enunciados sean interpretables tanto en lo relativo al significado como a la referencia, a la pragmática se le adjudica la tarea de ocuparse de las condiciones bajo las que las manifestaciones lingüísticas son aceptables, apropiadas u oportunas: estos tres supuestos son válidos para la situación comunicativa en la que se expresa el emisor. La pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de enunciados (o actos de

habla) para un contexto determinado; resumiendo: la pragmática estudia las relaciones entre texto y contexto.

El contexto es una abstracción de aquello que intuitivamente llamaríamos "situación comunicativa". ¿Qué elementos de la situación debemos incluir en nuestro concepto de contexto? ... aquellos que determinan sistemáticamente la aceptación (o no) el logro (o fracaso) a la idoneidad (o no) de los enunciados. Se trata sólo de los elementos que determinan sistemáticamente la estructura y la interpretación de los enunciados (textos expresados) o bien de elementos determinados por esto. La pragmática se ocupa de la relación entre la estructura textual y los elementos de la situación comunicativa sistemáticamente ligados a ella: todos estos elementos juntos forman el contexto.

Pertencen al contexto categorías tales como emisor y receptor, la acción que éstos llevan a cabo al producir un enunciado o bien al escucharlo o leerlo, el sistema lingüístico que emplean o conocen, especialmente aquello que conocen respecto del acto de habla, lo que con él persiguen y proyectan, también las actitudes mutuas de los participantes en el acto de habla (como el tipo de relaciones sociales entre los roles) y frente a los sistemas de normas, obligaciones y costumbres sociales, por cuanto estos elementos determinan de manera sistemática y convencional la estructura y la interpretación del enunciado.

2.1. Actos y macroactos de habla.

Uno de los descubrimientos más importantes de la moderna filosofía de la lengua que aporta la base para el desarrollo de la pragmática, consiste en el reconocimiento de que la utilización de la lengua no se reduce a producir un enunciado, sino que es a la vez la ejecución de determinada acción social. Existen así numerosas acciones que se llevan a cabo mediante la manifestación de una frase o un texto, es decir: "con" la lengua: amenazar, rogar, sostener, preguntar, aconsejar, denunciar, absolver, congratular, lamentar, etc.

Por ejemplo, cuando Adrián trata de convencer a Gina de hacer el amor con él (mediante el siguiente diálogo) no sólo ha expresado oraciones correctamente formadas e interpretables, es decir, gramaticálmente de la lengua castellana, sino que al mismo tiempo ha hecho "algo": seducir, convencer, chantajear sentimentalmente y lograr su objetivo:

ADRIAN: *Gina ... Es que el amor de lejos hoy empecé a hacerlo contigo a las nueve de la mañana, cuando me desperté pensando en tí aquí (la cabeza) y aquí (el corazón) y aquí (el sexo). Llego al aeropuerto y, antes de abordar, en el umbral electrónico me piden que deposite mi maleta de ropa, mis llaves, mi cinturón de hebilla grande, me quito todo eso y siento que ya estoy desvistiéndome en tu cuarto ... y en el avión me parece*

que todo el avión, estoy sentado en la última fila, y siento que el avión entero, el jumbo entero, es mi enorme deseo ... y que el cielo en el que estoy penetrando y penetrando y penetrando eres tú y tú y tú ... cinco horas sin escala ... y las nubes arriba son tus ojos en blanco y abajo tus piernas abiertas son la Sierra Madre Oriental ... (retrocede hacia el dormitorio). Así que si no me permites tocarte ahora, te advierto, puedo enfermarme o enloquecer para siempre."

El carácter social de este tipo de actos de habla se manifiesta entre otros, en el hecho de que queremos modificar el conocimiento, los deseos y eventualmente el comportamiento de nuestro interlocutor.

Así como en semántica las oraciones (textos) pueden ser verdaderas o falsas, también en pragmática los actos de habla pueden "tener éxito" o "fracasar" en un contexto concreto. La pragmática se ocupa entre otras cosas, de la formulación de tales condiciones para el éxito de los actos de habla. Estas condiciones están relacionadas con los conocimientos, los deseos y las obligaciones de los hablantes (que participan en el acto de habla).

Una acción ha salido bien cuando el estado final del hacer coincide con el estado final intencionado y ha fracasado o no se ha conseguido cuando éste no es el caso. Por regla general queremos conseguir con nuestras acciones algo más que llevarlas a cabo, podemos hablar

también del logro de una acción si con ella hemos hecho realidad nuestros propósitos.

Sin embargo, las acciones también pueden tener éxito por casualidad cuando conseguimos el resultado que teníamos en mente pero no como consecuencia de nuestra acción

Sabina Berman señaló en entrevista para este trabajo, que cuando escribe teatro desea expresar al espectador/lector el placer que ella siente al observar y comprender cómo está organizada la acción. Para ella una de las funciones principales del teatro es el acto de comunión: que llega gente de todas partes de la ciudad y se reúne en un espacio determinado, en una hora determinada, por un deseo, y conviven durante dos horas en su intimidad más grande que son sus emociones, y así entran en comunión. Para la escritora, la función del autor de teatro es crear los objetos que convocan esa comunión. Cuando la obra se escenificó acudieron muchos intelectuales de izquierda (clase que ella satiriza en Adrián) en todos los rangos: escritores, la plana mayor de La Jornada, gente de izquierda parecida al personaje masculino. Hubo quienes comulgaban mucho con la obra, y otros que observaban como muy por fuera, como si no les tocara a ellos en lo personal. También había un sector que sí se sentía reflejado y se notaba en las reacciones: algunos se enojaban y además igual que el personaje. En el intermedio se daban intercambios de opiniones y algunos enojos

porque Berman criticaba a la izquierda. La obra provocaba plática, discusión. Comenzó con un público más intelectual, que se precia de pensar (en el Centro Cultural Helénico) y luego cambió al teatro Julio Castillo, con un público más receptivo y menos crítico, donde la reacción de muchas mujeres era de llanto y, en el Helénico por lo regular las mujeres discutían. Sabina Berman esperaba que la obra tuviera mayoría de público femenino y se sorprendió de que estaba muy nivelado entre hombres y mujeres. Berman se lo explica debido que además de hablar de la condición femenina, aborda algo que preocupa a los hombres, en una forma no de ataque sino de comprensión al rol que les ha tocado vivir, entendiéndolo a que se enfrentan, de ahí el Villa que lo asecha, le ordena, lo insulta, etc.

Hubo mucha gente que regresó a ver la obra. También muchas esposas de políticos que llegaban en grandes autos y con guaruras, y esto porque la obra habla de lo que su autora conoce, y sabe que sobre una clase socioeconómica es certera. Para los rangos menos educados y más humildes también lo era, aunque tal vez con aspectos diferentes como la dependencia económica de las mujeres. Pero no tenía idea de la situación en la gente de poder y no imaginaba que les llegaría tanto la obra.

A Berman le halagaba el hecho de que el público regresara a ver su obra, pues considera que es mucho el trabajo para una puesta en escena y que se consume en

sólo dos horas. Además le permite al auditorio entender mejor muchas cosas, lo que también sucede cuando la gente lee el texto teatral.

Como podemos darnos cuenta, el propósito de la autora era dirigirse a un público en especial (clase media alta y sector femenino) sabiendo que su mensaje sería entendido; pero se sorprendió de que el mensaje también provocaba identidad en una clase que no imaginaba (alta poderosa). Por lo que podemos observar que es este punto específico, el acto de habla ha sido satisfactorio.

Los actos de habla son realmente acciones: hacemos algo, producimos una serie de sonidos o signos ortográficos que, como enunciado de una lengua determinada tienen una forma convencional reconocible, y además ejecutamos este hacer con una intención correspondiente determinada, dado que normalmente no nos pronunciamos en contra de nuestra voluntad y sabemos controlar nuestra lengua. No obstante, afirma Van Dijk, los enunciados lingüísticos poseen una serie de características especiales. Para empezar se trata casi siempre de enunciaciones compuestas: producimos varios sonidos que se organizan en grupos de sonidos sobre la base de reglas (gramaticales) convencionales para formas y combinaciones de sonidos y grupos de sonidos. Esta organización tiene lugar simultáneamente en distintos niveles. Mediante la producción de sonidos realizamos

simultáneamente acciones fonológicas, morfológicas y sintácticas compuestas. Aunque no seamos conscientes de todas estas acciones al hablar, en principio son controlables (podemos actualizar fonemas y morfemas individuales, de entre varias construcciones sintácticas podemos elegir una posibilidad). Puesto que aquí se trata de acciones compuestas, poseemos un plan más o menos consciente para la ejecución de esta acción denominada acto de habla. Por lo demás, obtenemos una acción de orden superior, que ejecutamos mediante la realización de un acto de habla, un acto significativo o de acción semántica: con nuestra enunciación lingüística expresamos un determinado significado, con lo cual podemos realizar además una acción referencial; hacemos referencia a un objeto concreto, le atribuimos determinada propiedad y de esta manera creamos una conexión entre el enunciado y una serie de hechos. Por regla general, tales acciones semánticas son conscientes: sabemos lo que decimos y lo controlamos precisamente a través de la forma del enunciado. Cuando manifestamos algo evidentemente tenemos en la mayoría de los casos, la intención de que aquellos que nos oyen o leen, interpreten este hacer como un acto de habla, según las mismas reglas convencionales. En el fondo pretendemos que el oyente dé al enunciado el mismo significado y la misma referencia que intentábamos expresar. Queremos ser comprendidos, captados. El acto de habla se ha conseguido si de acuerdo a nuestros propósitos, modificamos los conocimientos del oyente, es decir: que él sepa que hablamos, que manifestamos este texto y

que con ello expresamos un significado determinado aludiendo a algo determinado.

Para Van Dijk los actos de habla tienen propósitos más extensos de tipo más específicamente pragmático. Al remitir a una circunstancia en particular, nuestra intención puede ser, por ejemplo, que el oyente (receptor) sepa que esta circunstancia existe en un mundo determinado. Queremos informar al receptor de algo. Llama Van Dijk aseveración al acto de habla que tiene la intención de informar al receptor algo. Este acto de habla dará resultado si realmente el receptor amplía sus conocimientos según nuestras intenciones, o mejor dicho, si el receptor comprende en sentido estricto que nuestra intención es la de informarlo de algo. Aun cuando no nos crea, habremos aseverado un hecho. Fuera de la interpretación correcta de nuestros propósitos no incluiremos otras acciones del receptor en el verdadero acto de habla, aunque existan varios actos de habla que implican que el oyente también realice una acción, por ejemplo, ser persuadido.

Cada modalidad de acto de habla dispone de sus propias condiciones convencionales gracias a las cuales una acción da resultado. Para realizar un acto de aseveración se requieren conocimientos que nos permiten clasificar diversos actos de habla: al dar un consejo (por ejemplo, cuando Ismael le dice a Gina: "... *tienes que enfrentarlo. Decirle, o todo o nada.*"); al pedir un favor (por ejemplo, cuando Adrián le pide a Andrea: "*Tienes*

que ayudarme. Estoy desolado. Desmadrado. Desvaído. Más calvo."); al dar una orden (por ejemplo, cuando Andrea reta a Adrián: "*Pruébamelo ... investiga, sistematiza el material confidencial de don Plutarco, y compruébame, pero por escrito.*"), el enunciado se refiere a una acción futura deseada del oyente, y al hacer una promesa, amenazar o aceptar se refiere a una acción futura del emisor. Con una aseveración, una comunicación, una explicación y unas instrucciones de manejo el emisor quiere informar.

Los actos de habla sólo pueden ser actos sociales si se llevan a cabo en un contexto comunicativo, al cual Van Dijk llama "contexto pragmático", que puede definirse como un conjunto de datos a base del cual se puede determinar si los actos de habla son o no son adecuados. Una de las tareas principales de la pragmática es la de señalar las condiciones bajo las cuales cada tipo de acto de habla es adecuado. La adecuación es para Van Dijk un término, o mejor dicho, una forma particular del término más general que explica una propiedad de las acciones: la satisfacción.

Para entender las condiciones bajo las cuales las secuencias de actos de habla se consideran adecuadas hay que tomar en cuenta que los actos de habla son acciones sociales y que tanto en el monólogo como en el diálogo los actos de habla forman parte de una secuencia de interacción comunicativa. Las acciones son satisfactorias sólo si cierto número de condiciones se

realizan: el emisor debe tener conocimiento de sus propios deseos, preferencias y habilidades; del mundo, de la situación actual, de sus compañeros de interacción, etc. Además, debe sentir ciertos deseos, necesidades o preferencias que expliquen la motivación de la acción: debe presentársele la oportunidad de lograr su hacer, y las circunstancias deberían ser propicias para que el hacer pueda ser realizado. Estas condiciones son aún más complejas en el texto teatral: el emisor en este caso es el autor de teatro (Sabina Berman) que toma voz en sus personajes (Gina y Adrián básicamente) para expresar todo lo que quiere comunicar, informar, compartir, etc.

Cuando todas las condiciones se hayan satisfecho (plasmado en un texto teatral y llevadas a escena) el emisor (autor teatral) podrá lograr su hacer y al mismo tiempo por definición, la situación cambiará: o se cumplirán sus deseos, intenciones y propósitos originales (compartir sus emociones a un receptor femenino y de clase media), o los objetos o personas cambiarán según sus designios (que el mensaje sea captado también por hombres y por mujeres de clase alta/poderosa e incluso por clases intelectuales y de izquierda que se sienten aludidas), o él formará nuevos deseos, propósitos y necesidades (llevar al cine la obra teatral, que es un diferente medio de comunicación y expresión).

El teatro no sólo es un acto de habla, es más bien un macroacto de habla. Para Van Dijk un macroacto de

habla es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados. Los actos de habla se dicen linealmente conectados si:

- ◆ el discurso que los realiza es linealmente coherente, y
- ◆ satisfacen las condiciones para lograr positivamente las intenciones del emisor

La importancia de la noción de macroacto de habla para una gramática del texto y para una teoría más general del discurso viene del hecho de que hace posible hablar de las funciones globales de un discurso o de una conversación. Los macroactos de habla proporcionan la necesaria contrapartida pragmática de las macroestructuras pragmáticas, porque cada acto de habla requiere una base proposicional y semántica, que constituye el "contenido" del acto de habla.

El macroacto de habla tiene varias funciones conversacionales, interaccionales y cognoscitivas. Primero organiza y reduce los respectivos actos de habla individuales del texto. Segundo, hace posible que el emisor haga un plan global pragmático para su discurso que determinará el tipo de acto de habla global que decida realizar, independientemente de los detalles locales de la conversación. Claro que puede cambiar su plan si el oyente demuestra que las condiciones para la petición no se han satisfecho, (por ejemplo en teatro, es

válido que a través de las representaciones que se van realizando también se den algunos cambios en los diálogos, se agregen chistes o comentarios, se omitan palabras, etc. Sabina Berman comentó que después de enero del 94, en la escena en que la sirvienta sale sin que Andrea le pague su salario, ella se coloca un pasamontañas y cierra la puerta, en franca alusión al movimiento del EZLN). Y tercero, el receptor comprende pronto a través de las actitudes (de los actores, por ejemplo) preparatorias del emisor, cuál acto de habla global se está realizando (por ejemplo: mostrar a un hombre víctima de su propio machismo, y que a su vez hace víctima a la mujer que dice amar).

2.2. Texto y contexto.

El texto es el conjunto de oraciones escritas o habladas. El contexto es todo lo que rodea al texto: emisor, receptor, acción que éstos llevan a cabo durante el proceso de comunicación, aquello que conocen respecto al lenguaje, lo que persiguen y proyectan. El discurso es la interpretación que efectuamos al leer o escuchar una emisión de palabras en relación a su contexto.

Un individuo actúa según unos conocimientos casuales pero también generales y convencionales que posee gracias a sus congéneres y a la sociedad en general. Los individuos sociales no sólo hablan para expresar sus

conocimientos, deseos y sentimientos; no sólo registran pasivamente lo que otros dicen, sino que hacen que la comunicación tenga lugar en una interacción social donde el destinatario mediante un texto pretende ser influido de alguna manera por el destinador. Al emitir un texto realizamos un acto social.

No se puede obtener mucha información sobre los textos si no se estudian también sistemáticamente las condiciones previas, las funciones y los efectos: el contexto en relación con el texto.

En el nivel de la comprensión del texto interviene simultáneamente el siguiente principio de la interpretación: "a las formas de palabra, partes de oraciones y oraciones completas se les asigna determinado significado convencionalmente establecido." (Teun A. Van Dijk. La ciencia del texto, pág. 179). Lo cual significa que un receptor, cuando entiende una palabra no sólo extrae de su memoria la forma de palabra correspondiente, sino a la vez el significado posible o actual, que va acoplado a la forma de la palabra.

Los posibles efectos y funciones sociales del discurso en la comunicación dependen de los distintos procesos empleados en la comprensión del mismo. Van Dijk afirma que la denotación es lo que el discurso indica, señala o marca.

El discurso desempeña un papel fundamental en la relación recíproca que se da entre los procesos de interacción, comunicación y conocimiento; sirve de instrumento del pensamiento y de la comunicación de ideas, como medio de controlar los actos de los demás y como fuerza que une a los miembros de una comunidad determinada, al mismo tiempo que los separa de otras comunidades o culturas.

El sujeto, como productor de un discurso a través del lenguaje, deviene a un universo ya hablado y se inscribe en el lenguaje cultural. Las palabras por sí mismas no tienen significado, éste es convencional, de acuerdo con el idioma, y no sólo eso sino al sentido que personalmente le damos.

Braunstein afirma (El lenguaje y el inconciente freudiano) que es imposible concebir lo consciente humano sin la integración del sujeto a un sistema lingüístico que ordena para él el mundo y su percepción; existir como hombre significa existir en un mundo donde los objetos no tienen una existencia natural, sino que son propuestos por la cultura, en y a través del lenguaje.

El sujeto sólo es abordable a partir del lenguaje, o más concretamente del discurso. Fuera del discurso que lo propone y lo impone como su sujeto nada podría saberse de él.

los burgueses. Los perjumados. Los leídos. Los licenciados. La punta de sinvergüenzas" ... "Define el término enamorada, por favor. Defínemelo funcionalmente. Existe una bibliografía inmensa sobre ese estado de ilusión. Desde Platón hasta Freud y los posfreudianos, pasando por Kierkegaard y Marcuse. Enamorada. Tal vez es inquietada sexualmente. Tal vez con cierta curiosidad sexual hacia alguien. Enamorada: ésas son chingaderas, Gina. Estoy esperando una definición funcional del término". Seguramente una persona diferente a Adrián hubiera reaccionado de otra forma cuando la mujer que dice amar le confía estar enamorada de otro; además que personalmente le damos cierto significado a determinadas palabras o frases.

Las relaciones entre texto y contexto se entienden en ambas direcciones: por un lado ciertos rasgos textuales pueden expresar o incluso constituir aspectos del contexto, y por otro, la estructura del contexto determina hasta un cierto grado, de qué rasgos deben disponer los textos para ser aceptables en el contexto.

Van Dijk dice que el contexto se caracteriza: "como la reconstrucción teórica de un conjunto de rasgos que son parte integrante de las condiciones que hacen que los enunciados (textos) den resultado como actos de comunicación." (La ciencia del texto, pág. 93).

Existe relación entre la oración (texto) y el contexto que aún se adscriben al campo de la semántica. Se trata de

expresiones que remiten a componentes del contexto comunicativo, a él deben su interpretación, por ejemplo: emisor, receptor, momento de la manifestación, lugar, etc. Lo cual significa que estas expresiones tienen cada vez un referente distinto según el contexto. El hecho de que el texto y el contexto estén ligados sistemáticamente entre sí, resulta de las relaciones entre el significado de una oración y las condiciones para el logro de los actos de comunicación.

Las oraciones (llamense textos o actos de habla) no deben estudiarse aisladamente sino en relación a las demás oraciones de un discurso: el acento, la entonación, las estructuras sintácticas y sobre todo el significado y la referencia deben analizarse en relación a las estructuras de las secuencias y del discurso como un todo. Tampoco la emisión debe analizarse aisladamente. Las emisiones se usan en contextos de comunicación e interacción sociales, y tienen por consiguiente funciones específicas en tales contextos. Para entender esas funciones hay que decirlo una vez más: las emisiones se usan para realizar acciones, las cuales están íntimamente relacionadas con los contextos y marcos sociales, y es de esperarse que dadas las diferencias socioculturales entre culturas, que un acto de habla (teatro en este caso) tengan diferentes propiedades en cada cultura (por eso al realizarse traducciones de obras extranjeras, se adecuan a la sociedad en la cual serán representadas, de lo contrario se presentan dificultades para entender ciertas ideas o palabras).

Van Dijk (Texto y contexto) considera que en una situación comunicativa hay al menos dos personas, una un agente real (emisor) y la otra un agente posible (receptor). Ambos pertenecen al menos a una comunidad de habla, por ejemplo, a un grupo de personas con el mismo lenguaje y convenciones relacionadas de interacción (el autor escribe una obra teatral, la lleva a escena, un público acude a verla o la lee, ambos se expresan en el idioma español y viven en la misma ciudad y época, etc.). Durante un cierto periodo de tiempo las actividades propiamente dichas de los miembros de la comunidad (los que asisten al teatro) están coordinadas, en el sentido en que el emisor produce una expresión con ciertas consecuencias para el receptor.

2. 3. El teatro como acto de habla.

El objetivo principal de este trabajo es realizar una análisis pragmático de la obra de teatro Entre Villa y una mujer desnuda considerándola como un acto de habla. En virtud de que no es posible comprender las propiedades del discurso si se ignoran las circunstancias de la producción y de la comprensión del mismo, el texto teatral debe analizarse en relación a su contexto. Lo anterior permite descubrir cómo se realizan los actos de habla y si logran los efectos deseados en el receptor.

Veremos si se cumplen una serie de reglas para constatar si reúnen los requisitos necesarios para ser considerados como actos de habla apropiados.

Entre Villa y una mujer desnuda surge de un hecho real que Sabina Berman reconstruye en su contexto, es decir, en su ambiente, con sus circunstancias, interrelacionando el hecho con los elementos de su entorno, del cual forman parte sus antecedentes y consecuencias. Su finalidad consiste no sólo en informar o conmover, sino que de alguna forma propicia la toma de conciencia y la reacción sentimental, cuando el público discutía o lloraba al ver la obra, según comentarios de su propia autora.

Retomando a Van Dijk, la profesora Ma. de Lourdes Romero Alvarez (El relato periodístico como acto de habla) maneja los siguientes conceptos, que también son útiles para el análisis de teatro:

La **semiótica** se ocupa de los signos y de sus sistemas; la **sintaxis** estudia de qué y cómo se dice o expresa algo; la **semántica** es el estudio de qué se quiere decir, al decir algo; y la **pragmática** es el estudio de qué se hace al decir algo, es decir, es aquella parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la acción.

La profesora Romero Alvarez cita a Austin (Palabras y acciones) para definir a los enunciados como tipos de acciones y a la clase de acción que se realiza cuando un

hablante produce un enunciado en una lengua natural en un tipo específico de situación comunicativa (contexto) como acto de habla. Austin distingue entre enunciados los constatativos y los realizativos:

Enunciados constatativos: describen estados de cosas y pueden evaluarse en términos de verdad o falsedad.

Enunciados realizativos: se oponen a los constatativos y se caracterizan por lo siguiente:

- a. se expresan gramaticálmente en oraciones declarativas;
- b. emplean la primera persona del singular del presente indicativo;
- c. se trata de expresiones con sentido, que no pueden ser calificadas como verdaderas o falsas, sino como adecuadas o inadecuadas.

Para que el acto de habla se cumpla, Austin asegura que las palabras tienen que decirse en las circunstancias apropiadas. Si estas circunstancias no son apropiadas, la emisión y el acto realizado pueden fracasar.

Para la profesora Romero Alvarez en la medida en que hay un cierto deslizamiento de todas las expresiones hacia el terreno de los realizativos, todos los enunciados parecen depender del carácter de acción que de una u otra manera poseen. Prácticamente no hay diferencia entre los enunciados realizativos y los constatativos, Austin

distingue tres clases principales de actos de habla que puede realizar una persona al expresarse: locutivo, illocutivo y perlocutivo.

- 1) **Acto locutivo** - emisión de ciertos ruidos, de ciertas palabras en una determinada construcción y con un cierto significado.
- 2) **Acto illocutivo** - el que se realiza al decir algo en virtud de ciertas convenciones que determinan el uso de la lengua en una comunidad lingüística.
- 3) **Acto perlocutivo** - el que se realiza por haber dicho algo y se refiere a los efectos producidos. Decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión.

La distinción entre estos tres tipos de actos es más bien teórica, ya que los tres se realizan simultáneamente, aunque podamos referirnos a ellos como si fueran realizadas independientes.

La profesora Romero Alvarez cita a Victoria Escandell (Introducción a la pragmática) para afirmar que en cuanto decimos algo lo estamos haciendo en un determinado sentido y estamos produciendo unos determinados efectos. Pero que es interesante distinguirlos porque sus propiedades son diferentes: el

acto locutivo posee significado; el acto ilocutivo posee fuerza; el acto perlocutivo logra efectos.

Una de las tareas principales de la pragmática consiste, lo he mencionado anteriormente, en determinar las condiciones bajo las cuales un acto de habla es adecuado. La palabra adecuado se entiende como el término que explica la propiedad de satisfacción; la condición general de la satisfacción es: que una persona haga algo y que el resultado y/o consecuencias sean idénticas a las que el agente quería causar. Decimos que un hacer de un agente es interpretable como una acción particular si podemos asignar una intención particular a ese agente con respecto a su hacer. Si el resultado y las consecuencias concuerdan con la intención y el propósito del agente, decimos que la acción es satisfactoria.

Si el hablante produce una emisión y consigue que el receptor interprete lo enunciado como un acto de habla particular e intencional, podrá decirse que éste es un acto de habla adecuado. La función básica de un acto de habla consiste en hacer cambiar de opinión a un oyente como función de la interpretación del enunciado.

El texto teatral puede considerarse como una secuencia de actos de habla y no hay restricción para definirlos como actos de habla en el nivel global, sobre todo al advertir que su finalidad primordial consiste en influir en el

contenido y principios fundamentales de nuestros conocimientos y representaciones sociales.

El texto teatral, al igual que el de otros medios, ejerce un impacto en los conocimientos, actitudes e ideologías sociales, a pesar de las diferencias sociales y políticas de los lectores/público. Si no siempre influye directamente en nuestras opiniones, bien puede ser que determine en parte los principios y estrategias de nuestro procesamiento social de la información, es decir, los marcos interpretativos que aplicamos para la comprensión de los acontecimientos.

Para analizar el texto teatral de Entre Villa y una mujer desnuda y descubrir si es un acto de habla satisfactorio o no, es necesario observarla atentamente y cotejar si reúne los requisitos suficientes para su funcionamiento apropiado. También es necesario adaptar las reglas propuestas por diversos autores para el análisis de los actos de habla comunes, pues al trasladarlos a la escritura, los tres tipos de actos de habla citados por Austin sufren modificaciones: la naturaleza del acto locutivo se altera de manera evidente, el acto ilocutivo se atenúa en mayor o menor medida y el acto perlocutivo se ve más o menos aplazado.

La profesora Lourdes Romero, basada en Austin, formula las reglas propuestas como criterios para descubrir si los relatos periodísticos (yo lo haré con el texto teatral)

pueden ser considerados como actos de habla satisfactorios.

Regla 1.- Las personas que participan en el acto de habla y las circunstancias en que se da dicho acto deben ser las adecuadas:

- a. el autor de teatro asume la responsabilidad de la creación y la organización de su discurso.
- b. el autor de teatro admite que el público/lector que lo lee o asiste a la puesta en escena, es a quien va dirigido su mensaje.
- c. el público/lector acepta al autor como la persona adecuada y digna de crédito para expresar el enunciado.
- d. autor y lector deben compartir el mismo sistema de códigos.

Regla 2.- Los hechos relatados en el acto de habla no son ficción, sino que tienen su referente en la realidad:

- a) lo comunicado en el mensaje, ya sea la situación interna de un individuo o una situación abierta a la observación del público, debe ser producto de un hecho real.

b) se espera que el público acepte la información proporcionada como si hubiese sucedido efectivamente en la realidad.

Regla 3.- Los participantes en el acto de habla no sólo deben tener la intención de adoptar el comportamiento implicado, sino que además, deben comportarse efectivamente así, más tarde.

Estas reglas determinan si la obra teatral considerada como acto de habla está bien ejecutado o no, de la misma manera que las reglas gramaticales determinan si el producto de un acto locutivo está bien formulado.

Mientras que las reglas gramaticales se refieren a las relaciones entre fonología, semántica y sintaxis, las reglas de los actos ilocutivos y perlocutivos se refieren a las relaciones entre las personas. Por ejemplo a su estatus, sus relaciones institucionales, sus funciones sociales, al grado de compromiso contraído entre los participantes, así como su estado psíquico, sus inclinaciones, a sus juicios éticos, a su escala de valores y a su conducta.

Participar en un acto de habla es una tarea que consiste en acatar las instrucciones, los vínculos sociales, obligaciones y responsabilidades, modales, rituales y ceremonias. Además, todo acto de habla tiene un carácter contractual entre el emisor y el receptor. Escribir

una obra teatral es un acto de habla. Su autor no sabe en concreto quién es su público, ni sabe si cada uno de sus lectores es un interlocutor adecuado; por otro lado el lector tampoco sabe con precisión si quien emite el enunciado es la persona adecuada para llevarlo a cabo. Para que se realice un acto de habla satisfactorio es necesario que se establezca un contrato entre ambas partes y acepten tácitamente ser los participantes adecuados.

Lo expresado por el autor en este tipo de actos de habla es real. El autor no puede dar garantías de credibilidad por los medios normales, ni defender personalmente sus palabras; por ello tienen que valerse de ciertos recursos dentro del texto, además el autor busca con su acto de habla que los lectores no sólo lo lean para recibir información que actualice sus modelos personales del mundo, sino también porque estos modelos pueden resultar relevantes para la interacción social posterior, aunque sólo sea para las conversaciones cotidianas acerca de los temas de actualidad.

La primera incógnita que habrá de despejar se refiere a la idoneidad de los elementos que participan en el acto de habla: emisor y receptor. Descubrir si los participantes de este acto de habla son los adecuados no es algo fácil ya que ninguno de los dos está en posibilidad de conocerse personalmente para sellar el pacto. No obstante se cuenta con el mensaje y los factores extratextuales.

Al actualizar el texto el receptor de la obra tiene que valerse no sólo del mensaje, es decir, del texto que tiene ante sus ojos, sino que también tiene que acudir a medios extratextuales para comprender y actuar de acuerdo con lo solicitado en el acto de habla en el que participa.

En condiciones normales el lector sólo tiene los actos ilocutivos y locutivos como únicos elementos de orientación para sacar inferencias sobre quién es el emisor, si es digno de confianza, qué tipo de relación intenta establecer con él, y cotejar si lo expresado en el mensaje tiene su referente en el mundo real. El lector debe analizar no sólo el discurso mismo sino también la situación comunicativa global, sin este análisis de la situación no puede construir el contexto necesario para tener elementos de juicio que le permitan valorar si el emisor es el adecuado o no.

Por otro lado al autor le interesa ser leído para que su mensaje logre su objetivo, para ello se vale de una serie de recursos que plasma en el diálogo teatral para demostrar al receptor que él es la persona adecuada para ejercer el acto de habla. Estos recursos son al mismo tiempo, los elementos de orientación que busca el lector para emitir un juicio sobre el emisor, algunos de los cuales son:

- a) preferencial uso de la primera persona sobre el de la tercera, aunque en teatro se utiliza a los personajes para expresar las ideas de su autor.

- b) la subjetividad explícita por parte del narrador, por ejemplo, en la obra se utiliza el personaje de Villa para mostrar al macho interior de Adrián.
- c) la obra teatral tiene dos formas físicas: la obra representada y la obra escrita.

Autor, narrador y personajes van a ser el punto de confluencia entre lo real y lo textual. Los sujetos de los acontecimientos del mundo real al ser ficcionados y convertirse en personajes, en ningún momento dejan de seguir perteneciendo al mundo real; es así como se genera la verdadera fusión o disolución de los límites entre ambos espacios: el mundo real y el mundo textual.

Otro de los recursos de que se vale el autor para conseguir que su lector lo evalúe como la persona idónea es expresado abiertamente su subjetividad. Por la responsabilidad que contrae con el lector, el autor de teatro no pretende afirmar que así fueron los hechos, sino que lo expresado en la obra es su testimonio, es decir, una reconstrucción de los hechos.

El tercer recurso del que se vale el emisor para indicarle al receptor que es la persona adecuada para ejercer el acto de habla consiste en presentar la forma de libreto teatral. El autor selecciona, organiza, jerarquiza y sistematiza el material para producir el macroacto de habla que se configura en un texto. Al adquirir la forma

física de un libro (por ejemplo, el que contiene el libreto de la obra y que ha servido para la realización del presente trabajo) este acto de habla pierde la condición efímera y dispersa de una representación teatral.

El autor de teatro es de alguna manera un investigador ya que debe ser capaz de obtener la información más completa sobre el hecho relatado sino también sobre sus causas y sus interrelaciones con los demás acontecimientos.

Investigar significa seleccionar los hechos y establecer la articulación e interrelación entre ellos en busca de una explicación de los mismos. Este esfuerzo de comprensión, aún a pesar de los condicionamientos sociales y la subjetividad individual del investigador, trata de eliminar la arbitrariedad de una simple visión impresionista. Los autores invierten mucho tiempo con la persona(s) sobre la(s) que va a escribir para que los acontecimientos tengan lugar ante sus propios ojos. Se ponen en contacto con personas desconocidas (o amigas, como la vecina de Sabina Berman), se meten en sus vidas, preguntan.

Otro aspecto importante que no debemos dejar a un lado es el conocimiento tanto de parte del emisor como del receptor del sistema de reglas convencionales y códigos que han de facilitar una comunicación fluida entre ambos, para el proceso de interpretación, esto quiere decir que el emisor reconoce ciertas propiedades del mensaje como perteneciente a una convención

específica que le permite asignar al mensaje una función pragmática determinada; en otros términos, el receptor debe encontrar en la obra teatral que lee lo que efectivamente quiere encontrar.

Los acontecimientos narrados en el texto teatral (en este específicamente) no son ficción, tienen su referente en el mundo real. Los elementos referenciales tienen la propiedad de evocar o de traer a la memoria del receptor algo que existe y que no pertenece exclusivamente al mundo textual. El texto teatral se caracteriza por tener elementos que permiten al lector estar constantemente haciendo referencia a la realidad, esa realidad que es objeto del texto teatral.

En un estudio pragmático es muy importante la función perlocutiva de los textos teatrales considerados como actos de habla. Esto quiere decir que nos encontramos implicados en un proceso de persuasión. La persuasión tiene una función y un objetivo específicos en el discurso periodístico; desde el punto de vista pragmático estos discursos son actos de habla asertivos, que para ser pertinentes tienen que expresar proposiciones que el lector todavía no conozca y que el emisor quiera hacer conocer.

La persuasión asertiva es el nivel cero de los procesos persuasivos. El primer paso para la persuasión es creer lo que se dice, si no sucede esto, difícilmente se cambiarán las opiniones y, mucho menos, se modificará el

comportamiento del receptor. El teatro se dirige principalmente a las creencias de los lectores y tienen funciones prácticas como por ejemplo, ampliar sus conocimientos, provocar cambios de opinión, de necesidades y de objetivos. El autor desconoce quien es su público concreto y tampoco sabe si él es el interlocutor adecuado, no obstante, escribe para un lector que prevé.

Capítulo 3.

Contexto del texto teatral Entre Villa y una mujer desnuda.

¿Quién la escribió, ¿porqué la escribió? y ¿para qué la escribió?

Van Dijk señala que para analizar un texto debemos tomar en cuenta al emisor. Es importante responder a las anteriores cuestiones antes de iniciar un análisis. Es importante además saber cuál es el contexto social en el que se ubica el texto.

3.1. Sabina Berman, emisora del texto

Sabina Berman nació en la Ciudad de México en 1955. Estudió Psicología y Letras. Mientras estudiaba la universidad escribía poesía; se abrió un concurso llamado "Juguete" convocado por Luis de Tavira, donde la idea era hacer algo sobre el escenario de 11 a 21 minutos. Sabina participó con un texto que empezaba siendo poesía cotidiana y terminó siendo teatro. La temática era un viaje de mariguana, aunque esto sólo se sabía al finalizar la obra. Ganó el concurso donde parte del premio era viajar a distintas universidades para representar la obra.

Berman siguió escribiendo teatro como una forma alterna a la poesía, y poco a poco se fue interesando más en él. Su primera obra de teatro a nivel profesional fue Yankee, la cual recibió en 1974 el Primer Premio Nacional de Teatro, galardón que ha recibido tres veces más por Herejía, Rompecabezas y La maravillosa historia del chiquito pingüica. Recibió el Ariel de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas por el guión de La tía Alejandra escrito en colaboración con Delfina Careaga. Ha publicado Rompecabezas, Teatro de Sabina Berman, Lunas (poesía), Muerte súbita, Volar (crónica periodística escrita en colaboración con José Gordon), La Bobe (novela). También ha colaborado en la revista Siempre! y en el diario La Jornada.

En entrevista realizada especialmente para este trabajo el 7 de enero de 1996, Sabina Berman comentó que le interesa el drama no sólo en el teatro sino en la vida. Lo que la atrapó en el teatro fue que podía descubrir las relaciones íntimas de los sucesos pero considera que todavía no encuentra la forma de escribir un teatro de lo más que humano, aunque en Entre Villa y una mujer desnuda hay algo de eso: es un teatro cotidiano, realista y sin embargo también habla de las fuerzas de la naturaleza.

3.2. El texto según su emisor:

Berman desea expresar al espectador/lector el placer que ella siente al observar y comprender cómo está organizada la acción. Para ella una de las funciones principales del teatro es el acto de comunión: que llega gente de todas partes de la ciudad y se reúne en un espacio determinado, en una hora determinada, por un deseo, y conviven durante dos horas en su intimidad más grande que son sus emociones, y así entran en comunión. Para la escritora la función del autor de teatro es crear los objetos que convocan esa comunión.

Berman opina que vivimos en una sociedad patriarcal desde que se tiene memoria histórica: que nacer mujer en este patriarcado es nacer para cumplir un rol ingrato; considera que los roles sexuales han ido cambiando y que de hecho los noventa son la década donde el tema principal de los países del primer mundo, que se refleja en los nuestros, es el cambio de rol sexual: se está dando una revisión de hechos que durante siglos no se cuestionaron, había la idea de que lo que socialmente era un hombre automáticamente se asimilaba como tal. Cree que también los hombres están en esta revisión, aunque en general de forma menos consciente y menos propositivamente; como las mujeres quieren cambiar van obligando a los hombres a ese cambio. Aunque también observa un movimiento interesante entre hombres que quieren volverse más sensibles. Entre Villa y una mujer desnuda trata sobre el machismo, para Berman es la

forma de hablar de lo que le pasa a los hombres, a quienes no considera tan indescifrables. Ella estaba molesta con algunas feministas que hablan de la condición femenina como si toda la responsabilidad estuviera en las mujeres cuando estamos viviendo en un patriarcado de siglos y siglos. Por eso quiso analizar la situación de hombre macho.

A Berman le gusta el teatro claro, por lo que la capacidad intelectual tanto de su vecina como de su amante le resultaban atractivos para escribir. Era hablar de un machismo de izquierda. Encontraba en ese hombre (personificado en Adrián) muchas contradicciones interesantes para expresar lo que está pasando en el país. Con la obra Berman satirizó la izquierda, a la que considera un factor progresista del país pero no perfecto, incluso después pensó en compensar con otra obra su visión sobre este sector social.

A Berman le llama la atención las contradicciones de Gina (su personaje femenino), cómo se niega a escuchar lo que no desea, a cambiar de tema con la esperanza de convencer a Adrián. Para ella Gina está en la situación de una madre con un adolescente tratando de que se quede en casa mientras él se quiere ir. Y esa situación la observa mucho a su alrededor: en mujeres inteligentes, independientes económicamente, lo cual le parece indispensable para encontrar una salida positiva al problema. Además le parece importante dejar a Gina en una situación de bienestar, incluso en el caso de la vecina

también así lo resolvió: yéndose con un muchacho de la edad de su hijo. Quería darle a su obra un final no convencional, no piensa que sea la respuesta para todas las situaciones similares pero sí para ésta en particular; es una solución muy posible y viable. Notó que al salir de la obra muchas mujeres de más de cuarenta comentaban sobre el tema: sobre subalternos más jóvenes que ellas, que les atraían físicamente y ellos intentaban conquistarlas.

Sabina Berman encontró dificultades para montar su obra y tuvo que formar un equipo de mujeres. De los productores hombres, algunos le decían que no hacían ese tipo de teatro: a veces vulgar, por ejemplo cuando salía Villa con el cañón. Opina que la obra no les tocaba ni les emocionaba el conflicto ni creían que tendría convocatoria. Y los productores mas comerciales también decían que no hacían ese tipo de teatro: intelectual, en que los personajes piensan y usan palabras por arriba del nivel de las telenovelas. Y las mujeres que la leían le decían que la pusiera en escena: así que formó un grupo de mujeres, pues los hombres hasta que la vieron pudieron entenderla.

Para Berman la comedia es difícil; es más fácil hacer llorar que reír. Los personajes tienen que ser reales, saber dónde poner la palabra para que resalte bien pues una palabra en momento inadecuado cambia todo el sentido de las frases.

Aunque esperaba que a la obra le iría bien y en ella arriesgó su dinero, le sorprendió gratamente la buena respuesta, tanto de la crítica como del público.

3. 3. Contexto de los personajes protagónicos de la obra teatral

El contexto de la obra puede resumirse en una frase simple: "desigualdad sexual". Un tema nada nuevo pero sí muy vigente.

Ya Pitágoras decía: "Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer". Y Aristóteles afirmaba: "La hembra es hembra en virtud de cierta falta de cualidades, por lo que debe considerarse que el carácter de las mujeres padece de un defecto natural." (Simone de Beauvoir. El segundo sexo, pág. 7/12).

A continuación proporcionaré la información teórica que constituye el contexto social del que nos habla Van Dijk, respecto al análisis de discurso.

3.3.1. La mujer personificada en Gina:

Simone de Beauvoir se interesó en analizar a la mujer desde diferentes perspectivas: biológica, psicológica, materialismo histórico, etc. Llegó a algunas de las siguientes conclusiones:

- Las mujeres por su estructura fisiológica siempre han estado subordinadas al hombre; el cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de su situación en este mundo, pero no basta para definirla.
- La mujer se define como un ser humano en busca de valores en el seno de un mundo de varones.

Si bien la situación de la mujer ha ido cambiando a través del tiempo, la desigualdad sexual sigue siendo una constante. Para entender a Gina debemos entender que ante todo es una mujer que siempre ha estado subordinada a un hombre (sea su padre, su hijo o su amante) y que a pesar de ser independiente económicamente, está sometida sentimentalmente a Adrián.

El estudio y la investigación de la cultura humana ha sido la línea rectora de la ciencia antropológica. Uno de sus intereses ha sido esclarecer hasta dónde ciertas características y conductas humanas son aprendidas mediante la cultura, o si están ya inscritas genéticamente

en la naturaleza humana. La antropología se ha interesado desde siempre en cómo la cultura expresa las diferencias entre varones y mujeres. Su interés principal ha sido básicamente la forma en que cada cultura manifiesta esa diferencia. Los papeles sexuales, supuestamente debidos a una originaria división del trabajo basada en la diferencia biológica (maternidad) han sido descritos etnográficamente. En menor grado también se ha buscado establecer qué tan variables o universales son, comparándolas transculturalmente. Estos papeles marcan la diferente participación de los hombres y las mujeres en las instituciones sociales, económicas, políticas y religiosas, incluyen las actitudes, valores y expectativas que una sociedad dada conceptualiza como femeninos y masculinos.

Martha Lamas comenta que la antropología ha establecido ampliamente que la asimetría entre hombres y mujeres significa cosas distintas en lugares distintos. Por lo mismo, la posición de las mujeres, sus actividades, sus limitaciones y sus posibilidades varían de cultura en cultura. Lo que se mantiene constante es la diferencia entre lo considerado masculino y lo considerado femenino. "La posición de la mujer no está determinado biológica sino culturalmente." (La antropología feminista y la categoría género, pág. 184).

¿Cuál es la posición de la mujer, específicamente Gina, en nuestra cultura?

La división de géneros basada en la anatomía de las personas supone además formas determinadas de sentir, de actuar, de ser. "Las características llamadas femeninas (valores, deseos, comportamientos) se asumen mediante un complejo proceso individual y social: el proceso de adquisición de género." (La antropología feminista y la categoría género, pág. 187).

Lo que determina la identidad o el comportamiento de género no es el sexo biológico, sino el hecho de haber vivido desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres atribuidas a cierto género. "El género es una categoría en la que se articulan tres instancias básicas: la asignación del género, la identidad del género y el papel o rol del género." (La antropología feminista y la categoría género, pág. 188).

Lamas comenta que la asignación de género es el momento en que nace el bebé a partir de la apariencia externa de los genitales: Gina, por su biología, pertenece al género mujer/femenino, y Adrián por su biología pertenece al género hombre/masculino.

La identidad de género se establece más o menos a la misma edad en que el infante adquiere el lenguaje (entre los dos y los tres años) y es anterior a un conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos. Desde dicha identidad el niño estructura su experiencia vital; el género al que pertenece es identificado con todas sus manifestaciones: sentimiento o actitudes de niño o de

niña, comportamientos, juegos, etc. Después de establecida la identidad de género, el que un niño se sepa y asuma como perteneciente al grupo de lo masculino, y una niña al de lo femenino, identidad de género se convierte en un tamiz por el que pasan todas sus experiencias.

El rol de género se forma con el conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad y la cultura sobre el comportamiento femenino y masculino. Aunque hay variaciones de acuerdo con la cultura, a la clase social, al grupo étnico y hasta al nivel generacional de las personas, se puede sostener una división básica que corresponde a la división sexual del trabajo más primitivo: la mujer tiene a los hijos y por lo tanto los cuidan, por lo que lo femenino es lo maternal, lo doméstico, lo pasivo.

En el caso de Gina ella no se dedica al hogar; tiene su propia empresa, es un mujer activa profesionalmente, se sale aparentemente de ese rol femenino, pero sigue siendo la pasiva en la relación amorosa con Adrián: la que espera siempre, la que a todo dice sí, la que no pide nada, la que teme perderlo.

La existencia de distinciones socialmente aceptadas entre hombres y mujeres es justamente lo que da fuerza y coherencia a la identidad de género pero hay que tener en cuenta que el hecho de que el género sea una distinción significativa en gran cantidad de situaciones es un hecho social, no biológico. Si bien las diferencias

sexuales son la base sobre la cual se asienta una determinada distribución de papeles sociales, esta asignación no se desprende naturalmente de la biología, sino que es, como dije anteriormente, un hecho social.

"El sistema sexo/género es el conjunto de arreglos por los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en producto de actividad humana, con estos productos culturales son satisfechas las necesidades sexuales. La subordinación de la mujer es producto de las relaciones que organizan y producen la sexualidad y el género." (La antropología feminista y la categoría de género, pág. 191).

Simone de Beauvoir (El segundo sexo) asegura que el complejo de inferioridad en la mujer toma la forma de un rechazo vergonzoso de su femineidad: no es la ausencia de pene lo que provoca ese complejo, sino todo el conjunto de la situación: la niña envidia el falo como símbolo de privilegios acordados a los varones, el lugar que ocupa el padre en la familia, la preponderancia universal de los machos, la educación: todo la confirma en la idea de la superioridad masculina.

Gina tiene un grave complejo de inferioridad que se manifiesta en el miedo que ha tenido a todos los hombres de su vida: su padre, su hijo, Adrián. Acepta lo que Adrián quiera o pueda darle. Lo justifica todo tratando de creer que es una relación adulta. Y cuando quiere

retenerlo piensa que la mejor forma es con un hijo, por lo que le propone encargar un bebé.

Para Beauvoir la pasividad que caracteriza esencialmente a la mujer femenina es un rasgo que se desarrolla en ella desde los primeros años. Pero cree que es falso pretender que ése es un dato biológico; en verdad es un destino que le imponen sus educadores y la sociedad. "En la mujer hay desde el principio un conflicto entre su existencia autónoma y su 'ser otro', le han enseñado que para agradar hay que intentar agradar y hacerse objeto, por lo cual tiene que renunciar a su autonomía." (El segundo sexo, pág. 26.). La mujer es tratada como una muñeca viviente y le niegan la libertad, con lo que se anuda un círculo vicioso, pues cuanto menos ejerza su libertad para comprender, aceptar y descubrir el mundo que la rodea, menos recursos encontrará en sí misma y menos se atreverá a afirmarse como sujeto.

Martha Casanova opina (Ser mujer. La formación de la identidad femenina) que la mujer se encuentra sometida y enajenada, por lo que no llega a ser consiente de su situación: si pertenece a una clase acomodada, su función es el ocio vacío, la mujer adorno; si su pertenencia es a una clase desposeída, la doble jornada; si es profesionista destacada como en el caso de Gina, entonces será el sometimiento sentimental.

Para describir algunas características de la mujer mexicana, Casanova opina que se la debe ubicar en el

contexto de nuestra sociedad, donde su ser femenino será impregnado de un conjunto de factores tales como: pasividad, ternura, receptividad, falta de agresividad, sacrificio, sumisión, incapacidad para pensar y decidir.

Desde un punto de vista formal, "la mujer tendría dentro de este contexto dos posibilidades para expresar su femineidad: la realización femenina de tipo genital y la realización femenina de tipo maternal; estas dos series de expresiones pueden encontrarse ausentes, asociadas y operando alternativamente y antagónicamente. Así, se expresa que una realización orgánica intensa necesariamente debe acompañarse de fecundación o por contrario se asocia la frigidez con la esterilidad e inferioridad." (Ser mujer. La formación de la identidad femenina, pág. 19). Por ejemplo, Gina desea tener un hijo para asegurar su relación con Adrián.

Martha Casanova habla de dos vertientes en los valores y tradiciones de la familia mexicana:

Identidad cultural:

La familia mexicana está operando bajo la influencia de la fusión de dos culturas: la azteca y la española, reforzadas por el desarrollo del capital en nuestro país. De ahí la ausencia de un identidad propia y la dificultad de conseguirla.

Identidad valorativa:

Aunque en cada familia se manejan códigos parcialmente diferentes, existe una especie de código universal que opera con valores determinados socialmente. Así podemos observar la consigna sobre: el niño bueno, el matrimonio modelo, el padre desobligado, la no aceptación del divorcio, la viudez, la práctica de la sexualidad dentro de un marco legal. A partir de ciertos valores impuestos otros resultan antagónicos: como por ejemplo, la madre soltera, las relaciones prematrimoniales, el adulterio. Los cuales por la mentira, el ocultamiento y la negación preservan el equilibrio de la familia.

Para Casanova, los roles más tradicionales en relación con la mujer en México se pueden expresar de la siguiente manera:

Niña:

En la familia mexicana a la niña se le asignan funciones a cumplir a través de los juguetes que le son regalados: muñecas, juegos de té, maquina de coser, planchitas, casita, etc. Se busca encasillarla en un rol de actividades domésticas en detrimento del desarrollo de sus aspectos intelectuales y creativos. Evidentemente esto es resultado de una herencia cultural, puesto que la madre y otras mujeres que conviven con ella transmiten un modelo de la mujer servidora, que por otra parte es lo que poseen. La afectividad de la niña está regulada por los adultos, ella tiene que ser tierna, debe ser buena mamá de su muñeca, no se le permiten manifestaciones de cólera, se

le enseña a ocultar su cuerpo ya que el mostrarlo sería malo y sucio: la niña empieza a ser reprimida.

Adolescente:

Al llegar a este periodo vive con temor y culpa de su sexualidad. En todas sus relaciones su papel estará subordinado al cuidado y la protección de un hombre. En esta etapa se inicia el cuestionamiento sobre su estado civil y se busca que logre una pareja estable. Se le continúa adiestrando a ser una buena mujer reforzando los valores femeninos como son: arreglo personal, su forma de vestir, el deseo de agradar. Esto no sucede en todas las familias de igual forma, ya que varía de acuerdo al contexto social en el que viva.

Novia:

Es quizá el rol en torno al cual se genera un conjunto de mitos sobre la mujer. No sólo es su paso de la dependencia paterna a la del esposo, sino que la sanción del mismo está medida por la virginidad, que la marcan como mujer de un solo hombre, en cuanto es decente, honrada y pura.

Esposa:

Cuando la mujer ha llegado al matrimonio sus funciones se limitan a la satisfacción de su pareja y a buscar el tan ansiado hijo. Se le niega (no en todos los casos) la posibilidad de desarrollarse en otros núcleos.

Madre:

La mujer es la responsable de los hijos, de su cuidado y educación, la encargada de buscar una buena escuela, de vestirlos, bañarlos, alimentarlos, etc. Su vida es valorada en función de su maternidad. Esto no es tan sencillo, ya que todos los miembros de la familia la ven exclusivamente como un satisfactor de necesidades. Finalmente, la mujer ante la maternidad ve sucumbir su sexualidad en función de ésta, ya que es la única forma en que se adquirirá valor ante la sociedad.

"Todas las representaciones ideológicas sobre la femineidad adquieren el valor de una norma social, por medio de la cual se impone un conjunto de comportamientos socialmente aceptables que deben marcar la conducta femenina. Tales comportamientos, vinculados a la dependencia (económica o sentimental), abnegación, aceptación del sufrimiento etc., o figurados comercialmente bajo la asignación de belleza, la mujer cosa en espera de su hombre que la haga ser, constituyen uno de los puntos claves en los que se forma una mujer." (Ser mujer. La formación de la identidad femenina, pág. 53/54)

En este contexto se ubica el personaje de Gina: una mujer sometida emocionalmente a su hombre, porque eso es lo que ha aprendido. Desde niña fue educada y formada para subordinarse a un hombre; y aunque aparentemente se convirtió en una mujer fuerte e independiente, a la hora de estar frente a su hombre se

torna pasiva y conformista, oculta sus deseos con tal de no perderlo.

Diana Bracho (actriz que representó a Gina) en entrevista realizada para este trabajo, indicó que Sabina Berman le habló para ofrecerle trabajar en la obra, que desde que la leyó le fascinó y aceptó sin dudar, le pareció una obra inteligente y bien escrita, le llamó la atención el tema del machismo en la relación de un hombre con una mujer en época actual, le gustó el género de comedia que nunca antes había realizado. Opina sobre Gina como un ser humano lleno de contradicciones al igual que todos los seres humanos, ni buena ni mala: que puede odiar y amar al mismo tiempo. No ve a Gina como una víctima del hombre sino como una mujer apasionada que se entrega al amor, pero que necesita más del amor que su hombre no está dispuesto a darle. También le parece una mujer valiente por la decisión que toma de entablar una relación con un hombre mucho más joven que ella, sin importarles qué dirá la gente.

Para Diana Bracho, en las relaciones amorosas como la de Gina y Adrián, se da una lucha de poder. Trabajó su personaje con mucho detalle, ya que para ella los personajes no tienen una sola línea. Primero analizó y luego que entendió se metió al sentimiento y unió esos dos aspectos. Comenta que realmente no le fue difícil encarnar a Gina porque trabajó con mucho amor, y reitera que ella nunca vio a Gina como abnegada ni

sometida, o que al menos ella no la representó de esta forma. Agrega que fue una experiencia muy grata trabajar con Sabina Berman, a quien admira mucho como autora y directora, que el teatro es un medio de comunicación y expresión maravilloso que acerca a los actores al público, que es el medio donde un actor de encuentra más solitario pero que por lo mismo se enriquece mucho más el trabajo.

3. 3. 2. El hombre personificado en Adrián:

Para los hombres el problema del feminismo no es simplemente el temor a un futuro incierto en un mundo que no sea sexista y patriarcal ... "el problema es que la seguridad del mundo actual reafirma la definición de lo que significa ser hombre; la igualdad sexual les resulta amenazante, no sólo porque éstos teman la pérdida de privilegios sino porque temen que su propia hombría pueda estar en juego." (Michael Kaufman. Hombres. Placer, poder y cambio, pág. 13).

Adrián, aparentemente un intelectual preocupado por los problemas sociales de su tiempo, es en el fondo un macho, que teme involucrarse realmente y comprometerse en su relación con Gina.

Michael Kaufman asegura que lo que está en juego no es realmente la hombría biológica, el sexo, sino las nociones

que se tienen de masculinidad históricamente específicas, socialmente construidas e incorporadas individualmente. Un aspecto importante de este miedo masculino se expresa a través de la violencia.

A nivel psicológico, la difusión de la violencia resulta de lo que Herbert Marcuse (citado por Kaufman) llama represión excedente de nuestros deseos sexuales y emocionales. La sustitución de violencia por deseo (mejor dicho la transmutación de la violencia en alguna actividad emocionalmente satisfactoria) ocurre de manera desigual en hombres y mujeres. La estructuración de la masculinidad implica la estructuración de una agresividad excedente.

La violencia contra las mujeres requiere el desmantelamiento de la fuente social de la violencia, de las sociedades patriarcales, heterosexistas, autoritarias y clasistas. Cada acto de violencia aparentemente individual se enmarca en un contexto social. El racismo, el sexismo y el heterosexismo institucionalizados en nuestras sociedades son actos de violencia socialmente regulados.

En una sociedad dominada por los hombres, éstos tienen ciertos privilegios. En comparación con las mujeres, tienen la libertad de caminar por las calles de noche, están por tradición exentos del trabajo doméstico, y en promedio disfrutan de salarios más altos, de mejores empleos y de más poder. Pero estas ventajas no explican por sí mismas la reproducción individual de las relaciones de

dominación masculina, el porqué desde temprana edad cada hombre adopta la masculinidad.

La aceptación de la masculinidad... "no es tan sólo una socialización en cierto rol de género, como si preexistiría un ser humano que aprende un rol que luego desempeñará por el resto de su vida. Más bien, durante su desarrollo psicológico adopta e interioriza un conjunto de relaciones sociales basadas en el género; la persona formada mediante este proceso de maduración se convierte en la personalidad de estas relaciones." (Hombres. Placer, poder y cambio, pág. 32).

Kaufman indica dos factores intrínsecos a los humanos y a su desarrollo que constituyen la base para la adquisición individual del género. Estas condiciones no explican la existencia del género, son simplemente prerequisites para su adquisición individual.

El primer factor es la maleabilidad de los deseos humanos. Para el bebé todas las actividades corporales son fuentes potenciales de placer sexual, pero esta polisexualidad es limitada, moldeada y reprimida durante el proceso de maduración necesaria para responder a las exigencias del mundo natural y social. A diferencia de otros animales, nuestra sexualidad no es puro instinto sino que es constituida individual y socialmente. Debido a esto y a la capacidad humana de constituir sociedades e ideologías, el género existe como algo diferenciado del sexo biológico.

La adquisición de la forma dominante de masculinidad... "es una intensificación de las formas de placer asociadas con actividad y represión excedente de nuestra habilidad de experimentar placer pasivamente." (Hombres. Placer, poder y cambio, pag. 33).

El segundo factor que constituye la base para la adquisición del género es el fuerte apego a las figuras paternas por parte del niño que resulta de la prolongada niñez humana. La niñez es un largo periodo de impotencia. El amor intenso hacia uno o ambos padres va unido a profundos sentimientos de privación y frustración. La adquisición de la masculinidad es en parte una respuesta del niño a esta experiencia de impotencia.

"La masculinidad es una reacción contra la pasividad y la impotencia, conlleva la represión de los deseos y rasgos que una sociedad define negativamente como pasivos o como resonantes de experiencias pasivas." (Hombres. Placer, poder y cambio, pág. 36).

Kaufman dice que la masculinidad es poder, pero que es también terriblemente frágil porque contrario a lo que hemos sido inducidos a creer no existe una realidad biológica que llevan los hombres dentro de sí. La masculinidad existe como ideología, como conductora codificada; existe en el marco de relaciones de género. Pero en definitiva no es más que una institución social con

una relación insustancial con la hombría y el sexo biológico, son supuestos sinónimos.

La tensión entre la hombría y la masculinidad es intensa, debido a que la masculinidad requiere la represión de una amplia gama de necesidades, sentimientos y formas de expresión humanas. La masculinidad es la mitad de la estructura limitada y reprimida de la psiquis humana adulta. Es la tensión que existe en Adrián entre sus verdaderos deseos y su miedo a perder su hombría.

La violencia masculina contra las mujeres es la forma más común de violencia directa y personalizada en la vida de la mayoría de los adultos. Pocas mujeres se libran del alcance de la agresión masculina, que va desde el acoso sexual y la violación, hasta el maltrato físico, psicológico y sentimental, como en el caso de Adrián contra Gina: no la golpea, pero la agrede con su abandono, con su desamor, con su utilización sólo sexual.

Las diversas formas de violencia masculina contra las mujeres constituyen una afirmación enérgica de que la masculinidad sólo puede existir en oposición a la femineidad. La masculinidad requiere ser respaldada y afirmada constantemente. Esta afirmación se manifiesta de innumerables maneras. La mayoría de estos hombres ni son violadores ni golpean a sus mujeres, pero bien es probable que la mayoría ha utilizado su fuerza física superior o algún tipo de coacción o amenaza física o sentimental contra alguna mujer. Adrián no usa su fuerza

física contra Gina, sino la amenaza sentimental de dejarla.

En el nivel de conducta, la violencia de los hombres contra los hombres es evidente en todos los niveles de la sociedad. La humillación verbal, combinada con factores económicos y de otra índole, y la competencia en el mundo de los negocios, de la política y académico son formas sutiles de violencia. Adrián la expresa en su trabajo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en sus artículos editoriales de La Jornada, en su interés y apasionamiento político, etc.

La violencia masculina contra otros hombres, dice Kaufman, es más que la suma de diferentes actividades y tipos de conducta. Además de los factores autónomos que involucra, ésta forma de violencia representa una descarga de agresión y hostilidad, a veces recíproca, a veces unilateral, que, junto al permanente potencial de violencia masculina contra otros hombres, refuerza el hecho de que tanto a nivel individual como de estado, las relaciones entre hombres son relaciones de poder. Adrián muestra grandes dosis de violencia contra Ismael: desde la forma en que lo mira, lo cortante de sus palabras hacia él, hasta su desprecio total al considerarlo poca cosa.

La violencia masculina contra otros hombres interactúa con y refuerza la violencia contra las mujeres. Este componente de la violencia masculina contiene parte de la lógica de la agresión excedente: explica la tendencia

de muchos hombres a utilizar la fuerza como medio para ocultar y manifestar sus sentimientos simultáneamente. Al mismo tiempo, el temor a los demás hombres, especialmente el temor a parecer débiles y pasivos con relación a otros hombres, contribuye a crear en los hombres una fuerte dependencia en las mujeres para satisfacer necesidades emocionales y descargar emociones.

Al hablar de la violencia del hombre contra sí mismo Kaufman se refiere a la estructura misma del ego masculino. La formación del ego en un marco de represión y agresión excedentes es el desarrollo de una estructura precaria de violencia interiorizada. El continuo bloqueo y negación consciente e inconsciente de la pasividad y de todas las emociones o sentimientos que los hombres asocian con ésta, como el temor, el dolor, la tristeza, la vergüenza, es la negación de parte de sí mismo. La constante vigilancia psicológica y conductual de la pasividad y sus derivados constituyen un acto de violencia perpetua contra sí mismo. Adrián se agrade a sí mismo al reprimir sus deseos y sentimientos. La negación y el bloqueo de toda una gama de emociones y aptitudes humanas se agrava con el bloqueo de las vías de descarga. Es necesaria la descarga (ya sea por el llanto o el temblor) pues estas emociones dolorosas subsisten aun cuando no sean sentidas emocionalmente. Los hombres se convierten en ollas de presión a falta de vías seguras de expresión y descarga emocional significa que toda una gama de emociones se transforman en ira y

hostilidad. Parte de esa ira se dirige contra uno mismo en forma de sentimiento de culpabilidad, odio a sí mismo y diversos síntomas fisiológicos y psicológicos; parte se dirige hacia otros hombres y parte hacia las mujeres.

Kaufman asegura que al final del proceso los hombres se encuentran tan distanciados de sí mismos que el símbolo mismo de masculinidad se convierte en un objeto, una cosa.

La mayoría de los hombres, independientemente de su orientación sexual, abrigan sentimientos confusos en cuanto a su sexualidad. "La sexualidad masculina no es simplemente algo bueno o malo; encierra tensión, conflicto y lucha. La tensión interna de la sexualidad masculina radica entre el placer y el poder. El poder se deriva de tocar, sentir, fantasear e intimar; se deriva, en definitiva, del cuerpo. El poder es de dos clases: la primera es el puro poder del placer, que el placer sea conflictivo o no depende de los sentimientos de culpabilidad de cada quien, pero el poder de la sexualidad masculina también se deriva de las relaciones sociales del poder; el poder social sobre las mujeres, el poder de las restricciones sociales y las formas socialmente impuestas de represión sexual, el poder social de la heterosexualidad sobre la homosexualidad, la interiorización de denominación social y sexual en la forma de las estructuras de la masculinidad y de un sentido de culpabilidad." (Hombre. Placer, poder y cambio, pág. 68).

En este contexto se ubica el personaje de Adrián, donde el machismo sigue vigente, donde el hombre oculta su Villa interno pero siempre lo lleva consigo, donde el hombre teme mostrar sus emociones y sentimientos.

Capítulo 4.

Análisis del discurso escrito según la pragmática.

La regla número **uno** citada por la profesora Lourdes Romero, quien se basa en Van Dijk y Austin, dice que las personas que participan en el acto de habla deben ser las adecuadas:

a) El autor (Sabina Berman) asume la responsabilidad de la creación y la organización de su discurso: Sabina Berman escribió el texto de la obra, lo registró ante la Asociación de Derechos de Autor, buscó la forma de montarla en escena, dirigió la puesta, y además trabajó en la realización de la versión cinematográfica.

b) El autor (Sabina Berman) admite que el público/lector que lo leerá es a quien va dirigido su mensaje: Al escribir el texto de la obra Sabina tenía en mente un público imaginario, por decirlo de algún modo. No conocía quién vería la obra, pero suponía que sería un sector mayoritariamente femenino y de clase media/alta, ya que serían las personas que podrían identificarse. Sin embargo la obra esta libre para todo público y logró identificación con la clase alta/poderosa (política), de izquierda y con el sector masculino, de acuerdo a comentarios de la misma autora en entrevista para este trabajo.

c) El público/lector acepta al autor como la persona adecuada y digna de crédito para expresar el texto: desde el momento en que el público elige una obra teatral es porque va de acuerdo a sus intereses (los cuales pueden ser desde divertirse solamente hasta investigar sobre el tema en concreto teniendo diferentes puntos de vista), pero de esta elección se deriva que se confía en el autor (Sabina Berman).

En los dos puntos anteriores (b y c) se presenta la complicación de que ninguno de los dos (emisor y receptor) se conocen personalmente para sellar el pacto, pero la dificultad puede contrarrestarse por medio del mensaje y de factores extratextuales. En este caso específico la obra toca el tema del machismo y de cómo éste afecta a la mujer pero también al hombre. Ya en el capítulo anterior se habló sobre el contexto de la obra, pero es conveniente retomar los puntos más importantes:

- a pesar de que la situación de la mujer ha ido cambiando a lo largo del tiempo, la realidad es que hoy en día la desigualdad sexual sigue vigente

- la diferenciación entre los roles sexuales (lo considerado femenino y lo considerado masculino) se asume, o mejor dicho se nos impone, mediante el proceso de adquisición de género, lo cual no proviene de un hecho biológico sino social, desde muy pequeños el mundo se divide en rosa o azul, en que los niños no lloran ni juegan con

muñecas, en que las niñas son dulces y juegan a la comidita y a ser mamás, en que el hombre es fuerte y la mujer débil, etc. La familia, la escuela, las iglesias, los medios de comunicación masivos, etc, van reforzando estas ideas hasta convertirlas en algo muy "natural". Y en este sistema de valores la mujer queda en un segundo plano, siempre inferior al del hombre

- la hombría tampoco es un hecho biológico, al menos no en la preocupación del macho de demostrarla ante todo y así ser más valorado. Es un hecho social y de apariencias: de demostrar al mundo qué tan hombre se es, ocultando los sentimientos que se consideran inadecuados por débiles o sentimentales

- el hombre es víctima de su propio machismo ya que tiene que reprimir sus emociones y sus sentimientos, y esta represión tiene una forma de salida en un aspecto permitido socialmente a los hombres: la violencia

- la violencia puede expresarse contra sí mismo (reprimiendo los deseos y los sentimientos) , contra otros hombres (desde insultos, golpes hasta competencia profesional) y la violencia hacia las mujeres (desde la indiferencia, la infidelidad, los insultos, los golpes y hasta el asesinato)

De lo mencionado anteriormente la autora tiene conocimientos porque lo ha estudiado, lo ha analizado y de alguna forma lo ha vivido, pero también el

público/lector lo sabe aunque no lo haya analizado conscientemente. Este es un código en común que ayuda a la realización del acto de habla.

Un ejemplo del sometimiento de Gina a Adrián es que cuando él la busca ella deja todo por verlo: *"Tenía una cita con un notario. Pero ven. Ven. Ven. Pero en tres cuartos de hora llegas aquí, Sí, también yo. También yo... también"*.

Un ejemplo de la violencia de Adrián para con otros hombres (Ismael): *"Del pendejito del arete, no sé para qué pregunto. El chamaco ese tuberculoso y medio maricón, ¿Ezequiel?"*. O de su violencia hacia las mujeres: *"Es tan irresponsable, dejarse arrastrar así por el instinto. Lo nuestro era una hermosa relación de lascivia, pero tenías que dejarte arrastrar por ese instinto de las hembras de hacer nido. Tenías que convertir nuestra pasión en un asunto de baños compartidos y biberones y recibos de tintorería. Tenías que atraparme aquí en tu casa, tenías que comportarte como toda una mujer"*.

d) Autor y lector deben compartir el mismo sistema de códigos - Tanto Sabina Berman como el público/lector hablan un mismo idioma (español) y viven en una misma sociedad aunque de diferente modo, (México en los años 90s), cuyo contexto también es abordado en el segundo capítulo y resumido párrafos anteriores.

La regla número **dos** citada por la Profra. Romero dice que los hechos relatados en el acto de habla no son ficción, sino que tienen su referente en la realidad.

Sabina Berman, como se dijo en capítulos anteriores, se inspiró en la realidad para escribir este texto teatral: se basó en elementos muy similares como por ejemplo una mujer madura, atractiva e independiente económicamente, un profesor y escritor, intelectual de izquierda, una situación amorosa donde la falta del compromiso del hombre es evidente, un joven enamorado de la mujer madura con el que finalmente se decide a relacionarse ella, etc.

Casanova asegura que la mujer se encuentra sometida y enajenada, por lo que no llega a ser consciente de su situación. Qué más claro ejemplo que muchas mujeres que viven esa realidad todos los días y que se la niegan sistemáticamente. Y para mayor testimonio, uno de los presentados por el Dr. Ernesto Lammoglia en su libro El tirángulo del dolor, donde transcribe la carta de una de sus pacientes a su esposo. Ella se llama Patricia y esta casada con un ingeniero que ocupa un alto cargo en su compañía y que parece culto y de amplio criterio, pero que en 25 años de matrimonio la ha maltratado emocionalmente:

"César: Preferí escribirte en lugar de hablar contigo, ya que sé por experiencia que cuando trato de expresarte cómo me siento, de inmediato te cierras y no escuchas

razones. Crees que sólo lo que piensas es lo correcto y nunca tomas en cuenta las opiniones y sentimientos de los demás, mucho menos los míos. Inmediatamente empiezas a regañar, a ofender, a humillar, a manipular y a tratar de hacerme sentir culpable por no compartir tus opiniones. Desafortunadamente, siempre que intentamos dialogar, acabamos discutiendo o haciéndonos reproches. Ahora es muy importante para mí que escuches con detenimiento lo que quiero decirte, pues lo tengo bien reflexionado y estoy plenamente consciente de las consecuencias futuras ...

Ahora comprendo muchas de tus ideas acerca de los papeles que deben representar un hombre y una mujer. Desde mi punto de vista, se deben a tu equivocada educación y a la influencia de los amigos y conocidos, quienes todavía piensan que sólo los hombres mandan y que las mujeres debemos obedecer y aguantarlo todo.

Hay varones que creen que la mujer no es más que un objeto de su propiedad a quien se debe mantener bajo control. Muchos hombres se conforman con tener una mujer que les obedezca, eduque a sus hijos, les cocine, les lave la ropa, les mantenga limpia la casa y, en general, LES ATIENDA, sin darse cuenta de que lo que van a producir es una mujer totalmente frustrada, que se siente víctima de las circunstancias y que, tarde o temprano, cuando ya no pueda más, cambiará la actitud sumisa (que nada bueno le ha traído) por una de

seguridad personal y respeto por sí misma. si la mujer no es feliz, no puede hacer feliz a su compañero ...

Ya puedes considerarte libre para vivir como realmente lo deseas, sin el "estorbo" de una mujer como yo.

Patricia.

Aunque el caso de Patricia no tienen tanto en común con el de Gina, si tienen en común lo esencial: el maltrato emocional, y es una muestra de que este problema está vigente hoy en la sociedad de nuestros días.

a) lo comunicado en el mensaje, ya sea una situación interna de un individuo o una situación abierta a la observación del público, debe ser producto de un hecho real. En entrevista para este trabajo Sabina Berman expresó lo siguiente: *"Yo tenía una vecina que me platicaba sobre su relación amorosa, ella es una mujer muy guapa y atractiva, cuarentona y estaba enamorada de un hombre muy guapo e inteligente, un intelectual y escritor de izquierda obsesionado con los caudillos, del que por cierto he leído libros y eso hizo que me interesara aún más, ya que me resultó fascinante pues era un machismo de izquierda. La relación de mi amiga con este hombre era solo de cama, A mi me parecía algo entre divertido y triste. Un día el señor este tuvo un sueño y se lo contó a mi amiga, y ella me lo contó a mí: él llegaba en impermeable a casa de ella, tocaba el timbre,*

ella le abría, el pasaba y sin saludarla se metía al baño a darse un regaderazo, salía y se iba. El intelectual interpretaba el sueño como de que él iba a casa de ella a lavarse de las penas del mundo e irse. Yo lo que pienso es que para él tener sexo con su amante era como tener un regaderazo, lo cual tiene una versión poética de 'vengo a lavarme del mundo' y la versión procaz de 'vengo como a un servicio de baño público'. "La historia me parecía interesante ya que era paralela a mi vida y yo no tenía nada que ver, pero comprendía muy bien el lado de mi amiga pero también el lado de su amante, me parecían muy arquetípicos de la vida actual. Su relación expresaba algo muy cierto en la relación de un hombre con una mujer de nuestro tiempo, en nuestra ciudad, con el tipo de mujeres en las que nos estamos convirtiendo pero que al mismo tiempo no hemos dejado de ser". "Me surgían preguntas de porqué estaba ella enamorada de él, y porqué en lugar de tomarlo como un hombre que sólo la usaba sexualmente no lo tomaba ella en igual forma, porqué ella tenía que poner el corazón en una relación donde él decía que no debería involucrar sus sentimientos".

b) se espera que el público acepte la información proporcionada como si hubiese sucedido efectivamente en la realidad. Cuando la obra se escenificó acudieron muchos intelectuales de izquierda en distintos rangos, escritores, periodistas, políticos, etc. Sabina Bermán opina que hubo quienes comulgaban con la obra, otros que discimulaban que no tenía nada que ver con ellos,

otro sector sí se sentía abiertamente reflejado y reaccionaba: con llanto o enojo. Lo anterior indica que efectivamente, el público tomó la obra como algo real.

La regla **tres** dice que los participantes en el acto de habla no sólo deben tener la intención de adoptar el comportamiento implicado, sino que además, deben comportarse efectivamente así, más tarde. Lo anterior quiere decir que nos encontramos implicados en un proceso de persuasión. El primer paso de la persuasión es creer lo que se dice (según lo analizado anteriormente sí se cumple en este caso), el texto se dirige al lector con la función de: ampliar sus conocimientos, provocar cambios de opinión, de necesidades y objetivos. El lector adquiere de esta forma conocimientos y asume determinados puntos de vista, puede incluso alterar sus creencias e incluso modificar sus intenciones para acciones futuras. Claro que cada caso es particular, dependiendo de cada lector. A algunos puede sólo conmoverles en ese momento y después olvidar el asunto, a otros en cambio puede hacerles consciente una situación similar y a partir de esta conciencia recapacitar y modificar conductas. En este punto es difícil dar una conclusión definitiva, pero considero que el texto teatral también cumple con esta regla.

Las tres reglas propuestas por la Profa. Romero se han aplicado al texto teatral en general. Tomando como base que todos los diálogos de los personajes son un acto de habla (macroacto de habla) que expresa Sabina

Bermán, a continuación analizaré la obra en referencia a estas reglas para comprobar cómo se realiza el acto perlocutivo en el texto, de acuerdo a las siguientes observaciones:

- ❖ el **acto perlocutivo** es el que se realiza por haber dicho algo y se refiere a los efectos producidos. Decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión
- ❖ Adrián es el emisor y Gina su receptor, y la intención del acto de habla es persuadirla para lograr someterla sentimentalmente a su voluntad
- ❖ A su vez, Villa es el emisor y Adrián su receptor, y la intención del acto de habla es persuadirlo para lograr que tenga una actitud de macho por encima de sus sentimientos y emociones, que Adrián deberá reprimir

4.1 Las reglas aplicadas a los actos de habla del texto escrito.

Regla 1.- Gina y Adrián, así como Villa y Adrián son las personas adecuadas para participar en el acto de habla:

- a) Adrián se asume como autor de su discurso y acepta a Gina como la persona a quien quiere someter

sentimentalmente a sus deseos. En el interior de Adrián se lleva a cabo el acto de habla con su macho interior, personificado en Villa

b) Gina admite a Adrián como la persona adecuada para escuchar y aceptar su discurso. Adrián también admite el discurso de Villa y actúa en consecuencia

c) Adrián y Gina comparten el mismo sistema de códigos para comunicarse, al igual que Villa y Adrián.

Regla 2.- Lo relatado en el acto de habla no es ficción, sino que tiene su referente en la realidad:

a) Lo que Adrián le expresa a Gina está inspirado en su realidad, en lo que él desea lograr de ella. Lo que Villa le expresa a Adrián también está inspirado en su realidad, en su forma de ver al mundo donde el que manda es el macho y en lo que desea lograr de él.

b) Gina acepta como verdad lo que Adrián le expresa y reacciona a las intenciones de él. Adrián acepta como verdad lo que Villa le expresa y reacciona a las intenciones del general.

Ejemplo de como acepta Gina lo expresado por Adrián:

G- Yo te creo todo.

A- Pues haces mal. Soy un desobligado. Abandono lo que más amo. No sé por qué. Lo sabes, es evidente: llevo dos matrimonios fracasados, pero quieres no saberlo. Quieres cambiarme. Pero más fácil sería que me cambiaras por otro hombre.

Regla 3.- Los participantes en el acto de habla (Adrián/Gina) y (Villa/Adrián) no sólo deben tener la intención de adoptar el comportamiento implicado, sino que además deben comportarse efectivamente así, más tarde. Esta regla se analizará de acuerdo a los diálogos donde se observa sometimiento emocional, tanto en Adrián sobre Gina, como en Villa sobre Adrián.

4.1.1. La persuasión de Adrián sobre Gina.

Adrián ha pactado con Gina para que sea él quien la llame y la busque, y ella siempre está dispuesta cuando él la requiere:

G- ¿En dónde estás? ¿En el aeropuerto de aquí? ¿Te vas o llegas? ... Tenía una cita con un notario. Pero ven. Ven. Ven. Pero en tres cuartos de hora llegas, aquí. Sí, también yo. También yo... también.

Adrián seduce constantemente a Gina, desde el momento mismo en que llega hasta el momento que logra llevarla a la cama:

A- Me muero si un día me dices: no, ya no, ya nada.

G- O si tú , a no llamas: yo me muero.

A- No, yo me muero.

G- Espérate. Vamos a tomar un té.

A- ¿Un qué?

G- Hace un mes que no te veo, carajo.

A- Por eso.

G- Eres imposible.

A- Y te deseo.

G- Y yo también te deseo.

A- ¿Entonces...?

G- Podemos seguirnos deseando, deseando serenamente...

A- Cuatro horas de avión y una de taxi deseándote...

G- *Serenamente. Antes de...*

A- *¿De qué?*

G- *De matar el deseo como un animal.*

A- *Estás educándome.*

G- *Sí.*

A- *Ah.*

G- *Es que ya estamos haciendo el amor.*

A- *¿En serio?*

G- *Hablando, mirándonos, deseándonos de lejos, ya estamos haciendo el amor.*

A- *Es que el amor de lejos...*

G- *¿Listo para tomar el té?*

A- *Gina... Es que el amor de lejos hoy empecé a hacerlo contigo a las nueve de la mañana, cuando me desperté pensando en tí aquí (cabeza) y aquí (corazón) y aquí (sexo). Llego al aeropuerto y, antes de abordar, en el umbral electrónico me piden que deposite mi maleta de ropa, mis llaves, mi cinturón de hebilla grande, me quito*

todo eso y siento que ya estoy desvistiéndome en tu cuarto... Y en el avión me parece que todo el avión, estoy sentado en la última fila, y siento que el avión entero, el Jumbo entero, es mi enorme deseo... Y que el cielo en el que estoy penetrando y penetrando y penetrando eres tú y tú y tú... cinco horas sin escalas... Y las nubes arriba son tus ojos en blanco y abajo tus piernas abiertas son la Sierra Madre Oriental... Así que si no me permites tocarte ahora, te advierto, puedo enfermarme o enloquecer para siempre.

G- Dios santo, qué labia tienes. (Se encamina hacia el dormitorio desvistiéndose).

A- No, no, no. Labia, labia la tuya, mi vida. (Va tras ella).

Adrián logró persuadir a Gina.

Adrián tiene que recurrir a todo su poder de persuasión con Gina para lograr que perdone el haberlo encontrado con otra mujer, le dice que acepta todas las condiciones que ella imponga:

A- Está bien. ¿Qué quieres? ¿Qué es exactamente lo que quieres?

G- Quiero... Quiero... dormir... cada noche contigo. Quiero despertar contigo, cada mañana. Quiero desayunar contigo. Quiero que vengas a comer diario

aquí. Quiero irme de vacaciones contigo. Quiero una casa en el campo. Quiero que hables con mi hijo de larga distancia, que hablen de cosas de hombres, que yo te lleve un té mientras hablas con mi hijo, seriamente. Quiero que acabes con Marta, digo: formalmente, que firmes ya un acta de divorcio. Quiero un collar de oro con mi nombre. Quiero disciplinarme por fin para ir a correr cada mañana. Quiero dejar de fumar. Quiero que vengas conmigo a Ciudad Juárez para elegir el terreno para la maquiladora. Quiero otra casa junto al mar. Y quiero... Quiero despertar contigo. Abrir los ojos cada mañana y verte. Quiero verte y cerrar los ojos y dormirme en paz. Y quiero que en veinte años... me abracés... y me digas: la vida es buena.

A- Y querías un hijo mío.

G- Fíjate.

A- Está bien.

G- Y quiero que no se me olvide todo lo que yo quiero por estar pendiente de lo que tú o Julián o Andrea o todos los otros quieren.

A- Está bien. Ya no tomes la pastilla.

G- ¿Qué?

A- Si quieres tener un hijo mío.

G- Pues sí, qué fácil, hacerme un hijo. Pero como lo demás que te pido no lo quieres/

A- Dije: está bien. Está bien. Está bien. Está bien ... Quiero... una vida contigo. Eso es cierto. La vida contigo es buena ... Va a ser un niño de ojos grandes y despabilados.

Una vez que Adrián ha meditado bien sobre lo que Gina desea de él se da cuenta que debe buscar la forma de que ella olvide esos planes y se someta nuevamente a sus deseos:

A- Hace tres meses que no te llamo. (Pausa larga). Es mucho tiempo. Pero también, a ver si puedes comprenderme, también es muy poco tiempo. Yo sé que tu vida está hecha sin mí, que así necesítarme, no me necesitas. Ni yo a tí. Lo nuestro sucede aparte de todo lo demás. Es un regalo, un don que nos ha dado la vida. Lo nuestro sucede un poco afuera del mundo. Un centímetro, un minuto, afuera del mundo, afuera del tiempo. Así que tres meses es mucho. Y es nada. Porque ayer, ayer salí apenas por esa puerta. Ayer salí apenas de tu cuerpo. (Gina sigue de pie). Tuve trabajo: la universidad, dos o tres editoriales peliagudas en el periódico, revisé el manuscrito del libro, lo entregué a la editorial. (Adrián espera alguna reacción de Gina. En vano.) El libro de Villa, lo entregué a la editorial.

(Ninguna reacción de Gina.) Y salí a Juchitán, para reportar el fraude electoral y... En fin.

G- Tres meses. Doce semanas. Ciento veinte días. Olvídate de los días: ciento veinte noches.

Adrián recurre al halago:

A- Con esa luz rojiza del atardecer ... ahí, reclinada contra ese muro, te ves como una sacerdotisa ... (Gina bruscamente se mueve de la pared hacia el sofá) ... griega.

G- Hace tres meses llamaste y dijiste que estabas en camino. El día siguiente a cuando decidimos tantas cosas. Dijiste que te urgía hablar conmigo. ¿Cómo dijiste?, seriamente. No: definitivamente, esa palabra usaste. Estuve esperándote toda la tarde. Mentira: estuve esperándote hasta la madrugada.

A- Lo que pasó es... No me lo vas a creer.

G- Seguro.

A- Algo increíble. Venía en el Periférico hacia aquí. Sabes, donde las vías del tren corren casi paralelas al Periférico. Bueno, había mucho tráfico, íbamos a vuelta de rueda, defensa contra defensa, y yo con esa tremenda erección que me ocurre... esa tremenda erección que me ocurre cuando vengo a verte. Entonces

me volví a ver hacia las vías. Había un campesino, con sombrero de paja, caminando al lado de las vías. Y... el tren... llegó el tren rapidísimo, y ví cómo la cabeza del campesino saltó por el aire; fue en un instante: la cabeza saltó y luego, mientras pasaban los vagones, ya no podía ver al campesino. Me aferré al volante como si hubiera visto al diablo en persona. Cuando terminó de pasar el tren... el campesino no estaba. Se me olvidó todo, a dónde iba, pensé que había alucinado aquello. Traté de salirme del Periférico, llegar a las vías, ver si estaba la cabeza, el cadáver. Nunca llegué. Me perdí en las calles de la colonia Bondonjito. (Pausa) Así fue.

Adrián intenta justificar su ausencia con el exceso de trabajo:

G- ¿Y los siguientes ciento diecinueve días?

A- Pues... Te juro que no sé. Tomé como una señal de mal agüero lo del Periférico. Me asustó. Tú sabes que soy supersticioso.

G- Primera noticia.

A- Pues resulta que sí, últimamente. Me puse a trabajar como loco los siguientes días, semanas... No sé, la sensación era de que me iba a morir. Tenía esa certeza extraña: que me iba a morir... Y antes quería acabar el libro. Y lo acabé y lo llevé a la editorial. (Espera en vano una reacción de Gina.) Pero, francamente, no sé, no sé

qué pasó ahí. ahora que tú me pudiste haber llamado por teléfono.

G- Nuestro pacto...

A- Pudiste haber roto el pacto.

G- Lo rompí una vez y me arrepiento.

Adrián intenta inutilmente conmovérla.

A- Es bien curioso: cuando te pienso, pienso en tus manos, en tu boca, tus pechos, tus piernas, en alguna parte de tí. No es hasta que te veo de nuevo que todo se reúne en una persona específica, que respira y piensa y está viva... Eso me da pavor, saber que aparte de mí, existes.

(Gina llora y escapa al dormitorio.) ... ¿Vas a preparar el té? No, no creo. (Se sienta en el sofá, entonces algo le incomoda del asiento. Busca debajo del asiento y encuentra un cubo y un corazón de madera.) ... Qué infantilismo, puta madre. (Guarda de prisa el cubo y el corazón bajo el asiento cuando siente que Gina vuelve y finge calma.)

G- Adrián, mira...

A- Lo de nuestro hijo.

G- No. Era una locura.

A- *Para nada, ¿por qué? Hablé con Marta, mi esposa.*

G- *Sé cómo se llama.*

A- *Dijo que ella no tenía problema. Dijo que que podíamos tener un hijo.*

G- *Ella... no tenía problema.... con un hijo que yo voy a tener. Me imagino que no. No sabía que eras tan íntimo con Marta, digo, todavía.*

A- *Somos amigos. Nada más. Te cuento que le conté para que sepas que mis intenciones eran serias. Son serias. Al menos en lo del hijo. El resto, eso es lo que quería discutir, platicar contigo. Punto por punto. La casa en el campo está muy bien, pero/*

G- *Adrián, déjame hablar.*

A- *Siéntate.*

G- *No quiero.*

A- *Está bien, quédate de pie, estás en tu casa.*

G- *Adrián, ya no... Ya no. Ya no vengas, no quiero que siquiera... me llames por teléfono.*

Adrián se sorprende al escuchar a Gina, se ha sentido muy seguro del amor y la incondicionalidad de ella, trata de convencerla de continuar la relación.

A- *¿Es decir que... ya no?*

G- *Ya-no. Ya-no.*

A- *Mira qué bueno, ya no. Está bien, ya no. Perfecto, ya no. Mucho gusto en haberte conocido. Ya no, ya no. ¡Vámonos!*

Adrián aparenta entusiasmo por la despedida, pero (aconsejado por Villa, lo cual analizaremos más adelante.) reconsidera su actitud:

A- *Siento haber desaparecido tres meses, pero... Todo se puede arreglar.*

G- *No.*

A- *Todo.*

G- *¡No!*

A- *Carajo contigo: siempre me has dicho a todo sí y sí y sí; y de pronto hoy es no y no y no. No puedo estar en tu casa. No quieres tener un hijo mío. Ni siquiera puedo piropoarte. Tocarte. Déjame pasar, chingados.*

G- ...

A- *Del pendejito del arete, no sé para qué pregunto. El chamaco este medio tuberculoso y medio maricón. ¿Ezequiel?*

G- *Ismael.*

Adrián busca en su mente otro recurso para convencer a Gina de seguir con su relación, critica la diferencia de edades:

A- *Está bien, vamos a analizar con la cabeza fría el asunto, ¿te parece? Me ausento tres meses y me suples con un muchachito de la edad de tu hijo.*

G- *Mayor.*

A- *Un año mayor. Lo vas a mantener tú.*

G- *No. ¿Por qué?*

A- *El va a pagar la universidad de tu hijo.*

G- *Cada quien se ocupa de sus gastos. Además te sorprenderías de saber cuánto gana. Más que tú.*

A- *Ah sí, su patrón le paga bien. Quiero decir, su patrona.*

G- *Esto no es un problema económico*

A- *¿Le vas a subir el salario? ¿O lo vas a hacer socio de una vez?*

G- *Cada quien se ocupará de sus gastos, ¿no oíste?*

A- *Claro, no es que se vayan a casar.*

G- *... (Sonriente)*

Adrián desesperado por la invulnerabilidad de Gina decide aceptar seguir con Gina a pesar de la relación que ella lleva con Ismael.

A- *Bueno, y ¿qué tiene que ver eso con lo nuestro? Te vuelvo a repetir: lo nuestro es bello porque está fuera de la corriente de la vida. De la vida o de la muerte. Lo nuestro ocurre aparte. Es tú y yo. Tú y yo. A mí él me tiene sin cuidado. Te digo: si lo amas a él, yo... lo acepto.*

G- *Mejor te lo digo de una vez.*

A- *¿Qué más?*

G- *Vamos a vivir juntos.*

A- *A vivir juntos... ¿Aquí?*

G- Sí.

A- Este... Está bien. Está bien. conseguimos ... conseguimos otro lugar para nuestros encuentros. Yo no soy celoso.

G- No. (Enfáticamente)

A- ¿Por qué no? Te la estoy poniendo fácil.

G- ¡Porque estoy enamorada hasta las pestañas!

Adrián en su inseguridad sospecha que Ismael está escondido escuchando todo, lo busca pero no lo encuentra. Gina abre la puerta.

G- Adrián, ¿Viniste en coche?

A- Está estacionado exactamente enfrente del edificio, ya me voy. Siéntate. Siéntate; te juro: ya casi me voy. Sólo quiero mirarte, unos momentos. Tres momentos, los últimos, si quieres.

Gina cierra la puerta y se recarga en ella. Largo silencio. Adrián intenta nuevamente conmoverla, seducirla.

A- Sólo quiero mirarte ... Mirarte ...

G- (Asustada). No hagas eso.

A- ¿No hago qué? ... Te juro que no pasa nada ...
¿Sabes?, en esta luz crepuscular te ves...
especialmente... Bella. Como una estatua... Bella y... Y
tan... Gina, eres mi último amor ... Nunca volveré a
entregarme así.

G- Tal vez, si yo hubiera expresado mis deseos... Si no te
hubiera dicho sí a todo, como dijiste antes... Si te hubiera
pedido lo que necesitaba, poco a poco, y no de golpe
en una sola noche... y te hubiera dado la oportunidad de
decir poco a poco sí o no... Pero... te tenía miedo.

A- ¿Miedo? ¿A mí?

G- Le he tenido miedo a cada uno de los hombres a
quienes amé. A mi padre, a mi hermano. A Julián. A tí.

A- Pero, ¿por qué?

G- (Pensando arduamente.) Porque, no sé... Porque son
más grandotes que yo.

A- Ay Gina, Gina, Gina.

G- Ahora por fin tengo confianza en un hombre, pero
por desgracia no eres tú .. No Adrián, no llores Adrián.

Adrián finge que es enojo lo que en realidad es
desamparo:

A- *Estas lágrimas son de rabia. A mí no me puedes hacer esto. A mí no ... No puedes. No puedes. Te juro que no puedes ... Y no puedes porque ... Yo no soy ese chamaco que ...*

Adrián utiliza el recurso de su libro sobre Villa:

G- *¿Qué es esto? ¿El libro de Villa?*

A- ...

G- *No me dijiste que ya salió. Dijiste que lo entregaste a la editorial pero no que ya estaba impreso ... Lo voy a leer con mucho cuidado.*

A- *(Rencoroso) Conoces el material.*

G- *No importa. Lo voy a leer con detenimiento. qué bien, ¿eh? Villa en la portada, a caballo. En la contraportada tú, al escritorio. Te ves muy interesante. Y muy guapo. La tipografía es perfecta. Currier de once puntos. Muy legible.*

A- *Currier super.*

G- *Me alegro por tí, Adrián.*

A- *Te lo dediqué.*

G- (Muy sorprendida) ¿El libro? ¿En serio? ... Nunca me imaginé.

A- No, ¿verdad? Aquel día que no llegué, venía a proponerte matrimonio. Tampoco eso te lo imaginaste, ¿no?

G- Pero Adrián...

A- ¿Qué?

G- Es que estás todavía casado, Adrián.

A- Eso también lo pensaba arreglar. La verdad es ésta: nunca me tuviste fe.

G- Pues... no, supongo que no, que nunca te tuve fe. Te digo: nunca me imaginé que me dedicaras tu libro y ahora ... no sé ... qué pensar, o hacer... No creí que yo para tí fuera así de... importante... (Conmovida se sienta junto a Adrián y busca en las primeras páginas del libro, lee, sacude la cabeza) Ah, a mano. ¿Me lo dedicaste a mano! "A una querida amiga, apasionada como yo de Pancho Villa" ... No Adrián, ahora sí te voy a pedir que te largues.

A- Es tan irresponsable, dejarse arrastrar así por el instinto. Lo nuestro era una hermosa relación de lascivia, pero tenías que dejarte arrastrar por ese instinto de las hembras

de hacer nido. Tenías que convertir nuestra pasión en un asunto de baños compartidos y biberones y recibos de tintorería. Tenías que atraparme aquí en tu casa, tenías que comportarte como "toda una mujer".

G- Por eso: ya vete, Adrián.

A- Está bien, voy a divorciarme, de todos modos era sólo un trámite que no hacía por desidia/

G- No quiero.

A- Aquel día venía a proponerte/

G- Adrián, por favor, ya vete. ... Adrián ... ¿Podrías ya irte, Adrián?

En la relación amorosa de Adrián y Gina, él siempre llevo fue quien decidió cómo y a qué hora se veían. Gina era pasiva y se sometía voluntariamente por una dependencia emocional. Adrián lograba persuadirla a su antojo. Pero llegó el momento en que Gina cambió su actitud y rompió esa dependencia emocional que tenía por Adrián, y es entonces que por más que él intenta convencerla, la persuasión no logra su objetivo.

4.1. 2. La persuasión de Villa sobre Adrián.

En el interior de Adrián se lleva a cabo una lucha entre sus sentimientos y entre su macho, el cual se representa por Pancho Villa, el cual lo acosa constantemente y lo cuida de no olvidar su rol social de hombre/macho.

Cuando una mujer le ofrece con ternura un té de tila, Villa reacciona desconfiado, lo cual es captado por Adrián:

V- Pos eso mismo me da prevención. No me vayan a quedar los nervios lacios, lacios, lacios... y entonces ni con humo me saca de aquí de su casa.

Adrián le platica a Gina sobre Villa, lo justifica ya que se identifica con él: la mujer le ofrece té y que se quede a dormir con ella a Villa, mientras Gina le ofrece té y que se quede a dormir con ella:

G- Entonces, el general se bebió el té de tila de un solo trago.

A- No, no podía. Hizo así como si se lo sorbiera. Nunca comía ni bebía nada que su sargento no hubiera probado y resistido antes. A Villa lo habían tratado de envenenar muchas veces. Nada más como si lo sorbiera hacía, estaba ganando tiempo.

G y M - Y luego se duerme entre mis brazos.

V- El general Villa sólo se duerme en brazos de la sierra y la noche abierta. Así que no es por desairarla, jijos de la tiznada: es usted requete primorosa... pero contrarrevolucionaria. Su papacito es general callista. Epigmeneo Saldivar Saldaña se llama el muy méndigo, ¿que no?

G- Y bueno, qué importa. Ella es ella.

V- Cómo se ve que siempre ha dormido usted en almohada blanda. Ni yo merito le impongo miedo. Ya me ve amaneciendo arrepechadito a usted, ¿no es verdad?

Villa observa a la mujer, desenfunda la pistola y la mata. Gina se sorprende, Villa sopla el humo del cañón de su pistola. Adrián se alza de la cama. Villa también se alza en pie. Mientras Adrián habla con Gina se va vistiendo en sincronía con los movimientos de Villa:

G- ¿Qué pasó? ¿Por qué la mató?

A- Porque tengo que irme.

G- ¿Por qué?

A- Porque tengo que irme.

G- Quédate a dormir.

A- Tengo que irme.

G- Cenamos y te vas.

A- ...

G- Trabajas acá.

A- No traigo con qué.

G- Pues trae con qué, la próxima vez. No te estoy pidiendo que te quedes a dormir, sólo que te quedes más tiempo. Adrián, quédate a cenar.

A- No puedo, no puedo. No puedo.

G- Mándame lo que vayas escribiendo, para pasártelo en limpiol

A- No puedo.

Adrián se deja llevar por el "ejemplo" de Villa.

G- Siempre yéndose, chingados.

V- Huyendo o atacando. Es el destino del macho, compañerita.

Adrián reconoce que el hecho de que Gina lo haya encontrado con otra mujer puede significar la

terminación de su relación amorosa. No desea que eso ocurra y la busca y la convence, aunque para ello debe aceptar las condiciones que Gina impone. Pero después medita y se arrepiente, considera que debe hablar con ella nuevamente para convencerla de lo que no está dispuesto a ceder. Adrián confía en su poder de persuasión para lograr su objetivo, pero se sorprende al saber que ella ya no quiere nada y en una primera reacción se despide de forma entusiasta. Pero Villa no se lo permite, comienza el poder de persuasión del macho sobre el hombre:

A- *Mira qué bueno, ya no. Está bien, ya no. Perfecto, ya no. Mucho gusto en haberte conocido. Ya no, ya no. ¡Vámonos! (Abre la puerta y allí lo espera don Pancho Villa.)*

V- *Despacito, compañerito Pineda. Con calma. Con ternura. ¿Pa' qué las quiere si no es para la ternura? (Adrián regresa hacia Gina y le asegura que todo puede arreglarse.) ... Aunque no parezca, está cediendo. Nomás toque las cuerdas más poquito a poco y de pronto canta ...*

Adrián intenta tocar a Gina, pero ella se aleja y le dice que está enamorada, lo cual es para Villa una puñalada por la espalda:

V- *Ingrata...*

A- *General.*

V- *No es nada, pinche cuchillito, orita me lo saco. (Intenta safarze el puñal mientras Adrián intenta que Gina le proporcione una definición funcional de lo que significa estar enamorada y le pregunta que de quien está enamorada) ... A ver si dan la cara, hijos de su madre.*

Gina le corrige el nombre de Ismael cuando Adrián dice Ezequiel, con lo que está aceptando que es del muchacho de quien ella se ha enamorado.

V- *Chinga'o. Y yo aquí solo con mi alma... (Se quita el paliacate del cuello para vendarse el antebrazo, mirando con paranoia a su alrededor)*

Adrián habla sobre la diferencia de edades al tiempo que Villa empieza a cargar su pistola:

V- *Necesito agua, tantita agua. (Va hacia la cocina.) Usté sígale dando, mi capitán.*

Adrián desesperado le dice a Gina que no le importa, que pueden continuar su relación paralela a la relación de ella con Ismael. Villa al regresar de la cocina recibe otro balazo:

V- *Ta' cabrón, cabrones. Ora es desde nuestras mismas juerzas que disparan.*

A- No le puedo exigir nada, general. Es una mujer pensante. Se gana sola la vida. ¿Con qué la obligo?

V- ¿Cómo que con qué? (Se toca las ingles.) Con el sentimiento.

A- Pues eso trato, pero...

V- Porque compartir la vieja, ni madres. Ni la yegua ni el jusil.

A- Por eso perdió el poder, general, por la terquedad de no saber negociar.

V- Al contrario, amiguito. Con estos perjumados no se negocia, se exige, se dispara. Porque en cuanto abre uno la puerta luego se quieren seguir hasta el fondo.

G- Mejor te lo digo de una vez.

V- Ahí va.

A- ¿Qué más?

V- No la deje hablar, chinga'o. Péguete, bésela, interrúmpala, dígale: ay desgraciada, qué chula te ves cuando te enojas.

A- Ay desgraciada, qué chula te/

G- *Vamos a vivir juntos. (Villa recibe otro balazo.)*

A- *A vivir juntos ... ¿Aquí?*

G- *Sí.*

A- *Este... Está bien. Está bien, conseguimos/*

V- *¿Está bien? (Zarandea a Adrián) ¿Está bien, mariquita? Ahi nos vimos... (Se encamina hacia la puerta muy despacio, trabajosamente porque lo duelen los balazos.)*

G- *¿Decías?*

A- *(Su atención se divide entre Gina y Villa quien se aleja, entre lo que desea y lo que su macho le dicta.) Que conseguimos otro lugar para nuestros encuentros. Yo no soy celoso. (Otro balazo a Villa).*

V- *Aj.*

G- *No. (Otro balazo para Villa) ... ¡Porque estoy enamorada hasta las pestañas! (Otro balazo para Villa, quien queda tirado en el piso. Pausa. Villa se pone en pie, dificultosamente, lleno de agujeros.)*

A- *¿Está ahí?*

G- *¿Quién?*

V- *Ya sal chamucho, ya sé que ahí estás.*

G- *No hay nadie.*

Villa entra al dormitorio. Adrián se mueve también hacia el dormitorio pero Gina se le interpone. La aparta y entra. Villa saca a rastras a Ismael, lo pateo sin misericordia, abre la puerta principal y lo lanza fuera. Adrián vuelve a la sala sin haber encontrado a nadie escondido.

G- *No hay nadie, cómo se te ocurre.*

V- *Listo.*

A- *Gracias.*

Gina quiere que Adrián se marche. Adrián no quiere irse. Villa quiere recuperar su autoestima minimizando a Gina.

A- *Sólo quiero mirarte.*

V- *Sólo estoy viéndote ... Nada más estoy viendo cómo la luz va cambiándote la cara. Siempre has sido la misma mujer . Por más que te cambie por otra, siempre has sido la misma, una sola mujer...*

A- *¿Sabes?, con esta luz crepuscular te ves... especialmente...*

V- Verde.

A- Bella. Como una estatua...

V- De cobre oxidado.

A- Bella y

V- Verde.

A- Y tan...

V- Una mujer más y ya, compañerito. usted se va y ella se queda parada junto a esa puerta toda la vida, como una estatua; escúcheme bien: parada ahí, junto a esa puerta, como la misma estatua de la espera; ella se queda encerrada en su pequeño mundito y usted, pues usted encontrará otros brazos hospitalarios, siempre hay. Unos brazos más jóvenes. Más tiernos. Unos ojos más inocentes.

A- Gina... eres mi último amor...

V- Qué va. Estamos heridos pero no dijuntos.

A- Nunca volveré a entregarme así.

V- Ya acabe esto de una buena vez y me lleva al médico.

Gina no cede a las pretenciones de Adrián y Villa agoniza:

V- *Qué agonía más lenta, hijos de su madre...*

G- *No Adrián, no llores Adrián ... (Otro balazo sobre Villa, quien agoniza)*

V- *Qué ignominia.*

A- *Estas lágrimas son de rabia. A mí no me puedes hacer esto. A mí no.*

No puedes. No puedes. Te juro que no puedes.

V- *Así compañerito, así.*

A- *Y no puedes porque/*

V- *Ya mátela, compañerito. A luego echamos discurso.*

A- *Yo no soy ese chamaco que...*

V- *De una vez.*

Villa toma la cachapa de su pistola. Adrián mete la mano en la bolsa de su impermeable. Adrián desembolsa como un revolver su libro. Villa desenfunda y dispara: no hay balas

G- *¿Qué es esto? ¿El libro de Villa?*

A- ...

G- *No me dijiste que ya salió ... (Villa se desploma en una silla, Adrián le da el libro a Gina, al parecer finalmente se ha conmovido.)*

V- *(En secreto a Adrián.) Ya chingamos.*

A- *Te lo dediqué.*

V- *No sea joto, cabrón. (Gina se indigna al darse cuenta que la dedicatoria fue a mano.) No, está cabrón, güero ... Mátela, no tiene remedio.*

Gina le pide a Adrián que se vaya, mientras Adrián le pide que la mate. Adrián se encuentra nuevamente dividido sin saber a quien hacer caso:

G- *Por eso: ya vete, Adrián.*

V- *Por eso, ya mátela, con sus propias manos.*

G- *Adrián, por favor, ya vete*

V- *Adrián, por favor, ya mátala... (Adrián observa, se pasea nervioso.)*

G- *Adrián.*

V- *Adrián.*

G- *Adrián. ¿Qué esperas, Adrián?*

V- *¿Qué esperas, Adrián?*

G- *¿Podrías ya irte, Adrián?*

V- *¿Podrías ya torcerle el cogote, Adrián? (Adrián corre al ventanal y salta. Gina corre al ventanal y lo cierra.)*

G- *Pero si siempre he vivido en planta baja. (Villa se desploma, muerto de vergüenza.)*

Villa reaparece nuevamente con Adrián cuando éste es seducido por Andrea (amiga de Gina): pálido como un fantasma, agujereado de balazos monta un cañón. Pero por más que intenta disparar con su cañon todo es inútil.

Villa siempre estuvo dentro de Adrián, en todo momento le asechó para que fuera todo un macho, le obligó a reprimir sus emociones. Pero con la pérdida de Gina, Adrián dejó de hacer caso de Villa: se humilló, suplicó, tuvo un pseudo intento de suicidio y finalmente fracasó como amante, cuando intentaba olvidar a Gina con Andrea.

CONCLUSIONES

1.- El discurso es la interpretación que efectuamos al escuchar o leer un texto (emisión de palabras) en relación a su contexto (emisor, receptor, acción que éstos llevan a cabo durante el proceso de comunicación, lo que ambos conocen del lenguaje, lo que persiguen y proyectan).

2.- La utilización de la lengua no se reduce a producir un enunciado, sino que es al mismo tiempo la ejecución de una determinada acción social: un acto de habla. La pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de los actos de habla para un contexto determinado, es decir, estudia las relaciones entre texto y contexto.

3.- Las relaciones entre texto y contexto se extienden en ambas direcciones: por una parte ciertos rasgos textuales pueden expresar o incluso constituir aspectos del contexto y por otra parte, la estructura del contexto determina hasta cierto grado de qué rasgos deben disponer los textos para ser aceptables en el contexto. El hecho de que el texto y el contexto estén ligados sistemáticamente entre sí resulta de las relaciones entre el significado del enunciado y las condiciones para el logro de la emisión del discurso.

4.- El teatro es un medio de comunicación, ya que es un intercambio de mensajes (discurso escrito, hablado, corporal, etc.) entre emisor (autor de teatro) y receptor (público/lector), quienes están ubicados en una situación de interacción, por lo que la acción que llevan a cabo también puede considerarse **macroacto de habla** (secuencia de actos de habla).

5.- El teatro y el desarrollo social van de la mano, ya que ambos expresan, el primero desde sus escenarios, la verdad o la mentira pública que vive un país entero: estabilidad o inestabilidad social, grado de decadencia o de evolución, etc. El teatro es como un espejo donde se expresan las virtudes y defectos de la sociedad.

6.- El autor de teatro (emisor) recoge la problemática de su tiempo y condensa mitos: presenta la vida tal como él la ve y su propósito es transmitir ideas y/o emociones.

7.- Sabina Berman es una escritora mexicana para quien el teatro es como un espejo de la sociedad donde se siente expresada. Para Entre Villa y una mujer desnuda se inspiró en una realidad: una amiga similar a Gina que vivía una relación con un hombre como Adrián y que presentaba el mismo conflicto. La escribió porque le pareció que esa relación expresaba algo muy cierto en la relación hombre/mujer en nuestros días y en nuestra sociedad.

8.- Gina está ubicada en el contexto de una mujer pasiva que siempre ha estado subordinada a un hombre (padre, hijo o amante) y que sufre una dependencia emocional de Adrián. A través del tiempo la posición de la mujer ha cambiado y sus limitaciones varían de cultura en cultura; lo que se mantiene constante es la diferencia entre lo considerado masculino y lo femenino. Lo que determina la identidad o el comportamiento de género no es el sexo biológico sino el hecho de haber vivido desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres atribuidas a cierto género. La subordinación de la mujer es producto de las relaciones que organizan y producen la sexualidad y el género.

9.- Adrián se encuentra ubicado en un contexto de machismo y violencia hacia la mujer, la cual va desde su forma verbal hasta la física. La violencia contra las mujeres requiere el desmantelamiento de la fuente social de la violencia, es decir, de las sociedades patriarcales, heterosexistas, autoritarias y clasistas: cada acto de violencia aparentemente individual se marca en un contexto social. La tensión entre la hombría y la masculinidad es intensa debido a que la masculinidad requiere la represión de una amplia gama de necesidades, sentimientos y forma de expresión humanas: es la tensión que existe en Adrián entre sus verdaderos deseos y su miedo a perder su hombría.

10.- En el caso del texto de Entre Villa y una mujer desnuda es satisfactorio el acto de habla, porque cumple con las reglas convenidas para ello:

a) Regla 1- Las personas que participan en el acto de habla deben ser las adecuadas: el emisor (Sabina Berman) asume la responsabilidad de la creación y organización de su discurso; el emisor (Sabina Berman) admite que su receptor (público/lector) es a quien va dirigido su mensaje; el público y/o lector acepta al emisor (Sabina Berman) como la persona adecuada y confiable para expresar un discurso, ya que está eligiendo conocer esa obra; emisor y receptor comparten el mismo sistema de códigos.

b) Regla 2- Los hechos relatados en el acto de habla no son ficción, *sion que tienen su referente en la realidad*: el emisor (Sabina Berman) se inspiró en un hecho real (vivencias de una amiga) para realizar su texto teatral; el receptor acepta el relato como un hecho real y se emociona, se molesta, se entristece, se identifica, opina, discute, llora, etc.

c) Regla 3- Los participantes del acto de habla no sólo deben tener la intención de adoptar el comportamiento implicado, sino que además deben comportarse efectivamente así más tarde: el texto se dirige a su receptor con la función de ampliar sus conocimientos, provocar cambios de opinión, de necesidades y

objetivos; el receptor de esta forma adquiere conocimientos y asume determinados puntos de vista, puede incluso alterar sus creencias o modificar sus intenciones, esto depende de cada receptor en particular. En el texto teatral Adrián intenta con su discurso someter sentimentalmente a Gina al tiempo que Villa hace lo mismo con él.

11.- El discurso del texto teatral Entre Villa y una mujer desnuda expresa un ejemplo de la lucha que puede darse entre un hombre y una mujer para liberarse del machismo y lograr sostener una relación amorosa. Muestra lo difícil que esto puede ser y las consecuencias de dejarse dominar por el macho, y es además el reflejo de un problema social que aqueja a nuestra sociedad mexicana contemporánea.

BIBLIOGRAFIA

Azar, Héctor. Cómo acercarse al teatro. Editorial Plaza y Valdés. México, 1988.

Bedolla Miranda, Patricia. Estudios de género y feminismo. Ediciones FONTAMARA. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Psicología. México, 1986.

Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. 1. Los hechos y los mitos. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires, 1981.

Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. 2. La experiencia vivida. Alianza Editorial Mexicana. México, 2a. edición, 1990.

Berman, Sabina. Entre Villa y una mujer desnuda. Ediciones El Milagro. México, 1994.

Braunstein, Néstor. El lenguaje y el inconsciente freudiano. Siglo XXI. México, 3a. edición, 1988.

Braunstein, Néstor. Psiquiatría. Teoría del sujeto. Psicoanálisis. Hacia Lacan. Siglo XXI. México, 1980.

Careaga, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. Editorial Cal y Arena. México, 10a. edición, 1992.

Casanova, Martha. Ser mujer. La formación de la identidad femenina. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1989.

Fernández Oliveros, Ramiro. La fiesta teatral. Libro Joven de Bolsillo Doncel. Madrid, 1982.

Fuentes Navarro, Raúl. La comunidad desaparecida. Investigaciones e investigadores de la comunicación. CONEICC. México. 1991.

González Reyna Susana. Manual de redacción e investigación documental. Trillas. México, 9a edición. 1990.

Helbo, André. Semiología de la representación. Colección de Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

Kaufman, Michael. Hombres. Placer, poder y cambio. Ediciones Populares Feministas (Centro de Investigación para la Acción Feminista CIPAF). Santo Domingo, 1989.

Lamas, Martha. "La antropología feminista y la categoría género", en Nueva Antropología. Vol. VIII No. 30 México, 1986.

Lammoglia, Ernesto. El triángulo del dolor. Abuso emocional, estrés y depresión. Grijalbo. México, 1995.

McQuail, Denis. Introducción a la teoría de la comunicación de masas. Paidós Comunicación. México, 2a edición, 1993.

Miller Jacques, Alain. Cinco referencias caraqueñas sobre Lacan. Editorial Atenero de Caracas, 1979.

Moles, Abraham. Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones. Trillas. México, 1989.

Paoli, José Antonio. Comunicación e Información. Perspectivas teóricas. Trillas. México, 1990.

Piccini, Mabel. Introducción a la pedagogía de la comunicación. Trillas. México, 1990.

Prieto Stambaugh, Antonio. El teatro como vehículo de comunicación. Trillas. México, 1992.

Schmelkes, Corina. Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (tesis). Editorial Harla. México, 1988.

Van Dijk, Teun A. Estructura y funciones del discurso. Siglo XXI. México, 2a. edición, 1983.

Van Dijk, Teun A. La ciencia del texto. Paidós Comunicación Barcelona, 1989.

Van Dijk, Teun A. La noticia como discurso. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990.

Van Dijk Teun A. Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso. Red Editorial Iberoamericana. México, 1993.

Wright, Edward. Para comprender el teatro actual. Fondo de Cultura Económica. México, 5a. edición, 1990.

Anexo 1

Los ecos de la obra: su realización cinematográfica.

Desde que Sabina Braman andaba buscando producción para su obra surgieron ofertas de llevarla al cine, solo que a Sabina le pareció que sería más difícil conseguir presupuesto para tal empresa y que podría tardar más tiempo, por lo que decidió seguir con el plan de la puesta en escena.

Una vez logrado el éxito de la obra teatral decidió efectuar la realización cinematográfica con Televisine, con el recién nombrado director de la empresa Jean Pierre Leleu.

La película se terminó de filmar en diciembre de 1994. No es la primera incursión de Berman en el cine, ya que anteriormente coodirigió con Isabelle Tardán un cortometraje llamado El árbol de la música. Tardan, quien tiene una experiencia de diez años en producción de cine, es también la productora de la cinta Entre Villa.

En entrevista publicada en el diario La Jornada el 22 de febrero de 1995, Sabina Berman habla sobre su experiencia cinematográfica con Entre Villa y una mujer desnuda. Comenta, por ejemplo, que al principio tenía sus dudas respecto a realizar la película con Televisine, pero que luego de una charla con Leleu se sintió aliviada pues se trataba de hacer una película que no fuera para Televisa, que no tuviera los valores de la televisión, que los rebasara, que fuera más arriesgada visualmente e incluso erótica, y que tuviera relevancia política. Sabina afirma que no intervinieron ni en la estructura ni el guión, y que le dieron entera libertad en la elección del equipo detrás de cámara.

A Sabina Barman se le antojaba sacar la historia del departamento al que los había constreñido el teatro; le parecía un tema contemporáneo, verdadero: la lucha de la sexualidad y el poder, el microcosmos de la pareja, y que debía traspolarlo a la sociedad en conjunto: ir de lo íntimo-íntimo al Monumento a la Revolución; y considera que eso sólo podía hacerlo posible en cine.

Comenta que en el teatro recibieron varios ofrecimientos de llevar la obra al cine incluso de directores específicos, pero que a Tardan y a ella les pareció que si alguien debía hacerlo eran ellas. A Berman del rodaje le gustó mucho que involuntariamente tuvieron un taller amplio previo a la película y que fue la obra de teatro. Considera que conocían muy bien la historia y que tenían una

primera actriz, Diana Bracho, que conocía al personaje como una segunda piel.

El reparto es similar al de la obra, salvo algunos cambios dictados por la necesidad que el cine impone: el protagónico (Adrián) es Arturo Ríos, en el papel de Andrea está Pilar Mata. Además el abrir la historia para cine aparecieron otros personajes: las dos ex esposas de Adrián que son Marta Aura y Delia Casanova.

Sabina Berman habla de Adrián como un hombre rodeado de mujeres y agobiado. En la película se pregunta qué hago aquí entre piernas de puras mujeres, en vez de estar en Chiapas haciendo la revolución. Considera que es la historia de una pareja que se quiere mucho, y que tiene un impedimento que es el fantasma de Pancho Villa. Los dos lo tienen en la cabeza; ella en cuanto aparece su hombre se vuelve como Adelita; y él en cuanto ve una mujer le crecen las pistolas, tiene una compulsión por ligar, porque si no, Villa le dice maricón. Ese es su vicio de carácter y parte de su tragedia personal. La historia trata de ser una radiografía de lo que es la relación de amor en el contexto del machismo. Sabina considera que si la meta es el amor, tanto hombre como mujer son víctimas del machismo.