



Los personajes femeninos como cimiento de la obra dramática *Trilogía, tres dramas del pueblo* de Francisco Navarro Carranza



Trilogía, tres dramas del pueblo (Navarro, 1999) es una composición de tres obras breves tituladas *La ciudad*, *El mar* y *La montaña*. En ellas los personajes resultan de vital importancia al representar el eslabón que une al texto con el lector y el espectador. Es por ello que la realización de un análisis donde se resalten sus características más sobresalientes se efectúa en este estudio.

El establecimiento de las funciones y las relaciones formadas entre ellos para llevar a cabo su análisis orientado hacia

las temáticas del poder, las pasiones y el destino es el eje central del estudio.

La obra de Francisco Navarro Carranza no ha sido estudiada a profundidad, por lo que es necesario un análisis amplio y serio de las propuestas realizadas en el ámbito dramático. Desde esta perspectiva, la primera razón por la cual es indispensable el estudio de *Trilogía* radica en su rescate como una obra dramática cuyo valor literario no ha sido explorado, por lo tanto, autor y obra resultan un ámbito fértil para la investigación literaria.

Los personajes femeninos
como cimiento de la obra dramática
Trilogía, tres dramas del pueblo
de Francisco Navarro Carranza

COLECCIÓN GRADUADOS
Serie Sociales y Humanidades

Núm. 1

Perla Cristal Hermosillo Núñez

Los personajes femeninos
como cimiento de la obra dramática
Trilogía, tres dramas del pueblo
de Francisco Navarro Carranza

Universidad de Guadalajara

2012

M862.42

HER

Hermosillo Núñez, Perla Cristal

Los personajes femeninos como cimiento de la obra dramática

Trilogía, tres dramas del pueblo de Francisco Navarro Carranza /

Perla Cristal Hermosillo Núñez.

1ª ed.

Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de
Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación Editorial, 2012.

Colección: Graduados 2011

Serie: Sociales y Humanidades; Núm. 1

Obra completa ISBN 978-607-450-561-0

Vol. 1. ISBN E-book 978-607-450-566-5

1.- Drama mexicano – Historia y crítica – Siglo XX.

2.- Navarro Carranza, Francisco - 1902-1967- Crítica e interpretación.

3.- Mujeres en la literatura.

4.- Personajes literarios.

5.- Caracteres y características en la literatura.

I.- Universidad de Guadalajara,

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Primera edición, 2012

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación Editorial

Juan Manuel 130

Zona Centro

Guadalajara, Jalisco, México

Obra completa ISBN 978-607-450-561-0

Vol. 1. ISBN E-book 978-607-450-566-5

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico



Esta edición fue financiada con recursos del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI) 2011 a cargo de la Secretaría de Educación Pública.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I ■ El poder	13
La palabra	14
La sexualidad	18
La confesión	23
CAPÍTULO II ■ Las pasiones	29
El amor	30
Los celos	35
El miedo	41
CAPÍTULO III ■ El destino	47
La suerte	48
El castigo	53
La superstición	56
CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	66

El teatro no puede desaparecer
porque es el único arte donde la humanidad
se enfrenta a sí misma.

Arthur Miller

A mi esposo, Paulo Verdín, por todo su amor.

A mi familia, por su paciencia y apoyo.

A mis amigos,
quienes estuvieron siempre
a la expectativa de este proyecto.

A la doctora Olga Martha Peña Doria
y el doctor Guillermo Schmidhuber,
mis pilares académicos.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo fue realizado gracias a la paciencia y orientación de la doctora Olga Martha Peña Doria. A lo largo de esta travesía recibí de ella comprensión, ayuda y, sobre todo, la motivación necesaria para culminar satisfactoriamente este proyecto. Sus conocimientos sobre los estudios de género e investigaciones basadas en dramaturgas fueron un aliciente para el análisis de los personajes femeninos. Resalto también sus consejos, palabras de gran valía para llegar al final de este largo proceso.

Mi gratitud para el doctor Guillermo Schmidhuber de la Mora, quien puso frente a mí a Francisco Navarro Carranza, dramaturgo cuya obra es analizada en este trabajo. El amor hacia el teatro que él manifestó durante todas sus clases fue un elemento clave para descubrir en la dramaturgia un camino infinito donde las posibilidades de estudio están latentes, en espera de investigadores dispuestos a realizar descubrimientos importantes.

A mi esposo, Paulo Verdín, el más sincero reconocimiento por mostrarme la dirección de la perseverancia y el esfuerzo a través de su inigualable compañía. Su amor, respeto y cariño fueron los alicientes que llevaron hasta su término este proyecto.

INTRODUCCIÓN

Al hablar de las letras mexicanas existen diferentes reminiscencias hacia los autores conocidos o identificables como Arreola, Rulfo y Yáñez, pilares de la producción literaria del país como símbolos identitarios. Estos escritores pertenecen a una tradición narrativa irrefutable; en cambio cuando se habla de teatro no surgen figuras representativas, por lo que este campo resulta un ámbito fértil para la investigación literaria.

Ejemplo de una tradición dramática se encuentra Francisco Navarro Carranza. Él pertenece a la primera mitad de la generación de 1924 calificada de “vanguardistas y posvanguardistas”, es decir, la décimoquinta de creadores de una literatura en forma continuada, con fechas de nacimiento de 1884 a 1923 y con periodo de predominio de 1924 a 1953 (Navarro, 1999).¹

Francisco Navarro Carranza nació en 1902 y murió en 1967. Sus labores en la diplomacia lo llevaron a Colombia en 1925, y un año después, a Costa Rica; en 1929 fue nombrado segundo secretario de la embajada mexicana en Cuba, y ese mismo año formó parte de la misión de apertura de relaciones ante el gobierno dominicano. En Alemania presenció el inicio de la segunda guerra mundial hasta su deportación en 1943; esta experiencia la relata en su ensayo *Alemania por dentro*, que alcanzó varias ediciones. En 1930 publicó su primer libro de teatro en Cuba: *La rebelión del hombre, un drama del futuro*, y dos *sketches* titulados “Despertar” y “Desequilibrio”. En 1931 estrenó *El mundo sin deseo* en el teatro de la Comedia de La Habana, obra publicada en Madrid en 1935, junto con *La senda oscura*, *Trilogía (La ciudad, El mar y La montaña)* y *El crepúsculo*, cuadro de la vida hispanoamericana en tres retablos. Esta última obra fue llevada a escena en el Schiller Theater de Berlín. Posteriormente en 1941, publicó en México *Muerte en el bosque*, que había sido estrenada en Madrid por Margarita Xirgu y montada posteriormente en Suecia. Murió en Haití en 1967, en donde fungía como embajador. Sus obras nunca han

¹ Esta información aparece en el prólogo el cual fue escrito por Guillermo Schmidhuber de la Mora.

sido nuevamente editadas ni montadas, a pesar de que aún conservan interés para la escena de hoy (Schmidhuber, 2006: 116-117).

Francisco Navarro Carranza utilizó recursos pertenecientes a las tres etapas del teatro en México. Su inclinación por conjuntar tres vertientes dramaturgicas hace de su obra un abanico que muestra la multiplicidad de recursos dramáticos por los cuales se identifica a la producción teatral de principios del siglo XX.

Las mencionadas fases son las siguientes:

En las tres primeras décadas del siglo XX, pueden ser identificadas tres corrientes que prevalecían aisladas, con raíces propias, público cautivo y creadores independientes:

- El teatro tradicional bajo la influencia del teatro español
- El teatro de búsqueda mexicanista
- El teatro experimentalista o de vanguardia

Al final de los años treinta, las tres corrientes se sumaron en un sublimado que dio origen a un teatro mexicano con una estética distintiva y una escena perteneciente a un movimiento hegemónico (*ibid.*: 20).

Trilogía, tres dramas del pueblo (Navarro, 1999) es una composición de tres obras breves tituladas *La ciudad*, *El mar* y *La montaña*. En ellas los personajes resultan de vital importancia al representar el eslabón que une al texto con el lector y el espectador. Es por ello que la realización de un análisis donde se resalten sus características más sobresalientes se efectúa en este estudio.

El establecimiento de las funciones y las relaciones formadas entre ellos para llevar a cabo su análisis orientado hacia las temáticas del poder, las pasiones y el destino es el eje central del estudio.

La obra de Francisco Navarro Carranza no ha sido estudiada a profundidad, por lo que es necesario un análisis amplio y serio de las propuestas realizadas en el ámbito dramático. Desde esta perspectiva, la primera razón por la cual es indispensable el estudio de *Trilogía* radica en su rescate como una obra dramática cuyo valor literario no ha sido explorado, por lo tanto, autor y obra resultan un ámbito fértil para la investigación literaria.

La información encontrada sobre este autor y la importancia de su obra se debe a Guillermo Schmidhuber, especialista en la rama del teatro. Sus investigaciones lo han llevado a descubrir solamente menciones y alguna publicación de una de sus obras en inglés.

Nació en Lagos de Moreno, Jalisco, y es autor de diez obras teatrales. La existencia de este dramaturgo ha pasado casi inadvertida en la historia del teatro mexicano, a excepción de las someras menciones de Nacci, Nomland y Oursler, de que sus libros se enlistan

en las bibliografías del teatro mexicano de Lamb y de Mendoza López, y de la publicación en inglés de su pieza *La ciudad*, en traducción de Knapp Jones (2006: 116).

La existencia de un ensayo crítico acerca de la obra teatral de Francisco Navarro hecha por John B. Nomland (*idem.*), es el único documento donde se sabe se realiza un estudio más profundo del teatro de este autor. En este sentido, la primera razón por la cual es trascendente llevar a cabo un análisis profundo de la obra de Navarro es la falta de textos críticos en los cuales se puedan apreciar los elementos constitutivos de su propuesta teatral, misma que revolucionó a la dramaturgia mexicana.

La segunda razón por la cual es adecuado realizar una disertación amplia de este texto se debe a la innovación escritural que representa en cuanto a texto dramático. *Trilogía* es una obra en la que sobresale la originalidad en el momento de mostrar a personajes sólidamente configurados, los cuales se encuentran inmersos en atmósferas sociales cuya ambientación recae en aspectos realistas. Los mencionados elementos son percibidos al establecerse una relación estrecha entre la tensión dramática creada y su recepción. A este respecto, Schmidhuber señala: "...es un dramaturgo olvidado que en su obra ejemplifica las tres búsquedas formativas del teatro mexicano, y que por la importancia de su obra merece una revaloración" (*idem.*).

El tercer aspecto por el cual es pertinente la realización de este trabajo consiste en el elemento sorpresivo como tratamiento de la temática rectora: la violencia. Es por medio de la configuración de los personajes que Francisco Navarro Carranza logra un sentido de verosimilitud en sus obras; las pasiones humanas llevadas al extremo es la razón por la cual *Trilogía* representa un constructo donde la violencia surge de las entrañas de los personajes, mismos que han sido arrastrados por su entorno y condición a resguardarse del exterior con resultados catastróficos en los tres dramas. "Este tríptico merece un lugar entre las obras breves más logradas del teatro mexicano, su tema es la violencia que no es gestada por los movimientos sociales, sino generada por la condición humana..." (*ibid.*: 120).

El efecto sorpresivo que causan estas tres obras breves sucede a partir de la utilización del lenguaje como vehículo para transportar al lector hacia el centro de la trama e impulsar el estado de asombro a lo largo de los dramas. En este sentido, la fuerza dramática, la configuración de los personajes y el cosmos teatral de *Trilogía*, principalmente, son formas innovadoras que provocan un alto impacto estético.

Nada más oportuno que reproducir las palabras de Guillermo Schmidhuber con respecto a la importancia de la obra de Francisco Navarro Carranza: "... su obra amerita una revisión crítica para que sea integrada, aunque tardíamente, a la historia del teatro mexicano como uno de los más grandes dramaturgos de los años treinta y porque varias de sus piezas son hoy perfectamente decodificables por un público latinoamericano" (*ibid.*: 122).

Variados son los recursos dramáticos y estilísticos que se pueden apreciar en la obra de Francisco Navarro Carranza susceptibles para un amplio análisis. El vasto campo de estudio que ofrece esta obra conlleva a indagar solamente algunos aspectos imprescindibles en los tres textos que componen *Trilogía, tres dramas del pueblo*.

Los personajes femeninos como base para la realización del conflicto dramático es el elemento más sobresaliente del texto, por lo que este recurso representa el título del trabajo, *Personajes femeninos: cimiento de la obra dramática*.

El poder, Las pasiones y El destino son las temáticas presentadas con mayor frecuencia y precisión en estos textos dramáticos, por lo que, sobre ellas, gira el análisis del personaje en el presente trabajo. Los tópicos mencionados representan una vía para la observación cercana de los personajes femeninos y su papel central en la acción dramática, la cual consiste en dirigir el desarrollo dramático de los personajes masculinos al otorgarles o restarles importancia.

La temática de El poder abarca aquellas situaciones relacionadas con la producción y ejecución de acciones a través de una dinámica de control entre los personajes. Este dominio es analizado desde tres perspectivas. La primera de ellas es la posesión de la palabra como provocadora de acciones determinadas; la segunda, la sexualidad como originadora del conflicto dramático; y la tercera es la confesión, proceso en el que los personajes interactúan de manera cercana.

El tópico de Las pasiones es abordado tomando en cuenta la violencia, los celos y el miedo como vías recurrentes para la solidificación con respecto a la configuración de los personajes. En las tres obras teatrales, algunos de los personajes deben realizar acciones que atenten sobre su propio bienestar y seguridad con el propósito de proteger al otro o a sí mismos.

Finalmente, El destino es un tema orientado a la resolución del conflicto dramático, puesto que los personajes se ven envueltos en situaciones que deben resolverse por una única salida: no existe opción o alternativa de modificar el procedimiento de las circunstancias en la trama y las tres obras terminan con la muerte de algún personaje. La suerte, El castigo y La superstición son los ejes sobre los cuales se erige el destino a manera de elemento sorpresivo en estos textos breves.

CAPÍTULO I

El poder

El poder como temática es un elemento recurrente en las tres obras breves que componen *Trilogía*. Ante las diversas vertientes que este tópico toma para representarse en los textos resulta indispensable establecer un punto de inicio. El poder es observado como la multiplicidad de relaciones donde el dominio sobre el otro se encuentra presente en el comportamiento de los personajes. Así, se erigen diversas interacciones entre los personajes que muestran la presencia de lo dominado y lo dominante. Estas relaciones implican el establecimiento de múltiples circunstancias en las cuales surge el poder como instrumento de superioridad.

Las acciones dramáticas ejercidas por personajes determinados adquieren importancia en diferentes niveles y momentos; así, obtienen una función específica y solidifican su presencia en el cuerpo de la historia. El poder se encuentra inmerso en todas las etapas de las obras dramáticas; son los personajes quienes se encargan de tomarlo para ejercer algún tipo de dominio en las circunstancias que van presentándose.

Las redes de interacción tejidas a partir de la evolución dramática de los personajes equivalen a la construcción de sí mismos en función del resto de los participantes y las situaciones donde se desenvuelven. En este sentido, la circunstancia dramática determina los múltiples puntos desde los cuales se difumina el poder.

Las ramificaciones desprendidas del poder son expuestas en *Trilogía* desde tres perspectivas: la palabra, la sexualidad y la confesión. Todas ellas representan una forma de dominio físico y emocional entre los personajes, los cuales diseñan una serie de acciones encaminadas al establecimiento de una lucha de poderes.

Aunada a las manifestaciones de dominio se encuentra la importancia de los personajes que se oponen a ese control. La observación a los personajes dominados también es relevante debido a que representan la contraparte de ese poder ejercido, pues son necesarios para el establecimiento de fuerzas que se contraponen. Así, la aplicación del poder en *Trilogía* se efectúa a partir de la identificación funcional de los personajes y los cambios presentados a lo largo de la trama.

Es la interacción entre los personajes donde se erige la guía en la cual sobresale el rol femenino y el dominio dramático que ejerce en contraposición con el masculino; los personajes femeninos presentan un nivel más elevado de resistencia y, por lo tanto, de fuerza dramática al realizar acciones más determinantes que los personajes masculinos.

La palabra

En el texto dramático titulado *La ciudad*, la palabra es manifestada como vehículo para la aplicación del poder. El dominio del discurso en los personajes y el posterior control de sus acciones conllevan al establecimiento de antagonismos. La consecuencia radica en la solidificación de los papeles desempeñados por los personajes y de la evolución dramática.

El espacio donde se desarrolla la historia es importante mencionarlo para comprender la producción de discursos y actitudes por parte de los personajes. En el burdel, la interacción entre los participantes y su manifestación del poder es consecuencia de un ambiente en donde predomina lo efímero y lo oculto socialmente, donde las acciones encaminadas hacia la perversión se hacen visibles.

El burdel representa un espacio donde la posibilidad de despertar múltiples puntos de relaciones está latente; la fugacidad de los contactos interpersonales se manifiesta con regularidad en este lugar y las posibilidades de establecer convivencias duraderas son prácticamente nulas.

Es aquí donde una serie de discursos pueden ser proferidos con la finalidad de enaltecer rasgos de poder que no se aprecian en otros ámbitos con la misma intensidad. La significación social del burdel como un lugar donde las acciones exceden los límites convencionales lo convierte en un espacio donde las palabras y los silencios confluyen de manera complementaria.

La historia comienza a la mitad de un juego de cartas. Los primeros personajes en aparecer son Natalia y el Chueco, protagonistas de la trama. En una primera instancia, parece que el Chueco tiene el control de la situación y aparece como una especie de guía en el conflicto dramático.

CHUECO: (A Natalia). –Apuesta.

NATALIA: –Ya no juego más (*arroja las cartas sobre la mesa*). –He perdido todo lo que tengo.

CHUECO: –¿Cuánto necesitas?

NATALIA: –Ni un centavo. Me aburrí el póker (Navarro, 1999: 23).

El Chueco da una orden a Natalia, el personaje femenino principal que provoca la fluctuación de la trama al abandonar el juego. La primera explicación para dejar de jugar cartas es la carencia de dinero. Cuando el Chueco desea controlar la situación por medio de la reparación del problema, la respuesta de Natalia induce la anulación del poder del personaje masculino.

La segunda explicación de Natalia es la falta de interés hacia el juego, hecho donde el personaje masculino deposita su atención, por esta razón el personaje femenino logra tener el control definitivo en esta parte de la trama. Al ver anulada su capacidad para dominar la situación, el Chueco decide retomar el control por medio de otra imposición.

Las palabras emitidas por Natalia tienen una importancia fundamental en la trama, puesto que logra establecer un parámetro de control al mostrarse indiferente ante la situación. Ella adapta sus discursos de acuerdo con las circunstancias y logra coronarse como la guía del conflicto dramático.

El personaje masculino indica otra orden con la finalidad de preservar su condición de dominio sobre el personaje femenino. Natalia lo contradice, con lo que persiste su superioridad. Su lenguaje firme y directo son las características por las que mantiene su condición de autoridad. El Chueco utiliza entonces otro tipo de recurso para obtener ese poder y cambia los verbos de índole imperativa por una pregunta que implica concesión. La intención de la pregunta es provocar en ella un estado de seguridad y así poder indagar una alternativa de control.

CHUECO: –Entonces acábate tu cerveza.

NATALIA: –No. He tomado mucha.

CHUECO: –¿Qué quieres?

NATALIA: –Coñac.

CHUECO: –No. Qué coñac ni qué diablos. ¿Tú crees que es muy bonito pagar cincuenta fierros por cada copa? La cerveza también emborracha. ¡Anda! ¡Salud! (*idem.*).

El deseo de Natalia es convertido en el pretexto ideal por el personaje masculino para ostentar su superioridad. El dominio del factor económico es la vía por la cual el Chueco pretende obtener nuevamente el poder al no dejar ninguna salida a Natalia, pues finalmente es él quien sigue dando las órdenes al poseer el control de la palabra y, por lo tanto, de las decisiones. Posteriormente, el personaje masculino utiliza las frases exclamativas para instaurar su triunfo ante la situación y obligar al personaje femenino a actuar de acuerdo con sus designios.

Ante la insistencia de Natalia por ser la dirigente de las decisiones, el personaje masculino continúa con la imposición del poder por medio de las órdenes. Existe una pequeña pausa en la acción dramática con la aparición de Polilla, el personaje masculino secundario, quien se muestra a favor de las intenciones de su amigo. Esta breve intervención es el preámbulo para la acción posterior de Natalia. Ella decide poner punto final a la discusión a través del alejamiento físico de la escena.

NATALIA: –Que te digo qué quiero coñac.

CHUECO: –Mira, vieja, no te pongas pesada. He pedido cerveza y ora te la tomas.

POLILLA: –¡Bien dicho! ¡Arriba la cerveza!

NATALIA: –Entonces que se divierta (*se levanta de la mesa y trata de irse*).

CHUECO: (*cogiéndola por un brazo y obligándola a sentarse*). –Tú te sientas allí y haces lo que a mí se me dé la gana. ¿Oíste? (*ibid.*: 24).

Al tomar conciencia de los intentos fallidos por hacerse reconocer como el primer eslabón en una escala jerárquica de poder, al Chueco no le queda otro remedio que utilizar la fuerza física para obtener la superioridad ante el personaje femenino, quien se ha mantenido por encima de él.

En medio de la fluctuación por el control del poder entre Natalia y el Chueco, aparece en escena Isabel, uno de los personajes secundarios femeninos, quien funge como protectora de Natalia, pues su discurso está orientado hacia la toma de conciencia sobre los acontecimientos y representa la parte razonable ante las circunstancias extremas que se presentan en el drama. Además, sus palabras atisban una especie de premonición, a manera de advertencia, sobre las consecuencias del comportamiento de Natalia.

ISABEL: –Por Dios, Natalia, no te pongas así. Este hombre, que se pone terco, y tú a llevarle la contraria; vas a acabar por llevarte un golpe.

CHUECO: –Eso es lo que te va a pasar. ¡Que te voy a dar uno que se te va a olvidar hasta tu nombre!

NATALIA: –Así será usted valiente. ¡Póngase con un hombre igual a usted!

CHUECO: –¡No me provoques porque te meto dentro del fonógrafo!

POLILLA: (*Interponiéndose*). –Vamos, hombre, no te pongas así tú también, que nos vas a aguar la noche (*idem.*).

Otro personaje que ejerce esta misma función de mediador y de hacer reflexionar al personaje masculino principal es *Polilla*. Ante la exposición de su objetivo, la diversión, intenta suavizar el entorno de tal manera que las acciones del resto de los personajes estén encaminadas a entrelazarse entre sí y proporcionar armonía en la convivencia.

El último personaje femenino es *Altagracia*. Ella representa, al igual que Isabel, un personaje secundario. Sus intervenciones resultan de poca fuerza dramática en la parte inicial de la obra. Su propósito es preservar la estabilidad del negocio, por lo cual se inclina a defender a Natalia. El desarrollo dramático de *Altagracia* presenta cambios después del golpe que el Chueco da a Natalia, pues al ver la alteración del entorno, intenta preservar el orden del negocio y el bienestar de las trabajadoras. Su manera de demostrar el poder es por medio del control de la palabra.

ALTAGRACIA: –Oiga, golpes con las muchachas, no, ¿eh? ¡Vaya un valientito! ¡Prefiero que se largue! ¡Pos qué se ha creído usted! ¡No más eso me faltaba! (*ibid.*: 25).

La tensión dramática se aminora cuando los personajes principales hacen las paces. Debido a Natalia se percibe la estabilidad en el conflicto dramático porque ella acepta seguir conviviendo tranquilamente con el Chueco. Todos los personajes se encuentran en el mismo nivel de acción al coincidir en la realización de acciones: bailar, beber alcohol y cantar. Cuando los personajes salen de escena y dejan solos a los protagonistas por órdenes del Chueco asciende de nuevo la tensión dramática.

Todas las acciones que provocan placer se encuentran unidas al establecimiento de poder, como señala Michel Foucault: “Poder y placer no se anulan; no se vuelven el uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan. Se encadenan según mecanismos complejos y positivos de excitación y de incitación” (2007: 63). En este sentido, todas las acciones que se suscitan en el burdel van acompañadas de intenciones específicas; la persistencia de dominio ante el otro por medio de la imposición de la palabra y la dirección de sus actitudes.

La declaración de amor a Natalia por parte del Chueco es el momento en que el personaje masculino se encuentra supeditado ante el discurso del personaje femenino en espera de su aceptación y proporciona la pauta para que ella tome el control definitivo en la trama, al centrar la atención en la temática del juego de cartas.

NATALIA: –¡Ah, eso es lo que me vuelve loca! Ha habido noches en la que me he jugado todo lo que tenía a una carta y me he quedado en la calle; pero no me importa. ¡Las emociones que me ha dado son impagables! (Navarro, 1999: 33-34).

El personaje masculino intenta dominar al femenino por medio de una propuesta sorpresiva que consiste en apostar su amor a las cartas. Si él gana, ella se va vivir con él, si sucede lo contrario, él no vuelve a buscarla. Parece ser una oferta original y extrema, sin embargo, es Natalia quien supera al Chueco con el ofrecimiento de sus propias vidas al ganador.

Natalia obtiene el dominio total de la obra al convencer al personaje masculino para efectuar el juego bajo sus condiciones. La persistencia del Chueco por ejercer el control se ve suplantado por la fuerza dramática del personaje femenino. De esta forma, Natalia logra adquirir su supremacía. El control de las acciones y discursos efectuado por el Chueco se minimiza gradualmente ante la resistencia de Natalia y el control emocional que ella logra a lo largo de la historia.

El poder en los personajes femeninos es logrado por medio de la utilización convincente de su discurso y su aplicación posterior a través de conductas determinadas. Durante el transcurso del juego, es el personaje masculino quien se va debilitando ante la fuerza dramática del femenino, pues llega el momento en que el Chueco titubea y desea abandonar el juego; en cambio Natalia muestra una persistencia insuperable a lo largo de esta parte final del texto.

NATALIA: –¡Un diez! ¡Un rey! ¡Un dos! ¡Un cinco! ¡Una reina! (*pausa*). Espera un momento... Me tiemblan las manos.

CHUECO: (*Encendiendo un cigarro*). –¿Quieres que siga dando yo?

NATALIA: –No; cambiaría la suerte y podrías matarme.

CHUECO: (*Cogiéndole la mano*). –¿Lo dices en serio? Fíjate que estás jugando la vida podríamos dejarlo allí. Para juego es suficiente.

NATALIA: –No, qué va. Esto no tiene precio. El que lo pueda contar después será un héroe (*ibid.*: 35-36).

Finalmente, el personaje masculino acepta morir a manos del personaje femenino. Natalia asesina al Chueco, acción que consolida su superioridad dramática y da por terminado el drama.

NATALIA: –Nos jugamos la vida a las cartas y perdió él. Me cobré la deuda (*ibid.*: 37).

Los comportamientos de los personajes se encuentran encaminados hacia la manifestación del poder por medio de la palabra. Los silencios son concebidos a manera de debilidad, por lo que no son contemplados ni ejecutados. La combinación de los discursos pronunciados y aquello que no es dicho representan un conglomerado que motiva a los personajes a la ejecución de acciones determinadas.

La sexualidad

En la obra titulada *El mar*, el poder se manifiesta con mayor fuerza a través de la sexualidad. Es por medio de ésta que los personajes se configuran a partir de la posesión del otro, dominio no solamente carnal sino emocional. En la medida en que cada uno de los personajes acepta su condición emocional la evolución dramática crece hasta vislumbrar la lucha de poderes inmersa en este texto dramático.

La condición sexual conlleva a diversas manifestaciones de poder. La infidelidad y el honor son dos de ellas, mismas que se desenvuelven en la tensión dramática de forma inherente a la presencia de dominio. La relación establecida entre poder y sexualidad se manifiesta de forma negativa en la obra teatral al ser originadora de una serie de problemáticas en el conflicto teatral. El doble adulterio se consolida como el acto cumbre donde la dominación sexual es la herramienta con la que los personajes obtienen poder.

Las relaciones interpersonales en este texto dramático se basan en tensiones producidas por la sensación de control sobre el otro; la sexualidad se convierte en el parámetro que les permite estimar el nivel de apego que cada personaje muestra hacia los demás.

La obra inicia en la mitad de una conversación entre Lupe y Damián, los protagonistas de la historia. Él es quien dirige la acción dramática en la primera parte del texto

porque origina la incertidumbre en Lupe; ella emite su parlamento a partir del comportamiento del personaje masculino. Descubrir la razón de la molestia de su esposo es el objetivo de Lupe, quien pronto toma el dominio del conflicto dramático.

LUPE: –¿Qué te pasa, viejo; tás de mal humor? Todo el santo día has estado así, medio raro.

Damián: (*Silencio*) (*ibid.*: 42).

La situación se revierte porque ahora es Lupe quien se niega a hablar. Su silencio y sus respuestas cortas son el propulsor de la elaboración de los diálogos por parte de Damián. Así, el comportamiento y formas de protección ante los cuestionamientos de su esposo hacen de Lupe un personaje cuyo poder incipiente comienza a mostrarse. La gestación del poder en el personaje femenino es una muestra gradual de acuerdo con los momentos de tensión dramática presentados en la obra.

DAMIÁN: –Pos sí sé tu letra, ¡mírala! ¡Tu firma! ¿Y todavía dices que no?

LUPE: (*Silencio*).

DAMIÁN: –¿Qué hicites? ¿Cómo pasó eso?

LUPE: –No me preguntes nada (*ibid.*: 44).

El personaje principal masculino exhibe un estado de alteración ante los hechos descubiertos por él. Su necesidad de reafirmación de la afrenta cometida por su esposa lo expone como un personaje que busca vengar la afrenta cometida por Juan, Lupe y por sí mismo a manera de purificación. La asimilación del engaño se convierte en un proceso mermado por Lupe, quien eleva la intensidad dramática al establecer un estado de suspenso cuando expone la aceptación indirecta de los hechos.

Aunque es manifestación de poder, el interrogatorio realizado por Damián tiende a aminorar el efecto de domino para Lupe, quien emite un discurso de resistencia con la finalidad de no confirmar la información ya sabida a su esposo.

Damián transita del dominador al dominado al encontrarse inmerso en un juego en el que los silencios hacen mancuerna con las palabras de tal forma que el discurso emitido produce poder. Éste es reforzado a lo largo del drama cuando Damián logra la ejecución del castigo y los personajes mueren en altamar. Los silencios son utilizados por Lupe en la última escena para encontrar una vía de escape ante la amenaza de muerte; ella logra aislarse efímeramente de la realidad para luego enfrentar a Damián por medio de la negación a suplicar por su vida.

La atmósfera creada alrededor de la infidelidad como aspecto que debe permanecer oculto lleva al reforzamiento del poder por parte del personaje femenino, pues la sexualidad resguardada simboliza el medio por el cual Damián pierde su honor. En este

sentido el silencio contiene poder al englobar situaciones prohibidas, en este caso, las relaciones furtivas efectuadas por ambos matrimonios.

La importancia de la infidelidad como acontecimiento radica en la posibilidad que le proporciona a Lupe para controlar la situación y apaciguar la actitud de su marido. Éste, al sentirse desplazado como figura masculina en el matrimonio, intenta saber más de lo sucedido y en apariencia él tiene el control de la palabra al darle la orden a Lupe de seguir con el relato. Sin embargo, es Lupe quien planea el discurso para que Damián le pida continuar con la historia y así poder justificar sus acciones.

Al tener la posibilidad de hablar y extenderse en la explicación del engaño hecho a su esposo, ella tiene el control de la palabra, en ese sentido es superior dramáticamente que el personaje masculino.

DAMIÁN: -¡Sigue!

LUPE: -Soy una desgraciada... Compadéceme... He luchado por escapar a esto hasta no poder más... Yo no quería encontrármelo; pero él me perseguía, andaba tras de mí a toas horas y me decía que lo compadeciera, que era un infeliz, que me quería más que a tó en el mundo...

DAMIÁN: -Sigue.

LUPE: -Luego me amenazó con matarme a traición, me dijo que tú no me quieres...

DAMIÁN: -¡Y dice que es mi amigo! (*idem.*).

En esta parte del desarrollo dramático Lupe argumenta sus acciones por medio del ser mujer. La fragilidad física propia de su género la traslada al plano emocional, pues utiliza su debilidad para ceder ante el acecho de Juan, mismo que utiliza la violencia física para obtener el objeto de su deseo, en este caso, Lupe.

El personaje femenino provoca las acciones de Damián motivado por el descubrimiento de la infidelidad. La tensión dramática se eleva por el enfrentamiento entre los personajes protagónicos. Es la aceptación del engaño por parte de Lupe la situación que empuja a Damián a confesar su propia infidelidad, por lo que ella sigue manteniéndose en un nivel dramático superior que el personaje masculino. De esta manera, su imagen mancillada de hombre engañado por una mujer le permite justificarse ante la ofensa de la misma índole que él ha cometido.

La sexualidad representa el móvil por el cual se quebranta el lazo matrimonial de las dos parejas implicadas en el adulterio. En el caso de Juan y Lupe, el control del cuerpo significa la consagración del estado anímico del otro. Las correspondencias sexual y sentimental conllevan al establecimiento de una afrenta más grave que la de Damián y Chole, puesto que el dominio sentimental es una muestra sólida de poder. Al estar incapacitados para retornar al estado original de su relación, los personajes se concientizan sobre la problemática y necesitan la aplicación de una solución contundente.

DAMIÁN: –Bueno, pos ya sabes de lo que se trata... Pero ora yo no puedo ser juez. Yo también soy culpable.

JUAN: –¿Tú? ¿De qué?

DAMIÁN: –Chole, tu mujer. Me la encontraba toas las noches junto a mi barca, cuando me iba a pescar. Al principio, nomás platicábamos mucho, pero luego, una noche yo perdí la cabeza (*ibid.*: 47-48).

Según el planteamiento presentado en esta obra dramática, a Chole se le atribuye el papel de la provocadora de la infidelidad. Debido a la utilización de sus artilugios femeninos Damián es la presa que cae ante la trampa femenina. A través de este personaje, la apropiación del poder es representada con la sexualidad de manera más intensa, en donde la lucha de poderes se encuentra cimentada en los instintos carnales.

El poder expuesto por medio de la sexualidad se convierte en una representación del goce carnal. Éste insta a la figura femenina como provocadora de la tensión dramática a causa del control emotivo en los personajes masculinos. La concesión del cuerpo simboliza la sustracción de poder a Juan y a Damián y, simultáneamente, la adición de control por parte de Lupe y Chole. Mediante el recurso corporal consiguen establecer una serie de acontecimientos de manera vertiginosa.

El desencadenamiento de sucesos a causa de los personajes femeninos desemboca en el enfrentamiento de los masculinos. Cuando todos ellos son conscientes del doble adulterio los hombres son los que imponen el castigo a tal afrenta, el cual consiste en irse en una barca para morir en altamar.

La imposición del castigo por Damián y la aceptación de Juan ante tal resolución permiten la integración de los personajes masculinos en una posición de poder más fuerte que la de los personajes femeninos. La unión de ambos simboliza la construcción de una red de poder donde resalta la capacidad de decisión sobre los personajes femeninos.

En el cuadro segundo Chole es el personaje que mantiene la fuerza dramática y propicia los diálogos de los demás personajes. Su desesperación ante la muerte inevitable la lleva a tratar de convencer a su esposo para que él y Damián cambien de opinión.

Ella hace posible el aumento de la tensión dramática. Observa la inmutable decisión de los personajes masculinos por rescatar su honor a través de la muerte y concibe en Lupe la única esperanza para persuadirlos en una posible alternativa de solución.

CHOLE: –Y tú, Lupe, ¿no les dices nada? ¿Te quieres morir? (*Al ver que sus preguntas quedan sin contestación se desconcierta*). ¡Vaya, por ora sí se han propuesto tos desesperarme dejándome hablar como loca! (*Sacudiéndola*). ¡Abre la boca, díles algo! ¡Nos van a matar! (*ibid.*: 52).

La tensión dramática sigue en aumento con la interrupción de los personajes femeninos. El discurso de Chole es el que propicia las acciones de los personajes masculinos, pues su desesperación provoca que el hundimiento de la barca se adelante. Primero se muestra a favor de la ejecución del castigo antes de lo estipulado. Cuando se ve ante el peligro se retracta y hace el último intento por salvarse. El otorgamiento de la voluntad sexual al otro conlleva al rompimiento del contrato marital, el cual, ante el desequilibrio, no logra restablecerse a su condición primigenia.

Posteriormente Chole expone una serie de justificaciones por las cuales no merece morir, consigue el perdón del marido pero se da cuenta que ha perdido su amor, por lo que señala a Lupe como la culpable de la situación. Los momentos ya descritos funcionan como pausas con las cuales consigue el control de la palabra para retrasar la consumación del castigo.

En su función de dominadas, un aspecto importante de los personajes femeninos consiste en otorgar el poder a Damián y a Juan en el último cuadro del texto dramático. Los personajes masculinos se adjudican y reafirman el poder otorgado por Lupe y Chole; sentencian las acciones realizadas por todos los personajes hasta acumular el poder necesario para efectuar el castigo.

Desde esta perspectiva, ellas siguen exhibiendo manifestaciones de poder en el sentido de sostener el papel de dominador en la figura masculina. De esta forma, “El menor pero gran poder del dominado consiste en ser el objeto del poder del otro. Éste es poderoso porque tiene sobre quién ejercer el poder. El dominado confiere por su sujeción, poder y existencia al dominador” (Lagarde, 2005: 154). Debido a las acciones realizadas por Lupe y Chole, los personajes masculinos logran erigirse como los dirigentes del domino dramático, función cuyo génesis se encuentra en el procedimiento llevado a cabo los personajes femeninos.

Es Lupe el personaje femenino que contribuye al escalón más elevado de la tensión dramática. Pequeñas frases son las que intercambian ella y su marido como manifestación del poder, ya que es ella la que tiene la última palabra para originar la posible deserción de la condena.

LUPE: (*No pudiendo detenerse. Con voz suplicante*). –¡Damián!

DAMIÁN: –¿Qué?

LUPE: (*Después de una pausa. Con decisión*). –No... ¡Nada! (Navarro, 1999: 54-55).

Un breve momento es el que separa a los personajes de la salvación, el cual es proporcionado y controlado por Lupe. Ella consiente el hundimiento de la barca a manos de su marido como forma insuperable de demostrar su orgullo y fortaleza ante la figura masculina.

Lupe resiste la pena impuesta por los personajes masculinos porque intenta mantener su honor hasta los últimos momentos de vida. La interiorización de sus pensamientos expone una vía por la cual el ser mujer que conciben los personajes femeninos se realiza, ésta consiste en soportar, a través del silencio, las decisiones tomadas por los hombres.

Los personajes masculinos logran efectuar la limpieza de su honor al eliminar a la figura femenina y a sí mismos. En ese sentido, el mayor poder de los varones consiste en imponer la pena de muerte, la manera de llevarla a cabo y su ejecución irrevocable.

El poder se traslada de un personaje a otro para manifestar superioridad en momentos diferentes. Si bien los personajes masculinos presentan el control de la situación en un momento determinante de la obra dramática, los personajes femeninos simbolizan el poder en mayor cantidad de sucesos.

La confesión

El poder en este texto está conformado por los personajes femeninos: Concha y Altagracia. A partir de las relaciones establecidas entre ellas por medio del intercambio de impresiones y decisiones se presenta la confesión como una forma de ramificación del poder. El dominio de los discursos y la emisión de respuestas determinadas por parte de alguno de los personajes se convierten en instancias dramáticas que señalan la dirección del drama hacia su desenlace.

La confesión como hecho en el que intervienen dos interlocutores y uno de ellos mantiene superioridad en cuanto al dominio del discurso, contiene manifestaciones de poder debido a la obtención de información específica por parte de alguno de los personajes. Foucault establece que la confesión es:

un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro (...) que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar... (2007: 78).

En esta obra dramática, Trinidad logra saber datos específicos de la problemática que atañe a Concha a través del sentido persuasivo que impone en ella. La convence de emitir una serie de discursos en los que tiene la capacidad de otorgar un juicio de valor y acompañar a la protagonista hacia un camino determinado.

El drama comienza con una conversación entre ellas dos. Trinidad se describe a sí misma durante su juventud para resaltar los cambios físicos que ha sufrido su cuerpo con el transcurso del tiempo, pues su carácter alegre la motivaba a asistir a múltiples celebraciones en la población donde se desarrolla la historia. El mismo comportamiento se observa en las hijas de Trinidad, quienes se encuentran preparando un festejo para su madre.

Estas anécdotas funcionan a manera de preámbulo para abordar la temática de los hijos y las problemáticas que conllevan. La atención se dirige ahora a Concha en el momento en el que Trinidad la cuestiona acerca de su relación con Pantaleón. El cambio de perspectiva le indica a Concha su correspondencia en el turno de habla y se dedica a explicar las dudas que la aquejan con respecto a su futuro matrimonio.

A través del intercambio de sensaciones, Concha proporciona la tensión dramática y la continuación del diálogo por medio de su discurso, pues emite información incompleta que llama la atención de Trinidad. Ésta se queda con la protagonista con la finalidad de descubrir los secretos que oculta y orientarla en su resolución.

CONCHA: –Tengo presentimientos; hay algo que me dice que a lo mejor me va mal... El otro día consulté las barajas y me dijeron muchas cosas malas...

TRINIDAD: –¿Del matrimonio con Pantaleón?

CONCHA: –Sí.

TRINIDAD: –¡Ah! De manera que las barajas te han dicho...

CONCHA: –Cosas de las que no quiero acordarme (Navarro, 1999: 62).

El misterio proporcionado por Concha a través de su discurso fragmentario logra originar la confesión a manera de ritual; el proceso de indagación utilizado por Trinidad para conocer los sucesos acaecidos a la protagonista marca el inicio de una conversación donde se vierte información de vital importancia para la trama y la evolución de los personajes.

Este proceso se logra con el rompimiento de la barrera impuesta por Concha al negarse a emitir sus interpretaciones hechas a partir de la consulta de las cartas. La dificultad para obtener los conocimientos del confesante tiene como consecuencia la atribución verídica e irrefutable de los sucesos; por ello, la confesión es reconocida por ser “un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse...” (Foucault, 2007: 78). Desde esta perspectiva Trinidad asimila como verdadera la información expuesta por Concha e intenta encontrar una solución para resolver el dilema en el que la protagonista se encuentra inmersa.

En un último momento del primer cuadro Trinidad es quien toma el control del entorno al proponer a Concha visitar a una bruja. Con el manejo convincente de sus palabras logra imponer en ella la inquietud de consultar su destino a los espíritus, luego de catalogar como verdaderas las palabras dichas por la protagonista en virtud de su trágico destino.

TRINIDAD: –Como te lo cuento. Dizque sabe la vida de todo el mundo y que sus bebedizos y maldiciones se meten en la mismísima sangre de la gente... Bueno, pos esa vieja te puede sacar de dudas. ¿Por qué no vas a verla? Se llama Casimira.

CONCHA: –Y usted cré...

TRINIDAD: –Lo que te diga, eso es la puritita verdad. Lo que es ésa no dice mentiras. Si te dice que te va a ir bien, te va bien. Si te dice que te va a ir mal, pos mejor no te cases (Navarro, 1999: 64).

En el segundo cuadro el ritual de la confesión sigue latente, pues Concha se muestra renuente de relatar lo sucedido en la visita hecha a la bruja. Trinidad tiene que utilizar nuevamente su sentido de persuasión para convencerla. En este transcurrir de la acción dramática, la tensión aumenta debido a la interrupción continua del discurso por parte de la protagonista a causa de la preocupación ante la corroboración de su destino. Esta situación crea el suspenso en la historia y muestra la necesidad de Trinidad por tener conocimiento de lo acaecido.

La corroboración del futuro funesto para la protagonista de este drama se logra con la emisión del discurso donde reproduce lo dicho por la bruja Casimira. La exposición de sus temores ante tal resolución del destino muestra cambios en el estado anímico de Concha, pues la desesperación se apodera de ella al no encontrar una solución satisfactoria.

En este sentido, el proceso de confesión efectuado por Concha representa “... un ritual donde la sola enunciación (...) produce en el que la articula modificaciones intrínsecas...” (Foucault, 2007: 78). Desde el inicio de la obra dramática Concha se encontraba inquieta por los resultados de la lectura de cartas; en este momento de la historia expone una angustia ilimitada como consecuencia de la reafirmación de los dos únicos caminos que se presentan para ella: casarse y ver morir a sus hijos o ser asesinada por su novio si ella lo rechaza.

El hecho de narrar a Trinidad estas dos opciones permite a Concha reforzar la veracidad de la información sobre su destino; además, el dramaturgo otorga a la protagonista la posibilidad de resolución por otro camino, situación donde se muestra nuevamente la tensión dramática al mantener el suspenso manifestado por la incertidumbre del desenlace para este drama.

En el último cuadro interactúan Trinidad, Bárbara y un campesino. Los dos últimos son presentados a manera de personajes de marco, cuya presencia forma la atmósfera necesaria para el cierre del texto. Concha se convierte en un personaje aludido; aunque no se encuentra físicamente en la escena representa el móvil por el cual el resto de los personajes adquieren importancia en el drama.

La relevancia de la confesión como ritual que conlleva a una alteración interna en la protagonista se afianza en el desenlace de este texto al presentar las consecuencias de la aceptación de lo dicho por las cartas y los espíritus como único discurso verosímil. Así, Concha desarrolla la capacidad de decisión al elegir el camino del suicidio. Aunque no es una solución positiva sí es un hecho que corrobora la fuerza dramática de la protagonista al marcar su evolución por medio del estado anímico que la lleva a tomar esa solución.

TRINIDAD: –¡Muerta! ¡Se ha matado! ¡Está loca! ¡Estaba loca! (Navarro, 1999: 73).

La acción realizada por Concha refuerza su participación como personaje principal de la obra. Al ser el centro de atención a lo largo del conflicto dramático provoca reacciones en el resto de los personajes, sobre todo a Trinidad. La impresión que le causa a ésta la muerte de Concha hace posible la asociación con la locura como forma de respuesta ante el hecho ocurrido. La finalidad es expresar la solución inesperada y extrema al conflicto en el que Concha se encontraba inmersa.

El suicidio como forma de solución a la problemática de Concha representa un impacto inesperado debido a que es una decisión donde se observa el poder a manera de hecho que se extiende más allá del individuo. Marcela Lagarde afirma que el poder "...se plasma en los sujetos y en los espacios sociales: ahí se materializa como afirmación, como satisfacción de necesidad, y como consecución de objetivos" (2005: 154). En este sentido, la muerte de Concha no se manifiesta como un hecho aislado sino que repercute en otros personajes al grado de modificar su estado anímico.

El poder manifestado por Concha se reafirma cuando toma la decisión de suicidarse. Además de optar por una vía sorpresiva para el receptor del texto dramático, la movilización del entorno y de los personajes es otro punto de poder que la protagonista ejerce, hecho con el cual el dramaturgo logra la evolución del drama.

En las tres obras teatrales se muestra a los personajes femeninos como hilos conductores de la trama y de la tensión dramática. El poder como dominio de la palabra, del cuerpo o del origen de discursos son temáticas utilizadas para representar la evolución dramática de los personajes.

En *La ciudad* el acto de la palabra es un recurso utilizado por los personajes para manifestar diversos niveles de poder. Los protagonistas manifiestan la posesión del dominio en diferentes momentos de la trama; el Chueco dirige las acciones en la primera parte de la historia y Natalia abarca el resto de la obra de manera más sólida que el personaje masculino debido a su capacidad de persuasión por medio de la palabra. El asesinato del personaje masculino a manos de Natalia como cierre del texto es un hecho que indica la superioridad del personaje femenino.

El resto de los personajes que se encuentran alrededor de los protagonistas crean las circunstancias para la resolución del conflicto dramático de manera trágica. Isabel y Altagracia poseen el sentido de pertenencia al estar dentro del burdel, mismo que se ve quebrantado por la intromisión de los personajes masculinos; se desata el conflicto dramático con la lucha marcada de poderes en la cual, finalmente, Natalia resulta victoriosa.

Como acompañante del personaje protagónico masculino se encuentra Polilla, quien es parte fundamental de la trama al servir de soporte del Chueco en el sentido de emitir un juicio de valor sobre sus acciones y funcionar a manera de conciencia. Su

función se ve culminada cuando logra retirar de la escena a Isabel para dejar que el protagonista desarrolle sus acciones junto a la protagonista.

La sexualidad como punto de referencia de poder en la obra dramática *El mar*, es originada por los personajes femeninos. El cuerpo a manera de referente para conseguir la voluntad anímica representa el elemento disparador del conflicto dramático y la lucha de poderes entre los participantes del drama.

Los personajes masculinos dominan las acciones en este texto. Damián ocupa la casilla de sujeto a lo largo de la historia y Juan tiene la función de reafirmar el poder de lo masculino al apoyar las decisiones tomadas por el protagonista. La condenación del futuro de los personajes se muestra por medio del castigo impuesto; la muerte como única escapatoria para purgar las culpas del doble adulterio es la vía por la cual los personajes masculinos alcanzan la victoria en la disputa de poderes.

La importancia de los personajes femeninos radica en la dominación de discursos como consecuencia de la sexualidad. La entrega del cuerpo al otro forma un vínculo indisoluble de tal manera que la dominación femenina se realiza a través del relato de acciones pasadas producidas por la realización de la sexualidad.

Chole y Lupe provocan una serie de discursos en los personajes masculinos, los cuales tienen como consecuencia la edificación del imaginario de lo femenino por medio del dominio del cuerpo. Cuando los esposos tienen conocimiento de la posesión del cuerpo femenino por el otro realizan múltiples discursos para corroborar la pérdida del dominio y elaborar una estrategia para terminar con la culpa provocada por el doble adulterio.

En la obra *La montaña* sobresale la confesión como punto de poder. Los personajes femeninos entablan conversaciones a manera de relatos donde el misterio y el sentido de lo oculto predominan. Concha entabla disertaciones alrededor de su destino funesto con Trinidad por medio de diálogos inconclusos donde es encaminada por el dramaturgo hacia el establecimiento de lo secreto.

A medida que transcurre la historia, la tensión dramática aumenta ante la emisión de discursos alrededor de la superstición. Concha y Trinidad intercambian una serie de perspectivas sobre la lectura de cartas y consulta a los espíritus donde el conocimiento de información tiene que ser extraído por medio de la insistencia.

El carácter de la confesión se afianza al manifestarse como un proceso íntimo donde Concha expone datos de importancia para ella a Trinidad. La casa es el lugar idóneo para realizar la narración de los acontecimientos sucedidos debido a su función privada y al sentido de pertenencia que provoca en la protagonista. Es por ello que el suicidio se realiza en ese lugar y no en otro espacio, puesto que representa un territorio donde Concha puede tener completo dominio de sí misma.

El desenlace trágico de la obra es resultado de la confesión como forma de condenación. Concha corrobora la información sobre su futuro y otorga irrefutable verdad a las palabras proferidas por la bruja Casimira, proceso que implica la autenticación del

discurso. La visión de su propia muerte o la de sus hijos como únicos caminos planteados para su futuro, lleva a la protagonista a crear una alternativa ante tal panorama; el suicidio es la opción que el dramaturgo le otorga.

La tensión que se desata entre los personajes femeninos y masculinos conforma una serie de acciones y discursos que tienen como consecuencia la evolución dramática de estas obras breves. La importancia de las palabras, la sexualidad y la confesión consiste en manifestar las diversas perspectivas a través de las cuales se bifurca el poder.

CAPÍTULO II

Las pasiones

En la obra *Trilogía, tres dramas del pueblo* las pasiones se convierten en un tópico fundamental debido a la importancia dentro de la historia, pues representa el móvil que lleva a los personajes a actuar de determinadas maneras luego de dejar a la razón en un segundo plano para darle la primacía a las emociones.

En este sentido, el apartado que a continuación se desarrolla pretende clarificar cómo es que los personajes deciden protegerse o adaptarse a las circunstancias subyacentes alrededor de los sentimientos, además de la implicación que los personajes femeninos tienen en contraste con los personajes masculinos.

Hablar de las pasiones implica la observación precisa del comportamiento de los personajes y las maneras en las que éstos se relacionan durante la evolución de los dramas. Las emociones proyectadas sobre la razón conllevan a la configuración de las pasiones como un elemento imprescindible para el estudio de los personajes, puesto que este fenómeno se difumina alrededor de los múltiples sucesos que componen a las obras teatrales y se solidifica a través de ellos. El análisis de las pasiones significa entender las variaciones en el estado interno de los personajes, quienes dejan fluir sus emociones para consolidar las acciones dramáticas que desembocan en los desenlaces trágicos de los textos por estudiar.

El eslabón de importancia para llegar a las pasiones es solidificar a los sentimientos en una pasión concreta, pues las sensaciones experimentadas por los personajes muestran realmente la manera en la que se efectúa su interacción. A partir de la identificación del sentir de los personajes se tiene como consecuencia la construcción de las pasiones que los dominan y que provocan el accionar de su comportamiento de acuerdo con el estado interno variable depositado por el dramaturgo.

Ante la multiplicidad de pasiones que subyacen en el discurso y son proyectadas por los personajes existen tres que sobresalen en *Trilogía*: El amor, Los celos y El miedo. Estos móviles representan el conglomerado donde las emociones se condensan para dar como resultado las perspectivas específicas que los personajes muestran a lo largo de *Trilogía*.

El amor

En esta obra la temática del *amor* comienza a vislumbrarse luego de que los personajes demuestran el control de las situaciones, acciones o discursos. En la primera instancia del desarrollo dramático el Chueco trata de dominar a Natalia por medio de la violencia. Debido a que ella reacciona con el mismo nivel de agresividad, el personaje masculino toma conciencia de usar otra alternativa con la protagonista y así obtener su aprecio.

El primer aspecto relacionado con el tópico de El amor es la visualización de Natalia percibida por el personaje masculino. Ésta consiste en la toma de conciencia por parte del Chueco acerca de la empatía disfrazada hacia el personaje femenino. En este sentido, la manifestación del amor se presenta de una manera no convencional, pues el odio demostrado en un inicio del texto entre los dos personajes aludidos cambia de perspectiva radicalmente ante las palabras proferidas por el protagonista.

Es Altagracia el personaje que logra hacer reflexionar al Chueco sobre sí mismo y sus verdaderos sentimientos hacia Natalia. Ellos entablan una conversación en torno a la capacidad económica del Chueco, cuya consecuencia es la confesión de éste sobre sí mismo y su interacción con el mundo repercute directamente con su concepción de mujer.

ALTAGRACIA: —¿Y por qué no le decías, idiota?

CHUECO: —Porque así soy yo de raro. Esta muchacha me gusta no más por lo rejega que es (Navarro, 1999: 28).

Cuando Natalia observa el cambio de actitud del Chueco permite la continuación de las expresiones de afecto. En la medida en la que ella distingue los comportamientos y discursos de él, les adjudica una valoración de acuerdo con las consecuencias dañinas que pueda tener. A partir de esa consideración decide permitir o restringir el acercamiento del personaje masculino, por lo tanto, existe una importancia dramática más elevada en el personaje femenino al controlar las actitudes de él.

La visualización del personaje femenino es otorgada por el Chueco, quien establece su interés por Natalia debido a la compatibilidad de carácter. La manera en la que ella se comporta rompe con los lineamientos establecidos del ser mujer; ella muestra fortaleza, decisión sobre sus acciones y seguridad en sus discursos. Precisamente esa disparidad con la mujer convencional es la razón por la cual el personaje masculino se siente atraído e identificado, parámetro que le permite iniciar un acercamiento sentimental con el personaje femenino.

Al dar concesión a las peticiones del personaje masculino para bailar de nuevo con él, Natalia logra un acercamiento emocional. Es a través de la fragmentación física del personaje femenino como el Chueco manifiesta su aceptación y justifica su comportamiento inicial con la protagonista.

NATALIA: –No es que me haga del rogar; pero...

CHUECO: –No hay peros que valgan. Y, además, ¡me gustas mucho! ¡Con esos ojos, y esa boca, y ese cuerpecito, es pa volver loco a cualquiera! (ella sonrío halagada). Tú tienes la culpa de que haya hecho tonterías. ¿Me perdonas?

NATALIA: –Sí (*bailan*).

POLILLA: (*A Isabel*). –¿Bailas o no bailas?

ISABEL: –Hasta ahora te acuerdas de mí. Al nopal lo van a ver sólo cuando tiene tunas (*idem.*).

La funcionalidad secundaria de Isabel y Polilla queda asentada al ser los personajes continuadores de las acciones de los personajes principales. El acercamiento físico y emocional a una tercera persona como consecuencia del ambiente del burdel es una mimesis que hacen estos personajes de los protagonistas. La sensación de prosperidad que Natalia y el Chueco manifiestan al encontrar semejanza entre sí mismos llevan a los personajes de Isabel y Polilla a demostrar un comportamiento parecido con la finalidad de encontrar ese mismo estado de bienestar. El amor también es expresado por ellos como un proceso de adaptación en el que se complacen a sí mismos para encontrar la felicidad.

La atracción sigue configurándose cuando los personajes protagónicos se percatan simultáneamente de sus afinidades, mismas que están relacionadas con los vicios y actividades propias del ambiente donde se desenvuelven. El comportamiento intrépido de Natalia provoca en el Chueco la reafirmación de su concepto de mujer y en esa medida puede empezar a concebir el amor como una posibilidad de relacionarse con ella.

NATALIA: –¡Venga el primer golpe! (*Altagracia vuelve a salir*).

CHUECO: –Así me gustan las mujeres. ¡Que sepa serlo, como tú!

NATALIA: (*Viéndolo a los ojos*). –¿Te gusto?

CHUECO: –¡Me desquicias!

NATALIA: –¡Ja, ja, ja! ¡Señores, les presento a mi nuevo amorcito! (*ibid.*: 29-30).

El contacto visual y la pregunta hecha por Natalia originan un estado de conciencia en sí misma y concibe la realidad de una manera diferente al aceptar el amor, de tal manera que los lazos afectivos entre ellos se afianzan en el momento en el que el personaje femenino hace pública la relación que se ha establecido entre ellos. Desde una perspectiva superficial, pareciera que es el Chueco quien motiva las acciones y la evolución dramática; sin embargo, la dirección y nivel de la relación es dirigida por Natalia. Ella da por hecha la aceptación del Chueco ante su anuncio en público; de esta manera, el asunto privado es trasladado por Natalia al dominio del resto de los personajes como un acto de consumación de ese amor naciente.

CHUECO: –Sí, sí, tráila. Aquí mando yo, ¿verdad preciosa?

(Sale Isabel).

NATALIA: –Por esta noche solamente.

CHUECO: –¡Qué va! ¿Tú crees que, habiéndote encontrado y gustándome tanto, te voy a dejar así como así?

NATALIA: –¿Qué quieres entonces?

CHUECO: –¡Qué sé yo lo que quiero ahora! Me gustas y nada más (*ibid.*: 30).

El Chueco idealiza a Natalia como un objeto de pertenencia al sentirse seguro de su valoración. Esta visualización de sí mismo como dominador de sus sentimientos se ve aminorada por el personaje femenino, pues éste concibe al amor como un aspecto efímero, cuya duración culmina al término de la noche. Ante tal afirmación, el Chueco manifiesta el acercamiento afectivo que ahora siente hacia la protagonista; queda así asentada la total dependencia emocional formada en el personaje masculino como consecuencia de dejar a un lado la razón para dar paso desmedido al aspecto amoroso.

ISABEL: –¡Pos si de eso es de lo que se trata! (*a la pareja del Chueco y su compañera, que hablan en voz baja*). –¡Eh! ¡Novios! ¡Dejen las palabras de amor para otra ocasión! ¡A beber!

NATALIA: –Por ti.

CHUECO: –Gracias.

POLILLA: –¿Y tú no brindas por mí, bandida?

ISABEL: –No tengo ningún inconveniente. Por ti y por tu madrecita y por toda tu parentela (*ibid.*: 31-32).

Es Isabel, personaje secundario femenino, quien corrobora el lazo afectivo establecido entre Natalia y el Chueco al presentar la imagen de los enamorados hablando en voz baja entre ellos mismos. La confidencialidad que este hecho implica lleva a los personajes a deducir el tipo de conversación entablada y a comprobar de manera fehaciente la unión sentimental entre ellos.

El comportamiento de los personajes principales rompe con el ambiente grupal del burdel, por lo que Isabel intenta reivindicarlos. Ante el brindis realizado por Natalia para el Chueco, Polilla imita de nuevo a los protagonistas como una forma de comprobar la existencia del amor para sí mismo; sin embargo, Isabel muestra una concepción distinta al realizar el brindis de manera graciosa para demostrar la poca seriedad que significa para ella tal situación.

Isabel adquiere una importancia primordial en esta parte del desarrollo dramático al guiar la perspectiva sobre los personajes principales así como del personaje secundario masculino; de esta forma, se puede exhibir la debilidad emocional de los personajes masculinos hacia los femeninos, situación que desemboca en su dependencia dramática.

CHUECO: –Quería estar solo contigo. Me hartaron ya esos borrachos. Yo no sé si también lo estoy, pero quiero ver solamente tus ojos. Cuando cantabas me veías en una forma que no podré olvidar nunca. Me pareciste una mujer digna de que yo te quisiera.

NATALIA: –No me hagas reír.

CHUECO: –¿No has tenido jamás un amor; una ilusión, que te hubiera arrancado siquiera por momentos de esta vida que llevas?

NATALIA: –No... Ni me hace falta (*ibid.*: 32).

Es en este punto cuando el concepto amor es solidificado desde la visión del personaje masculino. El contacto visual establecido por Natalia es el parámetro que tiene como consecuencia la formación de tal perspectiva en el Chueco y se forma a través de otro concepto: la dignidad. Para el personaje masculino, Natalia se ha ganado el derecho a ser amada por él por medio de sus acciones; ella lo exhibe como el centro de su atención. Es ese sentido de propiedad hacia el personaje femenino la razón por la cual se despierta esa sensación en el personaje masculino.

El sentido de correspondencia entre los personajes se fundamenta en la visión del amor como una relación de poder. En esta obra, la lucha de poderes entre el personaje femenino y el masculino se efectúa con la finalidad de clarificar quién de los dos puede despertar en el otro una pasión más dominante. En ese sentido “...lo distintivo en relación con el amor como poder sobre la mujer, es que refuerza la dependencia bajo el hábito de afectos gratificantes”, como lo afirma Marcela Lagarde (2005: 161). Así, Natalia es quien rompe con ese puente establecido desde la perspectiva masculina y genera otro cambio en el desarrollo dramático ya que minimiza la exposición de ese mundo posible. Su postura incrédula acerca del amor la mantiene en el dominio del estado interno del personaje masculino.

Ante el rechazo de Natalia, el Chueco se percató de su enamoramiento y trata de establecer un vínculo más estrecho con ella a través de la persuasión. El hecho de que el personaje masculino adquiera conciencia de su estado interno es producto de la importancia dramática de Natalia, pues ella es quien modula la evolución dramática del Chueco y consigue establecer la tensión dramática entre ellos.

NATALIA: –No; no me hables de eso. El amor es un lujo que no está hecho pa las mujeres como yo. Enamórate de una muchacha de tu pueblo, que te dé tus chamaquitos y toda la cosa. Yo ya estoy metida en esta vida hasta el pescuezo, y como ya no hay remedio, pos sigo en ella. Lo que no quiero son complicaciones y celitos y latas de esas... (Navarro, 1999: 33).

La explicación del concepto amor otorgado por la dignidad es hecha por Natalia. Ella cavila acerca de las cualidades poseídas por las mujeres para lograr una estabilidad

emocional y logra establecer el imaginario de lo femenino ligado a un contexto doméstico principalmente. Otro de los factores importantes radica en la vinculación de la mujer con la maternidad, la posesión del hombre por medio de los celos y la inocencia propia del género femenino, aspectos que Natalia perdió al estar inmersa en ese ambiente sórdido.

NATALIA: –No estás mal, pero no es suficiente. Me gusta vivir de sorpresa en sorpresa; me atrae lo inesperado, lo repentino. El amor algunas veces es un poco monótono (*transición*). ¿No te gusta el juego? Yo lo prefiero al amor. Allí sí que hay emoción.

CHUECO: –El juego me gusta tanto como me gustas tú, que ya es mucho (*idem*).

La figura de perversión y catástrofe emocional adjudicada a Natalia se consolida a través de la comparación que ella hace del amor con el juego. En un sentido profundo, se refuerza la brevedad atribuida a los sentimientos como característica propia del contexto donde se encuentran los personajes.

El personaje femenino reconstruye la visión del amor hecha por el personaje masculino al adjudicarle las mismas características que al juego de cartas; en ese sentido, el amor es minimizado como un sentimiento secundario y se sustituye por el juego, acto que representa para los personajes un momento de emoción y espontaneidad que en sí mismo supera al amor.

NATALIA: –¡Sí, sí! (*lo abraza y lo besa*). –¡Ahora me gustas mucho más que antes! ¡Eres el primer hombre que admiro...y que quiero! Eres macho por los cuatro costados (*lo besa, lo acaricia*). ¡Pero he necesitado esta prueba para enamorarme de ti, y si no te matase, te despreciaría! (*ibid.*: 36).

El imaginario de lo masculino es un factor importante para el establecimiento de la temática de El amor. Natalia expone el imaginario que subyace alrededor de la figura masculina, la cual es valorada bajo los parámetros de la fortaleza física, la valentía y la pasión llevadas al extremo a causa de la irracionalidad.

Ante la superioridad de las emociones sobre la razón como parte del ser hombre, el Chueco se ve obligado a aceptar la apuesta propuesta por Natalia la cual consiste en otorgar la victoria al primero que saque un as. La combinación de la adrenalina del juego y la concepción de lo masculino a través de la visión femenina consolidan el concepto del amor. Así, el sacrificio del personaje masculino al entregar su vida al personaje femenino es símbolo de la supremacía dramática del personaje femenino.

La figura femenina consigue llevar a cabo su objetivo a través de una serie de acciones en las que el personaje masculino cede. Los impulsos de ambos personajes muestran a su estado interno como producto de las situaciones otorgadas por el ambiente del burdel y su concretización con el asesinato del Chueco. Así, “...la pasión misma se

revela en el análisis como constituida sintácticamente por un encadenamiento de haceres: manipulaciones, seducciones, torturas, búsquedas, escenificaciones, etc.” (Greimas y Fontanille, 2002: 48). La continuidad de las acciones de Natalia tiene como resultado el establecimiento de estrategias para concluir su objetivo a través del sometimiento del personaje masculino; por medio del convencimiento de la apuesta ella logra aplicar sus estrategias de persuasión, así como la utilización de sus artilugios femeninos con la finalidad de lograr el control de la voluntad masculina.

La importancia de los personajes femeninos vuelve a sobresalir con el hecho de ser el objeto de deseo de los personajes masculinos. Enseguida son ellas las que ocupan la casilla del sujeto y perduran más tiempo ahí que los personajes masculinos. Aunque ellas simulen un papel subordinado al inicio de la trama es en el clímax de la acción dramática cuando la concentración de acciones de importancia en ellas les permite ocupar el lugar de los sujetos y apoderarse de la trama en su totalidad.

Los celos

Aunado a los comportamientos que implican la existencia del poder, el tópico Los celos surge de la convivencia cotidiana de los personajes principales, mismos que a través de la enunciación intentan mantener la atención del otro. Bajo el parámetro de los silencios por parte del personaje principal masculino, se comienza a establecer el concepto de Los celos en este drama, pues el rechazo discursivo al personaje femenino representa la carencia de afecto y, por lo tanto, el distanciamiento entre los personajes.

El fenómeno de los celos puede ser contemplado desde dos perspectivas que orientan hacia un análisis acertado en la configuración de los personajes:

...una vasta configuración en la que no son más que una de las eventualidades pasionales que hay que considerar y un acontecimiento pasional específico, que hasta el momento hemos designado (...) ‘crisis pasional’ o ‘crisis de los celos (*ibid.*: 184).

De los dos caminos ya mencionados, en este drama la pasión de los celos se encuentra delimitada por una serie de sentimientos mostrados por los personajes, ellos los exteriorizan y se concretizan en acciones específicas; los celos son una pasión encontrada durante el transcurso de la historia de forma continua hasta consolidarse y llevan la evolución dramática hasta su trágica resolución.

Varios intentos por llamar la atención de Damián son demostrados por Lupe en el inicio del drama. Ella intenta agotar toda posibilidad para descubrir las razones del rechazo del personaje masculino, quien en el transcurso de la indagación de Lupe se convierte en personaje misterioso cuya incógnita es imprescindible descubrir para la continuación de la evolución dramática.

El discurso de Lupe incluye un tono gracioso con la finalidad de obtener la información hermética del personaje masculino; enseguida adquiere una estructura a manera de adivinanza para continuar con la situación humorística. Ambos recursos son utilizados por el personaje principal femenino para realizar su objetivo, el cual radica en obtener la confesión del estado anímico por parte de su marido.

LUPE: –¿Entonces? Voltea la cabeza, hombre; si no te voy a hacer nada (*riéndose*). ¡Ah, ya sé! El compadre Chinto que no te quiere pagar lo que te debe, ¿verdad? ¡A que sí, a que sí!

DAMIÁN: –No, no es eso.

LUPE: (*Cariñosamente*). –¿Tás aburrido? ¿Ya no me quieres? (Navarro, 1999: 42-43).

El eje central de la enunciación esperada del personaje masculino gira en torno a un discurso de lo oculto, mismo que el personaje femenino debe conocer para continuar con su desarrollo dramático. En este sentido, lo oculto se trastoca en un elemento impenetrable para Lupe; ante tal circunstancia ella decide cambiar el estado humorístico por un contexto amable como última herramienta para modificar la actitud del personaje masculino.

Los primeros atisbos acerca del concepto *celos* son proporcionados por las palabras de Lupe al establecer un ambiente de confianza y comodidad para el personaje masculino. Los cuestionamientos elaborados por ella producen la conformación de los celos como un sentimiento delimitado por la cercanía o lejanía anímica entre los personajes. De esta manera, la evolución dramática se va conformando al establecer el alejamiento emocional de Damián como instancia originadora de un conflicto por resolver.

Damián se muestra impasible ante los cuestionamientos de su esposa debido a que intenta indagar acerca de los sentimientos de ella a través de su silencio. A pesar del conocimiento de la infidelidad él escucha el discurso de Lupe debido al intento de dominio de la situación. En este sentido “El celoso se vuelve entonces hacia el objeto, sobre el cual se pregunta a quién ama verdaderamente y hasta qué punto puede confiar en él” (Greimas y Fontanille, 2002: 159). Ante la negativa de Lupe sobre la aceptación de la infidelidad Damián establece un punto de contacto para valorar el comportamiento de ella en su contra o a favor.

La acumulación de emociones en Damián es el factor que provoca la confesión de su estado anímico a Lupe. Tal información es extirpada del personaje de manera involuntaria, pues él tenía como objetivo la confesión de ella, situación que no se cumple debido al estado de simulación presentado por el personaje femenino.

DAMIÁN: –¡Aquí te dice que te quiere y que tú lo quieres a él! Onde está ese manglar. Quiero verlo. Allí lo veías, ¿verdad? ¡Mientras yo te traiba la comida y me pasaba días y noches enteras en el mar; tú me encajabas este cuchillo en el cuerpo!

LUPE: –¡No, no es cierto!

DAMIÁN: –¿Cuánto tiempo llevas así? ¿Días? ¿Meses? ¿Años?

LUPE: –Tú estás loco. Todos esos son purititos chismes (Navarro, 1999: 43).

La infidelidad descubierta de Lupe y las consecuencias que ésta conlleva en la relación establecida entre los personajes, implica la construcción de un concepto importante para la definición de los celos en esta breve obra, la traición. La negación de Lupe ante el hecho es refutada por Damián por medio de una prueba escrita, una carta. La palabra escrita como factor contundente para la comprobación de la infidelidad es el puente que vincula directamente a los celos con la traición. La exposición del estado anímico del personaje femenino representa la lejanía emocional existente con Damián, perspectiva a través de la cual se demuestra la fractura del convenio marital.

El esfuerzo físico para la manutención de la mujer como muestra de afecto es el cimiento donde se establece la concepción de los celos para los personajes, puesto que, en conjunto con la palabra, las acciones representan una prueba tangible de la fidelidad. Ante los argumentos expuestos por Damián, Lupe hace conciencia de la falta hecha e intenta adoptar una postura de ocultamiento, misma que provoca tensión en el desarrollo dramático y los roles son invertidos. Ahora es el personaje femenino quien oculta información importante con datos erróneos como la denigración del juicio de Damián al colocarlo en el contexto de la locura y la definición de sus argumentos en un nivel de la lengua carente de argumentos, el *chisme*, mientras que el personaje masculino lo hacía a través del silencio.

Las manifestaciones de Damián por medio de los discursos y silencios tienen como finalidad hacer hincapié en la destrucción del pacto matrimonial entre los personajes protagónicos a manera de castigo por seguir una pasión. La presencia de un tercero inmiscuido en la relación habla de “...un antisujeto que amenaza con hacer estragos o que ya los han hecho” (Greimas y Fontanille, 2002: 160). Juan representa el oponente directo de Damián desde que se relacionó física y sentimentalmente con Lupe, situación cuya consecuencia se traduce en la ruptura de la confianza hacia la figura femenina y la confabulación de la venganza por parte de Damián para intentar reestructurar su estado anímico.

A partir de la atracción sexual que siente Lupe hacia otro hombre conlleva al establecimiento de una serie de consecuencias negativas para el sujeto y los elementos que se encuentran a su alrededor, entre ellos, la pérdida del amor. Al tener conocimiento de un rival Damián intenta construir una panorámica de la situación en la que se encuentra su matrimonio; dando como resultado una desastrosa disolución de la relación marital al comprobar el doble adulterio.

La confesión del personaje femenino acerca de la traición realizada a su marido es definida por medio de la culpa como una forma de castigo interno. La debilidad emocional y convencimiento de Juan, el segundo personaje masculino, conforman la visión

que tiene Lupe de sí misma a través de los conceptos del rechazo ante sus propios sentimientos como una forma de justificación ante la afrenta realizada.

LUPE: –Y luego pasaron los días... Llevo casi seis meses de no saber qué hacer. Algunas veces, después de pensarlo mucho, te lo quería decir; pero no me atrevía. ¡Tenía miedo! Y seguía sin saber a dónde iba a parar, sin saber siquiera si lo quería o no (...). ¿Te acuerdas que desde la barca vimos tós l'aleta parduzca del tiburón que se vino sobre él como un rayo? ¡Jué una visión horrible que pasó por mis ojos! ¡Lo vi muerto, herido, tó lleno de sangre! Y lloré mucho, mucho... Después me dijeron que no le había pasao nada..., que lo había sacao con unas redes... ¡y me dio tanto gusto! Entonces supe que lo quería yo también (Navarro, 1999: 44).

Aspecto relevante es la concepción del amor por medio de la imposición. La violencia en el discurso de Juan repercute directamente en las decisiones de Lupe, pues en primera instancia ella opone resistencia a las proposiciones de él. Finalmente termina por aceptarlo ante la intimidación y convencimiento de Juan. En este tenor, el amor se convierte en un sentimiento adquirido de manera forzosa que con el transcurso del tiempo se torna placentero. Al conjuntarse con la sensación de culpa, la experimentación del amor se convierte en un aspecto consolidado a través de lo prohibido, elemento convertido en traición a lo largo del tiempo.

Ante tales circunstancias, la razón se establece en un segundo término, pues los instintos sobresalen y los personajes les otorgan primacía. El amor es guiado a través de un sentido emocional; el desenfreno de las pasiones es llevado al extremo con la finalidad de mostrarlo como una manifestación natural de los sentimientos y minimizar el impacto de la culpa en sí mismos y de la traición en el otro.

LUPE: –Yo no sabía qué hacer. Tenía miedo de ti, de él, de tó... Una tarde... hacía dos días que tú te habías ido a pescar... jué a la casa... Estaba desesperao, rabioso, iba armado de un cuchillo... Me amenazó con matarme... Tuve un miedo horrible, luché como una fiera, quise correr, gritar... No me valió nada... (*ibid.*: 45).

La conceptualización de Los celos por parte de Damián es producto del razonamiento interno acerca de los discursos y comportamientos de los personajes femeninos. Al fungir como sujetos de la acción dramática, ellas son las que conforman el sentido de pérdida del honor en el personaje masculino, cuya consecuencia es el establecimiento del amor como una emoción basada en el estado anímico de los personajes y ejecutada instintivamente a manera de perfidia.

La culpa en el personaje masculino es creada a partir de la traición a sus propios sentimientos. La introspección sobre las acciones realizadas con relación a Chole, pro-

voca alteraciones en su estado anímico al confrontarse entre la razón y el instinto, característica importante en este personaje, puesto que es el único que manifiesta dicha contraposición interna.

Provocada por Lupe, la alteración del estado anímico de Damián demuestra el sentido negativo atribuido a la infidelidad. Aunque un triunfo resulta la posesión del cuerpo femenino, en este caso el de Chole, también simboliza la derrota sentimental al haber perdido la estabilidad emocional propia, así como el alejamiento físico y emocional de su esposa. Por otro lado, el enamoramiento por parte de Lupe hacia Juan implica que éste adquiera la posición de rival ante el protagonista, por lo que se efectúa una lucha entre los personajes masculinos donde el oponente resulta ganador al conseguir el amor de Lupe. Al respecto, la rivalidad “...aparecerá (...) como dolorosa y amarga, teniendo como perspectiva la pérdida del objeto; por la otra, el apego será profundamente inquieto y preocupado, ya que la amenaza del rival está latente...” (Greimas y Fontanille, 2002: 161). La presencia de Juan como personaje rival acentúa la figura de Lupe a manera de objeto o propiedad que ha sido dominada por otro. La pérdida de esta propiedad significa el desprendimiento interno del sentimiento de apego como elemento intangible; la perdurabilidad del oponente en la historia provoca la evolución del drama y los personajes refuerzan su función a partir de los celos, pasión provocada por la adquisición o pérdida de la voluntad emocional.

La confrontación interna de este personaje conforma una visión de la mujer relacionada con el imaginario creado alrededor de la figura femenina. Chole es catalogada como la provocadora del deseo y, en ese sentido, ella posee la capacidad de incitar al personaje masculino a reaccionar de manera impulsiva. Así, la implantación de la culpa en Damián es atribuida a los personajes femeninos con la intención de resaltar a la mujer como elemento imposible de evadir debido a su naturaleza sensual y provocadora.

A manera de expulsión de la culpa, Damián utiliza el recurso de la confesión para justificar la afrenta hecha a su esposa, la cual convierte las infidelidades de los personajes en hechos de la misma naturaleza. La diferencia consiste en la forma en la que se adhieren y se perciben los sentimientos; el concepto del amor se reestructura al convertirse en un estado de conciencia que se deposita en los personajes. Mientras Damián tiene acercamientos sexuales con Chole como producto del instinto, Lupe sostiene una relación sentimental con Juan, situación más poderosa que el deseo sexual.

El abandono de la razón para seguir los instintos es la aceptación de Damián de su debilidad emocional; él se juzga a sí mismo colocando su culpa en un nivel mayor que el de los demás personajes debido a la ruptura del lazo sentimental por parte de Lupe y por el acercamiento corpóreo con Chole.

DAMIÁN: –Chole, tu mujer. Me la encontraba toas las noches junto a mi barca, cuando me iba a pescar. Al principio, nomás platicábamos mucho, pero luego, una noche yo perdí la

cabeza. Hacía una calor que nomás parecía que salía lumbre del suelo...y luego el mar, tó quietecito, y ella hablándome con los ojos, que nomás le brillaban con la luna... Después no sé lo que pasó, el calor y ella y el mar se me subieron a la cabeza y me emborracharon; pero sí parecía que había tomao tequila... Luego el arrepentimiento... Porque yo soy más culpable que tú, porque ni siquiera la quero. Jué no más...porque sí, porque ella estaba muy chula y yo estaba loco (Navarro, 1999: 48).

El sacrificio personal es la perspectiva que toma el personaje femenino a manera de protección del amor. Esta alternativa toma fuerza en el conflicto dramático al proporcionar un momento de tensión importante en la trama. Es en este punto donde Lupe intenta hacer cambiar la decisión de su esposo, situación en la que la función del resto de los personajes más importantes se ve propensa a cambiar.

La edificación del amor como constructo social se resalta en este momento de la acción dramática por medio del imaginario establecido alrededor de las figuras femenina y masculina. La infidelidad de Lupe es descrita como la consecuencia irremediable de la intimidación física y psicológica de parte de Juan; con el transcurrir del tiempo esa amenaza inicial se transforma en un verdadero sentimiento de aprecio y amor. En cambio, la afrenta de Damián es expuesta como el seguimiento a un impulso natural originado por Chole; el instinto queda luego en segundo término y Damián hace conciencia de su estado anímico mediante la introspección.

En este sentido, Lupe tiene como objetivo el resguardo de la persona amada. Sin importar el distanciamiento físico, ella propone hacer a un lado su estado afectivo y decide sacrificar su propio bienestar para asegurar la integridad física de Juan. Aspecto relevante es la concientización de la culpa como característica común en los personajes principales y es diseminada a través del discurso de Damián, quien ha sido el personaje que termina hilando la historia por medio de su confesión.

LUPE: –Damián, por el cariño que me tienes, no le hagas nada. Yo me iré, me iré de aquí, pa México, pa que no oigas hablar nunca de mí, pa que se olvide todo; pero no le hagas nada. Yo tengo la culpa...

DAMIÁN: –Tú y todos tenemos la culpa (*ibid.*: 47).

La pérdida de la dignidad como parte del concepto del amor es la visión creada a partir de las acciones realizadas por los personajes femeninos. Lupe, al enamorarse de Juan, y Chole como figura seductora ante la cual sucumbe Damián son las causantes del conflicto interno en los personajes masculinos. La interiorización de esa pérdida del honor resulta más importante para ellos que para los personajes femeninos y los lleva a pensar en una forma de recuperar ese honor perdido.

DAMIÁN: –Espérate, que todavía no he acabao. Después me dirás tó lo que quieras (*transición*). Y seguimos. Nos veíamos casi toas las noches en mi barca...y yo me preguntaba por qué hacía eso, si a la que quero es a ésta, a Lupe, que creiba que era güena y que me quería, hasta ayer que me encontré este desgraciado papel. Ya ves, tós somos culpables, y yo soy el que más ha perdío (*pausa*). Mira, Juan, esta noche, cuando naiden nos camele, debemos irnos los tres en la barca.

JUAN: –¿Pa qué?

DAMIÁN: –Pa que tú me pagues esta deuda (*idem.*).

El honor perdido se convierte en deuda al aceptar la culpa. Son los personajes masculinos los que estipulan la afrenta hecha por ambos en carácter de algo que se debe pagar; en ese sentido el concepto de Los celos gira en torno a la figura femenina como propiedad, idealizada en el imaginario masculino a manera de elemento que provoca vergüenza y debe ser rechazado.

Los personajes femeninos hacen posible la existencia de la rivalidad entre los masculinos y permiten el establecimiento de las pasiones llevadas al límite por medio del desbordamiento de los instintos. Al respecto se establece que “...el celoso está bien definido como exclusivo, posesivo, captatorio; (...) el gesto de posesión por medio del cual acapara al ser amado hace posible una dominación inversa” (Greimas y Fontanille, 2002: 198). En este sentido, la apropiación de la figura femenina implica un poder ejercido sobre ella; sin embargo, la aplicación de poder también se presenta de manera opuesta. Los personajes masculinos conciben una realidad en función de su superioridad sobre los personajes femeninos, éstos tienen la capacidad de provocar en ellos *los celos*, pasión que lleva a la imposición del castigo y la resolución del drama.

En este texto es de vital importancia el imaginario formado alrededor de las figuras masculina y femenina, puesto que las acciones realizadas por los personajes perfilan esa idealización del ser hombre y el ser mujer, mismas que ayudan a conformar la tensión dramática y, por lo tanto, la evolución del drama.

El miedo

En el drama titulado *La montaña*, las pasiones se encuentran en función de una perspectiva esencialmente femenina. La presencia de mujeres como personajes protagonistas y secundarios permite observar el desarrollo del drama desde una sola visión; la percepción masculina puede ser vislumbrada a través del discurso emitido por las mujeres. De esta manera, las representaciones del *miedo* como pasión dominante se encuentran directamente relacionadas con la solidaridad entre los personajes femeninos a través de la cual se presenta la visión masculina de una manera subyacente necesaria de desentrañar.

La alusión primigenia a la temática de El miedo consiste en la vinculación de la figura femenina con los ámbitos donde se desenvuelve. La hija de Trinidad representa el atractivo físico sumado a la descripción de una serie de habilidades que la hace sobresalir del resto de las mujeres aludidas en este drama.

El traspaso del espacio privado al espacio público alude a la dominación de un ámbito concebido para los hombres, como lo señala Cecilia Amorós: “En el espacio público los sujetos del contrato social se encuentran como iguales; las mujeres, relegadas al espacio privado, quedan excluidas (2001: 9). La inmersión exitosa de la figura femenina en el mencionado espacio delimita el grado de *miedo* demostrado por el personaje masculino al darse cuenta del poder conseguido por el personaje femenino al dominar tal territorio.

TRINIDAD: –Y de veras que sí. En eso no hay quien le gane en todo el pueblo. ¿La has visto con su traje de china poblana? ¡Y lo bien que baila el jarabe! ¡Es más zalamera! Pobre hija mía... ¿Quién sabe qué trato le vaya a dar ese desgraciado de Tomás.

CONCHA: –¿Pos qué, es tan malo?

TRINIDAD: –No es precisamente que sea malo, pero es muy brutote... Cuando se emborracha se pone como toro bravo. Y que a cada rato sucede eso. Pero si cree que va a poder darle zurras a m'hija se equivoca. Aquí estoy yo, que me basto y me sobro pa defenderla y darle a él sus trancazos. Como suegra, sí voy a ser mala de veras. ¡A ver de qué cuero salen más correas! (Navarro, 1999: 61).

Es el discurso de Trinidad el que proporciona información acerca de la figura masculina. Tomás, la pareja sentimental de la hija de Trinidad, es relacionado con la violencia física como parte de su masculinidad. En este sentido, es animalizado con la finalidad de establecer un punto de encuentro entre el vicio del alcohol y el seguimiento de sus instintos; de esta manera, la explicación de su comportamiento es comprendido y juzgado por Trinidad. La visualización futura de la agresión física al personaje femenino, hace del amor una relación de propiedad cuyos integrantes asimilan sus papeles respectivos de acuerdo con el nivel de sometimiento ejercido por el otro.

El matrimonio es otro aspecto que conforma el tópico de El miedo en esta obra dramática. Es concebido por los personajes femeninos como un hecho natural que debe ser efectuado consciente o inconscientemente debido a su aceptación social. En el personaje de Concha funciona como recurso para reforzar el desorden emocional, mismo que ha sido perpetuado por el fallecimiento de su marido durante su matrimonio anterior.

Desde esta perspectiva, El miedo a partir de un convenio marital se representa a través de la incertidumbre acerca de la capacidad de la figura masculina para proporcionar felicidad a la protagonista. Por esta razón, Concha duda demasiado ante la posibilidad de casarse con su novio Pantaleón.

TRINIDAD: –Cásate, tonta. ¿Qué estás haciendo tú allí todo el día sola, nomás tristeando...? ¿O a poco todavía te acuerdas del difunto?

CONCHA: –No, qué va...El probe de Timoteo se murió y se acabó todo. Jué muy bueno conmigo, no hay que negarlo; pero nada más. Como me casé tan joven, casi ni supe lo que hacía. Le tuve aprecio, pero nunca lo quise mucho.

TRINIDAD: –¿Entonces? ¿No quieres a éste? Fíjate, que es un ranchero que tiene harta plata y, además, está rete enamorado de ti. Cuando te ve casi se le cae la baba. No hace más que hablar de ti, y que Conchita por aquí, y que Conchita por allá. Se vuelve puras alabanzas (*idem.*).

La última alusión a la temática de El miedo está orientada hacia la vigilancia de la figura femenina como garantía de su permanencia con el personaje masculino; Pantaleón se encuentra atento a todas las acciones realizadas por Concha para sentirse seguro de su amor. En este sentido, la asimilación de la figura femenina como propiedad por parte de Pantaleón se lleva a cabo debido a la necesidad de sentir estabilidad emocional.

La inclinación de Concha por mantener su soltería resulta una contraposición en cuanto al papel de la figura femenina en el ámbito social. En el convenio matrimonial y convivencia social, la mujer posee el papel de receptora de los deseos de la figura masculina; por lo tanto, su pasividad se pierde y se convierte en un personaje opositor de ese orden natural elaborado a su alrededor.

CONCHA: –Usted sabe que Pantaleón está muy enamorado de mí. Yo lo recibo bien, no me disgusta y trato de ser lo más güena posible con su persona; pero cré que no me caso con él porque quero a otro. Dice que tiene un rival... La montaña.

TRINIDAD: –Alguien que debe de haberle ido con el cuento. Esos son chismes.

CONCHA: –El caso es que vive celándome de todo (...) ¡Me ha hecho sufrir mucho...! Y la bruja me ha dicho que si no me caso con él me mata (*ibid.*: 67).

Debido al rompimiento de ese orden, el recurso de Pantaleón es proteger su propiedad ante el temor de perderla. La posibilidad de anulación del compromiso marital causa en él un conflicto interno que tiene como consecuencia su inseguridad ante la figura femenina y reacciona de manera ofensiva. La dominación de los comportamientos y discursos de Concha forma en él una manera de protección, así como la intención de definir la decisión del personaje femenino para contraer matrimonio.

El comportamiento de Pantaleón es expuesto a través del discurso de los personajes femeninos, en el cual puede distinguirse el intento de dominación por parte de la figura masculina. Aunque su discurso se manifiesta indirectamente por las protagonistas se observa "...que cualquier actante se encuentra a disposición del conjunto de configuraciones pasionales..." (Greimas y Fontanille, 2002: 58). La intensidad de las reacciones

del personaje protagónico masculino se vislumbran de manera precisa sin importar que la enunciación sea emitida por otro personaje; el carácter, ideología y comportamiento de Pantaleón se refleja fehacientemente por medio de los diálogos emitidos por Trinidad y Concha.

El último punto donde se percibe con más claridad al miedo como pasión dominante es la parte final del drama. Concha confiesa a Trinidad la información recibida de la bruja y acepta que su futuro está destinado a ser trágico desde cualquier punto de vista del que se le analice. La alteración emocional originada por la incertidumbre de la resolución de su destino lleva a Concha a contemplar el suicidio como forma de expresar el nivel de temor ante los hechos probables; la presencia de la figura masculina como símbolo amenazante para la protagonista es el recurso que termina por orillarla a quitarse la vida en un acto de desesperación.

El concepto del miedo en este drama fluctúa entre la visión establecida por los personajes femeninos y los comportamientos definidos por parte de los masculinos. Si bien es cierto que ambas perspectivas conforman esta temática, es la figura femenina la que domina la información, pues dispone de la enunciación para exponer las circunstancias formuladas alrededor de la figura masculina. De la misma forma, también son los personajes femeninos los que permiten vislumbrar el imaginario cimentado acerca de ellas mismas.

Las pasiones como una de las temáticas rectoras en *Trilogía* guían los estados internos de los personajes hasta manifestar su configuración. En el texto *La ciudad* se presentan un conjunto de emociones ilimitadas que pueden denominarse como *amor*, pues es una constante la alusión a un enamoramiento experimentado por la pareja protagónica conformada por Natalia y el Chueco. Tal sentimiento se gesta a raíz de la convivencia efectuada entre ellos durante una noche en conjunto con el ambiente propio del burdel donde se encuentran.

La intensidad con la que se efectúa ese conglomerado de sentimientos da como resultado la presencia de una pasión; el término *amor* es el más cercano para definir esta manifestación de sentimientos debido a la ilusión creada por parte de los personajes a partir de la atracción física y emotiva. El imaginario formado alrededor de las figuras femenina y masculina permite la edificación de un vínculo afectivo más estrecho cuando Natalia rompe con las normas establecidas del ser mujer y da paso al acercamiento del personaje masculino con la finalidad de crear sentimientos en común.

La existencia de los personajes se asienta en una noche de diversión a través de la cual se manifiesta el vacío emocional que subyace en ellos. Los lazos afectivos entre los personajes de este drama se presentan de manera rápida debido a la carencia de compañía para aminorar el sentimiento de soledad que los domina.

El amor es en este drama la construcción de afinidades entre los protagonistas. El transcurso efímero de esa pasión establecida sobre las carencias afectivas tiene como

resultado la manifestación de comportamientos y discursos dirigidos hacia un desenlace desastroso. El dramaturgo orienta a los personajes hacia la apuesta de la vida en un juego de cartas, situación donde se representa la desesperanza ante un futuro inmutable dentro del burdel; el Chueco es asesinado por Natalia por perder la apuesta para perpetuar esta situación.

En el drama *El mar* los sentimientos expresados por las figuras masculina y femenina se condensan a partir del descubrimiento del doble adulterio; las emociones se desbordan ante la negación de tal acontecimiento por parte de Lupe, la protagonista. A partir de ese momento una serie de emociones se exponen para llegar al establecimiento de un castigo a manera de purificación para los cuatro personajes involucrados en la afrenta.

Múltiples demostraciones de celos como pasión recurrente se muestran en esta historia. Los personajes masculinos intentan dar testimonio del dominio sobre la figura femenina a través de la apropiación del cuerpo; los personajes femeninos establecen su poder por medio del control sentimental de la figura masculina.

Lupe y Chole concuerdan con el imaginario establecido en torno a lo femenino; la utilización de los silencios como parte de su discurso y la argumentación a manera de súplica para evitar la aplicación del castigo hace de las acciones de estos dos personajes una muestra de las interacciones establecidas entre lo femenino y lo masculino.

Damián y Juan concuerdan con la perspectiva planteada acerca de ser hombre, pues dominan la voluntad de los personajes femeninos por medio de la utilización de la fuerza física y la imposición del castigo. Su función de dominadores de la situación se fortalece al concebir el doble adulterio como una deuda que se debe pagar; el sentido de propiedad es adjudicado a la figura femenina y sobre este eje actúan los personajes masculinos.

La lucha de poder entre los personajes se expone con la rivalidad creada a partir de Los celos. Juan y Damián se reconocen a sí mismos como competidores por el amor de Lupe; ella elige a Juan al haber creado un vínculo afectivo por medio de la imposición física de éste que a lo largo del tiempo se convierte en amor. Ante la pérdida del cariño de su esposa, Damián planea la muerte en altamar de todos los involucrados para purificar la culpa que alcanza a todos los personajes.

Lupe y Chole se confrontan debido a la apropiación sentimental. Mientras que la relación entre Damián y Chole fue de tipo carnal, la de Lupe y Juan traspasó lo efímero para consolidarse en un vínculo amoroso y, por lo tanto, perdurable a través del tiempo. La indisolubilidad del sentimiento creado entre ellos tiene como consecuencia la rivalidad entre los personajes, la cual gira en torno a la posesión de lo emocional como elemento definitivo para la consolidación de Los celos.

El dramaturgo guía a los personajes hacia la muerte como único camino para expiar la culpa. La intensidad de las pasiones en Damián lo motivan a efectuar el veredicto

de la afrenta, sólo la súplica de Lupe puede modificar la resolución propuesta por el personaje protagónico masculino y aprobada por Juan; ella decide mantener silencio para defender el lazo afectivo creado, acción que demuestra el dominio del personaje femenino al motivar el comportamiento del masculino.

La montaña es un drama que se caracteriza por contener El miedo a manera de pasión sobresaliente. La información presentada en los diálogos efectuados entre las protagonistas denota la recurrencia de la incertidumbre de los hechos futuros como factor en el que el miedo se manifiesta y se edifica a manera de consecuencia presente alrededor de todos los sucesos a lo largo de la historia.

Concha, la protagonista, demuestra su miedo ante el destino. La muerte de sus hijos o la suya a manos de su novio son las opciones que conforman una serie de comportamientos en los que predomina el temor durante todo el drama. La evolución dramática se presenta durante los momentos en los que la tensión aumenta debido a la presencia del miedo en la protagonista a través del suspenso otorgado en las pausas discursivas.

En el personaje de Trinidad el miedo se encuentra plasmado en su discurso por medio de la presentación de sus hijas, pues su actitud rompe con los esquemas relacionados del ser mujer, ya que incursionan en un territorio público, dominio de los hombres. Al transgredir un ámbito que no es propio se exponen al rechazo de los personajes masculinos.

El miedo observado a través de la perspectiva masculina se efectúa por medio de Pantaleón. Ante la negativa de matrimonio por parte de Concha él demuestra el temor de una posible pérdida por medio de la violencia. La demostración de fortaleza física y dominio emocional ejercida con la vigilancia de acciones, mantiene en este personaje un nivel de seguridad; la necesidad de comprobar la fidelidad de Concha en todo momento lo configura como un personaje que lleva sus pasiones más allá del límite.

El suicidio de la protagonista indica la presencia del miedo como pasión dominante; la inestabilidad emocional adquirida a través de la consulta de las cartas y de los espíritus no permite el uso objetivo de la razón y conlleva al seguimiento de los instintos provocados por el temor. La presencia de El amor, Los celos y El miedo como temas representativos de las pasiones que dominan a los personajes en los dramas estudiados permite observar la visión desoladora planteada por el dramaturgo ante la realidad existente en donde se desarrolla el contexto.

CAPÍTULO III

El destino

Elemento sobresaliente en la construcción de los tres dramas que constituyen *Trilogía* es el tópico referente al destino. Este concepto visualizado desde las circunstancias establecidas por el dramaturgo para dirigir la vida de los personajes es definido como el hecho irremediable al que están sujetos éstos sin importar la serie de acciones que realicen para cambiarlo; subyacente a la evolución de cada drama existen hechos definitivos que establecen el camino por el cual el dramaturgo decide el final de cada personaje. Las posibles opciones representadas en los textos para su resolución llevadas a cabo con la finalidad de edificar la tensión dramática en las obras y preparar el desenlace.

La división de este capítulo se encuentra cimentada en tres temáticas rectoras: La suerte, El castigo y La superstición. En la primera obra, La suerte es vinculada con la tensión dramática producida por los protagonistas; ellos pactan un juego de cartas donde el perdedor debe morir a manos del victorioso. A lo largo de esta obra breve se observa la tensión dramática proporcionada por los diálogos efectuados entre los protagonistas y el desenlace trágico efectuado a causa de la fortuna inclinada a favor de la figura femenina.

El castigo representa el tópico más sobresaliente con relación al destino dentro del texto titulado *El mar*. Aquí convergen una serie de acciones producidas por el descubrimiento de un doble adulterio; éste tiene como consecuencia la fabricación de una condena que todos los personajes deben purgar. En este apartado, el estudio del castigo se encuentra relacionado con la manera en la que los personajes realizan las acciones y éstas van desencadenándose a causa de la información descubierta de manera gradual hasta la imposición de una penitencia por parte de los personajes masculinos.

Como última temática por abordar se encuentra La superstición. En *La montaña* la vida de los personajes femeninos gira en torno a la creencia de la consulta de espíritus y cartas. A partir de la información obtenida por parte de estas dos vías, el futuro de la protagonista es guiado hacia el suicidio como única alternativa para evadir el destino que ha marcado su vida. La superstición es manejada en este texto como el móvil por

el cual los personajes ejecutan una serie de acciones que repercuten directamente al final del texto.

La evolución dramática se muestra a través de la lucha de poderes efectuada entre los personajes; éstos recrean diversos campos de acción donde convergen lo femenino y lo masculino de acuerdo con el imaginario establecido a través del tiempo. La superioridad dramática de la figura femenina queda asentada al fungir como originadora y continuadora de la evolución de los textos.

La suerte

Natalia y el Chueco, en el drama *La ciudad*, protagonistas de la historia, llevan a cabo una serie de interrelaciones que conllevan a la resolución trágica del texto. Una de ellas se refiere a la apuesta de la vida en un juego de cartas. A partir de lo establecido la apreciación del concepto *suerte* se enuncia por medio del azar, factor planteado por el personaje femenino, quien utiliza el acto de persuasión para convencer a la figura masculina de efectuar el seguimiento del juego.

La manifestación del destino por medio de la suerte se perfila desde que los protagonistas participan solos en la escena; el resto de los personajes se han retirado y los dejan en interacción. Luego de la declaración de amor del Chueco a Natalia, se presenta un fenómeno interesante: el personaje masculino intenta establecer un vínculo afectivo por medio del juego de cartas. Esta acción implica el otorgamiento de la verdad al azar a manera de recurso irrefutable para Natalia, puesto que él se incorpora a las creencias de ella como última arma persuasiva.

El transcurso de la historia da un giro sorpresivo e inesperado con la propuesta de Natalia. Si bien el personaje masculino otorga momentos de tensión dramática con sus acciones y discursos extremos, la figura femenina coloca los puntos de evolución dramática más álgidos al superar la osadía de la oferta establecida anteriormente.

CHUECO: –Te juego todo lo que traigo. Ciento cincuenta pesos.

NATALIA: –No... El dinero, sí, está bien; pero lo he ganado y lo he perdido muchas veces. ¡Tengo una idea! ¡Vamos a jugar algo que nos electrice, que nos ponga los nervios de punta, que nos haga sentir un escalofrío por todo el cuerpo! ¿Quieres?

CHUECO: –Venga la idea.

NATALIA: –¿La aceptas?

CHUECO: –De antemano. Todo lo que tú me propongas lo acepto.

NATALIA: –Cuidado, que te puede pesar.

CHUECO: –No me asustas. Donde tú llegues yo voy. No me puedes dejar atrás (Navarro, 1999: 34).

El reto que implica la apuesta representa un punto de contacto donde los personajes pueden desarrollar la lucha de poderes; la figura masculina intenta demostrar su dominio sobre la situación al mostrar seguridad sobre un acontecimiento no acaecido, así manifiesta el sentido de superioridad hacia el azar debido a la enunciación realizada sobre el control de las consecuencias del reto establecido por el personaje femenino.

La transgresión de la figura femenina hacia el campo público es el detonante para que el Chueco sienta la necesidad de demostrar superioridad. Natalia presenta un sentido de pertenencia hacia el burdel, este espacio público es controlado por los personajes femeninos; el personaje masculino se siente desplazado cuando se percibe a sí mismo rebasado ante la intrepidez de Natalia. “Históricamente la mujer ha ocupado el ámbito privado, pues el sistema de género imperante, el masculino, por tradición se ha adjudicado el público” (Gutiérrez, 2005: 179). Al desafiar a la suerte, el Chueco intenta incursionar en la toma de poder del espacio, acto acompañado de una serie de acciones que desembocan en la edificación del imaginario establecido alrededor de las figuras femenina y masculina.

El azar es el recurso utilizado por los personajes como vía para alcanzar el poder. Ante la incertidumbre creada por la atmósfera propia del juego, la intensidad emocional se lleva a cabo a través de la ejecución del proceso de la apuesta, factor indispensable en la creación de la evolución dramática al plasmar la tensión extrema proporcionada al ritmo del juego. Este elemento es utilizado por Natalia para asegurar la posesión del espacio y el control de la situación; por medio de su discurso reta a la suerte con la finalidad de manifestarse como la figura superior en este encuentro donde la rivalidad de géneros se localiza de manera latente entre los protagonistas.

La propuesta de Natalia acerca de apostar la vida en un juego de cartas resalta el papel del azar a manera de intermediario que actúa sobre el discurso de la protagonista para organizar las redes de relaciones establecidas entre los personajes principales y afianzar el vínculo que se ha establecido desde el inicio del drama.

En este sentido, cuando el Chueco se siente superado por la oferta extrema enunciada por Natalia recurre a minimizar la expresión por medio de la relación establecida entre el discurso de ella con el alcohol con la finalidad de otorgar un valor inferior a las emisiones del personaje femenino; así, la figura masculina intenta erigirse intelectualmente superior al descalificar de esa forma el discurso. “La superioridad y plenitud intelectual se otorgan al hombre, para las mujeres se reserva la castidad, humildad, modestia, sobriedad, silencio custodiada siempre por el hombre; éste es el modelo ideal que pretende el varón” (*ibid.*: 192). En espera de una posible respuesta donde Natalia se retracte de la oferta al Chueco no le queda otra opción que aceptar el trato, pues su condición genérica lo orilla a mostrar valentía aún en los momentos más extremos presentados a lo largo de la historia.

CHUECO: -¿Serías capaz de pagar si perdieras?

NATALIA: -¡Ya lo creo!

CHUECO: (*Con una sonrisa de indiferencia*). -Pues por mí, aceptado.

NATALIA: (*Tomando el mazo de barajas que hay encima de la mesa*). -Si tú ganas, me matas; si pierdes, entonces me cobro yo.

CHUECO: -¿No estás bromeando?

NATALIA: -¡Te juro que no! (Navarro, 1999: 34-35).

Al quedar establecida la fortaleza de ambos personajes ante la adversidad buscada, el personaje masculino intenta obtener la superioridad en el drama nuevamente por medio de acciones precisas. La más importante radica en mostrar el revólver con el que se pagará la deuda como una vía para lograr la intimidación del personaje femenino. Esta acción es reforzada con la indagación que hace el Chueco a Natalia sobre la impresión que a ella le causa observar el arma y pensar que puede perder la vida.

Natalia acepta el miedo como sentimiento imperante ante la situación establecida; ella lo expresa a manera de emoción positiva, pues es el recurso por el cual logra encontrar la plenitud debido a la adrenalina que conlleva. La realización de la apuesta representa un acto decisivo en su vida al darle un sentido diferente a la monotonía del entorno que la rodea.

El personaje masculino exalta el comportamiento extremo de la protagonista cuando indica su inclinación tan marcada hacia el juego y a través de este hecho se percibe la superioridad de ella al demostrar su falta de temor ante tal acontecimiento. La posesión de la suerte en manos del personaje femenino se reafirma con el establecimiento de las reglas del juego y la rápida aceptación del Chueco ante los designios de Natalia.

Aún ante las palabras proferidas por Natalia el protagonista no da crédito al cumplimiento de la apuesta y coloca en tela de juicio el discurso femenino al considerarlo un recurso débil y fácilmente revocable, ella refuta el cumplimiento de su palabra al recalcar el seguimiento de los instintos y emociones más allá de todo razonamiento.

Aspecto interesante es la utilización de las palabras por parte de Natalia para involucrar al personaje masculino en una situación donde se encuentra inmerso de un momento a otro; aunque él sigue concibiendo la apuesta como una estrategia de Natalia para obtener su atención y le resta importancia, ella ha logrado sumergirlo en el suceso sin que tenga opción de retractarse.

El discurso presentado por el personaje femenino rompe con los esquemas edificados en relación con el comportamiento propio de la mujer, a quien se le vincula con la represión de emociones por medio del silencio mientras que al hombre se le relaciona con la valentía y la fortaleza, características imprescindibles para el reconocimiento social, por lo tanto "...a cada género se le atribuyen ciertas particularidades, habilidades, y representaciones diferenciadas" (Gutiérrez, 2005: 168). Natalia explora las múltiples

sensaciones experimentadas a lo largo del drama sin importar su condición genérica; el dramaturgo la lleva a planificar la apuesta, situación más importante en la obra por la tensión dramática que provoca.

El personaje masculino es preparado para ser receptor de los propósitos de Natalia con la finalidad de crear la atmósfera dramática necesaria e implementar una serie de actitudes que definen el panorama genérico subyacente en la interacción entre los personajes.

NATALIA: –El que primero saque un as ese es el que gana. Baraja tú.

CHUECO: (*Barajando*). –¡Cómo voy a reírme cuando te vea llorar; llorar de miedo! ¡Porque si pierdes te mato!

NATALIA: –Te digo que no me conoces todavía. La emoción que siento es superior a todo y vale la pena de morir por ella (Navarro, 1999: 35).

El ambiente propio del burdel donde las relaciones se efectúan de manera fugaz y las emociones son expuestas en su máximo esplendor para utilizar de manera efectiva el tiempo, provoca reacciones determinantes para la evolución dramática de este texto. Después de múltiples encuentros entre los protagonistas donde la disputa del poder dominaba el entorno se gesta la compatibilidad entre ellos; la correspondencia a sus pasiones se va intensificando hasta llegar a la comprensión y aceptación del otro como consecuencia de la inmersión de ambos en el juego de cartas.

Aunado al mismo nivel de intensidad en la participación de la apuesta por parte de los protagonistas, el aprecio creciente en ellos se convierte en un vínculo estrecho que es necesario dejar a la suerte. El azar es convertido en un elemento importante para cimentar el futuro de Natalia y el Chueco, pues a través de la suerte puesta a prueba en el juego de cartas logran afianzar su relación al otorgar una intensidad desmedida a un lazo tan efímero de sólo una noche.

El personaje femenino es asaltado por la duda cuando llega el momento de cobrar la deuda; ella reconoce el afecto que siente por el Chueco y expresa su deseo por olvidar el cobro del juego. Las palabras de la figura masculina bastan para retomar el rumbo y efectuar el castigo acordado desde el inicio del juego.

CHUECO: –No... Te exijo que cumplas, precisamente porque te quiero. Así me voy contento. Si me he de morir de todas maneras, es preferible perder la vida así, a manos de una mujer bonita como tú, que aplastado cualquier día por un furgón de carga... (*ibid.*: 36).

El incumplimiento del acuerdo tendría como consecuencia la ruptura de los lazos establecidos hasta el momento debido a que el amor manifestado por los protagonistas surge precisamente de la admiración mutua al atreverse a apostar sus vidas; la aplicación

de las reglas establecidas provoca el aumento de admiración y el afianzamiento de los lazos afectivos formados durante este proceso por lo que la perduración de estos sentimientos sólo puede existir con la muerte de uno de ellos.

El personaje masculino acepta sin titubeos su derrota con la finalidad de demostrar a Natalia la igualdad de carácter que existe entre ellos; arrepentirse de pagar la apuesta significa para él someterse ante la figura femenina y permitirle ser superior. El Chueco entrega su vida para perpetuarse ante Natalia como la imagen idónea representativa del único hombre cuya entereza queda registrada por siempre en su imaginario.

La suerte se inclinó a favor de la figura femenina al otorgarle la victoria en el juego de cartas; la decisión de asesinar al personaje masculino a pesar de perder para siempre la posibilidad de construir una relación amorosa fructífera tiene como resultado la constatación de la protagonista como figura superior a la masculina, pues ella proporciona el punto más álgido de la evolución dramática al efectuar el asesinato y hacer posible en cierre trágico del texto.

CHUECO: (*Se desprende de sus brazos y le entrega el revólver*). –Aquí está. Tómalo. (*Natalia apunta y dispara. El Chueco cae, se agita un poco y queda inmóvil*).

ALTAGRACIA: (*Entrando*). –¡Qué es! ¡Qué pasa! ¡Natalia! (*Natalia queda silenciosa, con la vista clavada en el muerto*).

ALTAGRACIA: (*La estruja fuertemente por un brazo*). –¡Lo mataste, lo mataste! (*Entra Polilla, seguido por Isabel, y los dos, al ver el cadáver, se quedan asombrados, enmudecidos*).

NATALIA: –Nos jugamos la vida a las cartas y perdió él. Me cobré la deuda (*ibid.*: 36-37).

Altagracia, Isabel y Polilla aparecen en la escena final para constatar el triunfo de la figura femenina sobre el personaje masculino. Natalia demuestra una actitud de aceptación ante la muerte como un estado consecuente del acuerdo pactado en el inicio del juego de cartas, por lo que su discurso denota una actitud de serenidad cuando la confronta Altagracia sobre lo sucedido.

En su estado interno, la protagonista buscaba su propia muerte para utilizarla como una vía de escape ante el futuro desolador dentro del burdel; ningún atisbo de cambio puede observarse en el entorno donde se encuentra inmersa. Ante este panorama, la idea de apostar la vida en un juego de cartas maquilada por ella tiene el propósito de mostrar la desesperanza albergada en sí misma, ésta es difuminada al resto de los personajes.

Natalia transmite esa desesperanza primero al personaje masculino, pues lo convence de entrar en el juego. A partir de este hecho él analiza su condición de obrero y las posibilidades mínimas de que su situación transmute algún día, por ello el perder la vida a manos de la protagonista en realidad no representa un hecho totalmente trágico para él. Cuando Natalia asesina al Chueco envía el mensaje de desaliento al resto de

los personajes; afianza el sentido de la vida en función de un porvenir inmutable donde conservar la vida o perderla no modifica el destino de ninguno de ellos.

El castigo

En el texto titulado *El mar* se encuentran establecidos parámetros donde se vislumbran una serie de acciones vinculadas con el destino. Es El castigo la temática presentada con más fuerza dramática dentro del texto, pues la edificación de la obra gira en torno a la problemática de la ejecución de la penitencia que consiste en la muerte de todos los personajes como resultado del doble adulterio entre las dos parejas.

Desde el inicio de la trama se observa un secreto que se debe descubrir; la conversación entre Damián y Lupe conlleva al establecimiento de información secreta necesaria de desentrañar con el objetivo de reafirmar la infidelidad ya conocida por Damián a través de una carta de amor escrita por Juan a su esposa Lupe.

Una serie de conflictos internos entre los personajes permiten distinguir las problemáticas subyacentes entre ellos a lo largo de la obra dramática atribuidas al contexto sexual conformado por la infidelidad de ambas parejas entre sí mismas. Punto fundamental resulta el establecimiento del castigo como forma de frenar el daño ocasionado y purificar los actos realizados para sentir un poco de tranquilidad al saber que las infidelidades ya no podrán seguirse llevando a cabo.

Damián es el personaje que maquila el castigo rápidamente al aceptar su culpabilidad en el asunto al analizar la situación interna de su esposa y su amigo Juan; el resultado radica en tener conciencia del enamoramiento efectuado entre ellos mientras que él cometió la falta por seguir su instinto, hecho que implica la pérdida emocional del ser amado.

Ante tales circunstancias, Damián se encarga de fabricar una sanción acorde con la gravedad de los actos realizados para aplicar la justicia necesaria que abarque la falta y también a los infractores. Michel Foucault aborda este tema en su libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* y afirma que “El castigo ideal será transparente al crimen que sanciona; así, para el que lo contempla, será infaliblemente el signo del delito que castiga” (2008: 108). La muerte en una barca en altamar de los cuatro involucrados en el doble adulterio es aceptada por los personajes masculinos como una penitencia ecuánime para llevar a cabo una enmienda adecuada.

Para los personajes femeninos la imposición del castigo representa la aceptación de la voluntad masculina, pues sólo entre ellos aprobaron totalmente la resolución a la problemática y el acatamiento de la orden fue destinada a las mujeres debido a su condición genérica, la cual estipula la obediencia a los designios masculinos y la actuación conforme a esas disposiciones.

DAMIÁN: –¡Ya ves! Por eso quiero que nos vayamos en la barca. El mar se encargará de vengarnos a tós.

LUPE: –¡Damián! ¿Qué dices?

DAMIÁN: –Y me han entendío los dos.

LUPE: –¡No, por favor; perdóname!

DAMIÁN: –A l’hora de pagar lo que debes, entonces te vuelves puras lágrimas. ¿Por qué no pensabas en eso cuando estabas con él, cuando lo abrazabas, cuando lo besabas, y se te olvidaba que yo existía y que te quiero? No pensaste que un día podías pagarlas toas juntas.

JUAN: –Está bien. Por mi parte, arreglao. Pero Chole vendrá también (Navarro, 1999: 49).

La aceptación de la penitencia por parte del personaje femenino indica la dominación verbal de la figura masculina. La súplica efectuada por Lupe tiene como consecuencia el posicionamiento del castigo como un arma efectiva para Damián, pues le garantiza el sufrimiento de su esposa y el término de la afrenta.

La reacción de Lupe ante el conocimiento del castigo impuesto por su esposo sirve para comprobar su nivel de efectividad; Damián confirma su control de la situación con el discurso emitido por ella y ratifica la condición indisoluble de aplicar un correctivo a los actos realizados por los cuatro personajes. Para el protagonista resulta indispensable tener en claro el tipo de castigo que vaya acorde con la falta cometida, así, “Encontrar para un delito el castigo que conviene es encontrar la desventaja cuya idea sea tal que vuelva definitivamente sin seducción la idea de una acción reprobable” (Foucault, 2008: 108). La intensificación de la culpa en los personajes se convierte en un factor latente en el texto a partir del establecimiento del castigo; ningún otro camino es más factible para Damián que la muerte de los involucrados en el doble adulterio, de esa manera la traición desaparece instantáneamente sin dejar rastro.

Lupe propone rescatar el amor que aún siente Damián por ella y retirarse a algún lugar lejano para iniciar una nueva vida; Chole intenta convencer a los verdugos de incluirla en tal penitencia, pues finalmente ella no se involucró sentimentalmente con Damián. Aunque los personajes femeninos aportan estas vías alternas por las cuales eliminar la afrenta de la memoria colectiva, Damián y Juan las rechazan debido a la falta de concordancia con el nivel de la traición cometida.

La instauración de una fuente de control representa para Damián la posibilidad de fluidez de sus pasiones; los instintos superan a la razón y los personajes sólo se guían por la efectividad de las acciones en el otro. Lupe y Chole se atemorizan ante la muerte próxima mientras que los personajes masculinos se concentran en el castigo como un acto que debe realizarse irremediabilmente; la condena impuesta cumple el objetivo de Damián al provocar en las mujeres el sentido de agonía interna cuando piensan en la forma de su muerte.

El estado interno de los personajes se modifica debido a la imposición del castigo; si bien en un inicio se sentían culpables por los comportamientos efectuados con relación al doble adulterio, el conocimiento de la imposición para limpiar la afrenta tiene como consecuencia la evolución considerable del drama pues se crea una atmósfera donde predomina la agonía emocional. Al respecto Foucault señala que “...el frágil mecanismo de las pasiones no quiere que se las apremie de la misma manera ni con la misma insistencia a medida que se corrigen; conviene que la pena se atenúe con los efectos que produce” (*ibid.*: 112). Los personajes femeninos son los que hacen posible la implantación del castigo al otorgar fuerza a la figura masculina; aunque ellas ceden el poder superficialmente al permitir el seguimiento de la penitencia, es la manera de recepción la que otorga permanencia al castigo. La admisión de la sanción estipulada tiene el efecto de establecerse como una pena duradera; a mayor tiempo donde los personajes sufran pensando en su muerte, se cumple satisfactoriamente la proyección planeada por Damián desde el inicio de la obra.

El personaje de Chole es quien exhibe con más ahínco su miedo ante la pérdida de la vida en altamar; la alteración interna que presenta la lleva a realizar comportamientos definidos para tratar de salvar su vida. Ella intenta rescatarse a sí misma anteponiendo sus cualidades a manera de súplica, pretende mostrarse como una mujer débil para causar compasión a los personajes masculinos y liberarse del castigo.

Ante la negativa de Damián y Juan, Chole se transforma en una mujer fuerte, pues trata de demostrar la culpabilidad de Lupe al exponerla como la causante de todo el conflicto. La participación de todos los personajes en la afrenta queda de manifiesto en la realización del castigo, por lo que los argumentos de Chole quedan nulificados de forma indirecta al no recibir ningún tipo de discurso de retroalimentación a sus ideas.

El enamoramiento de Lupe y Juan se manifiesta como el eje central del castigo por lo que ella no emite palabra alguna, sólo espera inmutable el hundimiento de la barca como defensa de su amor; Juan presenta la misma actitud en colaboración con el personaje femenino, pues la súplica por mantener la vida significaría la negación de los vínculos afectivos solidificados entre ellos.

El estado final de los personajes femeninos denota transformaciones importantes en la evolución dramática en relación con la temática del castigo; la atmósfera del drama adquiere una perspectiva distinta debido a la ruptura de la configuración de la figura femenina.

Lupe quiere evitar la continuación de la penitencia y emite el nombre de su esposo a manera de ruego, mismo que rápidamente reprime con la negación de sus deseos para seguir manteniendo su postura frente al resto de los personajes. La exaltación de este personaje ante las circunstancias en torno a la penitencia coinciden con la explicación realizada por Foucault: “Que el castigo irrite y estimule en mayor medida que la falta

haya podido halagar” (*ibid.*: 110). Lupe rompe el silencio presentado a lo largo del último acto al observar la cercanía de la muerte; el traspaso de la fortaleza a la súplica muestra un cambio importante, pues su comportamiento aporta una pausa a la fluidez de la trama y provoca un momento de tensión al mostrar la posibilidad de cambiar el transcurso de la historia y, por lo tanto, considerar un desenlace distinto.

LUPE: (*No pudiendo detenerse. Con voz suplicante*). –¡Damián!

DAMIÁN: –¿Qué?

LUPE: (*Después de una pausa. Con decisión*). –No... ¡Nada!

(El hacha continúa entonces su obra destructora. Las astillas saltan y la herida de la barca se agranda. Juan está de pie, con los ojos fijos en Lupe, cuya mirada denota que ya sólo sabe escuchar los golpes de la muerte. Chole, sentada sobre el pavimento, con la cabeza derrotada sobre el pecho, espera..., espera... Afuera, el mar con su murmullo eterno... Y los golpes continúan, inflexibles, demolidores... Tan...tan...tan...) (Navarro, 1999: 55).

La muerte en altamar es bastante significativa; el mar como espacio abierto y deshabitado representa el lugar ideal para purgar una condena. El doble adulterio se castiga de forma furtiva durante la noche para que no haya testigos de tal acto; la purificación de la infidelidad cometida por los cuatro personajes se ve realizada al eliminar definitivamente la fuente de la perversidad, en este caso, ellos mismos. El olvido colectivo perpetuado mediante la muerte en altamar simboliza el ocultamiento de las acciones y la purificación de los personajes.

La continuación del rumbo de la trama después de la breve pausa hecha por Lupe expone la presencia del destino como elemento permanente en la vida de los personajes. Ninguna alternativa de cambio tiene posibilidad de transformar la realidad subyacente en ellos; terminan aceptando su destino consistente en purgar una condena con sus propias vidas como manifestación del grado de culpabilidad al cometer un doble adulterio.

La superstición

El último drama de *Trilogía* es *La montaña*. En este texto La superstición es la temática apreciada con mayor fuerza en la historia y representa el móvil por el cual los personajes efectúan acciones determinadas. La creencia arraigada a la lectura de cartas y consulta de los espíritus hace de este drama un escrito donde la atmósfera relacionada con lo maligno origina la multiplicidad de sensaciones expresadas por los personajes, así como el imaginario de lo femenino por medio de diversas manifestaciones.

La superstición es visualizada a partir de la perspectiva femenina con los personajes de Concha, Trinidad y Casimira, la bruja del pueblo. Ellas exponen el transcurso de sus

vidas en función del destino, éste es concebido mediante la superstición como única vía para alcanzar la verdad con respecto a su futuro.

La primera referencia al destino se presenta a través del discurso de Concha; ella explica a Trinidad los avisos premonitorios sobre un futuro funesto al lado de su novio, razón por la cual intenta encontrar una respuesta fidedigna acerca del camino que debe seguir. La incertidumbre se apodera de la protagonista y comienza a emitir una serie de razonamientos vinculados únicamente con la superstición al relacionar sus emociones con la consulta de las cartas.

La problemática en torno a las creencias en las cuales predomina el pensamiento mágico resalta en este drama; la participación femenina acorde con la situación donde el misterio guía su comportamiento tiene la finalidad de exponer a la superstición como una ideología irrefutable para los participantes de este drama y así, “Aceptación y prohibición, comunidad y desaprobación, regla y distorsión, se traslucen como parte del discurso que ‘inventa’ al supersticioso para continuar con el control social...” (Ortiz, 2005: 156). Conceptos opuestos son visualizados a partir de las creencias populares sobre el futuro dependiente de artilugios mágicos; por un lado se encuentra la aprobación de los designios manifestados por las cartas, por otro, esa información tiene un sentido oculto debido a la fuente de la cual se obtuvo y las consecuencias que implica para la protagonista, por lo cual no puede ser proferida a cualquier persona ni en cualquier lugar.

Para realizar la confesión Concha elige su casa a manera de lugar protector y permite la entrada a Trinidad, quien realiza su rol de ayudante al escucharla y darle consejos. La tranquilidad de la protagonista significa su equilibrio emocional y la estabilidad del entorno que las rodea debido a la pasividad colectiva representada por el resto de los personajes.

TRINIDAD: –¿Pero qué?

CONCHA: –De que me vaya a ir mal con éste.

TRINIDAD: –No seas tonta.

CONCHA: –Tengo presentimientos; hay algo que me dice que a lo mejor me va mal...El otro día consulté las barajas y me dijeron muchas cosas malas...

TRINIDAD: –¿Del matrimonio con Pantaleón?

CONCHA: –Sí.

TRINIDAD: –¡Ah! De manera que las barajas te han dicho...

CONCHA: –Cosas de las que no quiero acordarme (Navarro, 1999: 62).

Durante el transcurso del drama, la cuestión de la credibilidad otorgada al destino explicado a través de las cartas se acentúa a causa de la consulta de los espíritus. A éstos se les adjudica un poder aún mayor que a las cartas por considerarlo un conducto más acertado para llegar a la verdad.

La representante de la maldad es Casimira, la bruja de la población. Ella funge como vínculo entre las fuerzas oscuras y los seres humanos; la información que proporciona es considerada totalmente certera por los personajes. Sin atisbo de equivocación, la influencia que ejerce sobre el comportamiento de la protagonista es contundente debido al cambio drástico manifestado.

Es el personaje de la bruja la que exhibe de manera fehaciente el imaginario edificado alrededor de la figura femenina, éste consiste en relacionar a la mujer con la maldad como un atributo adyacente a ella, vinculación realizada para autentificar la ideología de atribuirle un sentido ligado predominantemente a la naturaleza y a los poderes sobrenaturales con el objetivo de exaltar su condición inferior debido a la carencia de razonamiento.

La identificación de la bruja con el poder absoluto del destino al tener bajo su control a los espíritus conlleva al establecimiento de su discurso como una vía inalterable de la verdad. “La figura tradicional de la maldad en cuentos populares, leyendas, (...) es una mujer-bruja. Existen dos estereotipos: la bella y seductora para pervertir a los hombres y la fea anciana no menos malvada” (*ibid.*: 161). Aunque en el texto no se presenta una descripción física de la bruja, sí se reafirma la perspectiva del mal al otorgarle completa credibilidad a sus designios; la capacidad concedida por la naturaleza para comunicarse con los espíritus es la razón por la cual es catalogada como un personaje maligno.

En este sentido, Casimira representa una figura de autoridad en el pueblo cuya misión es entablar una conexión entre el mundo de los vivos y los muertos por medio de las predicciones acerca del futuro. Su figura representa un elemento imprescindible para la evolución dramática al fungir como la guía en el destino de Concha. El dramaturgo concentra en ella parte importante de la tensión del texto, con ello logra establecer a esta figura femenina a manera de símbolo distintivo en el cual la superstición sobresale como forma de vida de los integrantes de la comunidad descrita en el drama.

Sus palabras y su comportamiento vinculado con las fuerzas oscuras de la naturaleza conforman una serie de señalizaciones hacia el mal, entendido éste como la capacidad de manejar a los elementos abstractos que son incomprensibles para el resto de los personajes. “El vínculo mujer y mal desemboca en la obcecación tradicional que ejerce coerciones con el establecimiento de modelos paradigmáticos de ‘bondad’ y de ‘maldad’, que se exige o se prohíbe imitar” (Ortiz, 2008: 109). En relación con los poderes sobre los espíritus, la bruja se encuentra catalogada como una figura inalcanzable y misteriosa debido a la dificultad que representa comprender las fuerzas oscuras que ella puede manejar. El miedo presentado por las protagonistas ante la exactitud de la información expuesta por la bruja y las consecuencias funestas para Concha explica la concepción de los poderes de la bruja a manera de elemento superior imposible de abstraer, por lo que simboliza la representación del mal.

CONCHA: –No sé cómo voy a escapar a esto. Todo lo que la bruja me dijo, todo, ya lo sabía yo. ¡Las barajas me lo habían dicho! (Navarro, 1999: 68).

La corroboración de lo estipulado por Casimira refuerza el sentido de superioridad atribuido a este personaje al reconocer su poder en los artilugios adivinatorios. Además, mediante la protagonista se relaciona a la figura femenina con la intuición como habilidad natural, la cual forma parte del imaginario construido en vinculación con la mujer.

La superstición materializada a través de la bruja y su contacto con los espíritus es depositada en los personajes a manera de sentencia irrevocable; Concha asimila la información sobre su futuro dicha por las cartas y luego confirmada por Casimira de una manera irrefutable por lo que da por hecho su muerte o la de sus hijos sin ninguna alternativa de transmutación.

Al verse dentro de una atmósfera donde las personas no deciden el rumbo de su vida sino que están sujetas a los designios del destino, la protagonista emite un discurso de aceptación en el que se entrevé su miedo ante las circunstancias y la solidificación mental de los actos todavía no ocurridos.

TRINIDAD: –¿No será esto un embrujo de alguien que no te quiere?

CONCHA: –Se lo pregunté a esa mujer. Me dijo que no. Que era lo que tenía que pasar.

TRINIDAD: (*Lentamente*). –Lo que tiene que pasar... Entonces, ¿no hay escapatoria?

CONCHA: –No (*ibid.*: 70).

Aunque Trinidad es un personaje que también deposita todas sus creencias con base en la superstición, presenta algunas posibilidades de salvación, perspectiva que remite a la duda acerca de la realización exacta de los acontecimientos futuros con la finalidad de proporcionar seguridad en la protagonista y darle una escapatoria ante tal resolución trágica del destino. Ella expone a Concha alternativas para evadir al destino, mismas que son rechazadas para reforzar el acto supersticioso como elemento imposible de evadir.

La debilidad emocional y física también forma parte del imaginario edificado sobre la figura femenina, pues el comportamiento de Concha ante la posibilidad de solución a su problemática explica su temor ante el cambio drástico que implicaría alejarse de aquella comunidad para no sufrir los estertores del destino.

La visualización de ella misma superada por la presencia masculina es otro aspecto importante en cuanto a la configuración de la figura femenina. Al varón se le atribuye la fuerza física y emocional sobre Concha, pues las descripciones sobre él hacen alusión a su carácter violento y su comportamiento dominante; los designios del destino corroboran la configuración de la figura masculina al establecer la posible muerte de la protagonista a manos de su novio Pantaleón, de manera que es un personaje invencible observado desde la perspectiva femenina.

CONCHA: (*Viéndola fijamente*). –No... ¿Usted sabe lo que se me ha ocurrido? ¡Adelantarme!
¡Matarlo yo a él antes que me mate a mí!

TRINIDAD: –¡Concha! ¿Pero estás loca?

CONCHA: –Esa es la única manera de salir de esta cárcel; esa, esa...pero (*sollozando*) yo sé que no me atrevo, no tengo juerzas, le tengo miedo, soy una cobarde y tengo que esperar la muerte.

TRINIDAD: –¡No! No lo vuelvas a decir. ¡Ni siquiera lo pienses!

CONCHA: –Sí, eso es lo único que puedo hacer... (*idem.*).

Ante la imposibilidad de observar su realidad de manera diferente, la protagonista se atribuye a sí misma la incapacidad de actuación ante el cumplimiento del destino; la superstición se apodera totalmente de su habilidad de raciocinio y entra en un estado de ánimo alterado, donde la desesperación termina por cambiar su destino de manera inesperada.

El suicidio como forma de transmutar el futuro designado para Concha es una alternativa conferida por el dramaturgo para permitir la identificación del punto más álgido del drama, éste consiste en el descubrimiento de la acción realizada por la protagonista por el resto de los personajes; con este hecho se cierra el texto de manera trágica y se sostiene la manifestación del destino adverso a manera de reafirmación de la imposibilidad de escape a los aspectos designados para ella.

TRINIDAD: –No, un momento (*con las manos hace pantalla sobre sus ojos y ve cuidadosamente por la cerradura. Da un grito y se vuelve repentinamente aterrorizada*).

BÁRBARA: –¿Qué es?

TRINIDAD: –¡Muerta! ¡Se ha matado! ¡Estaba loca! ¡Estaba loca! (*ibid.*: 73).

Las referencias a lo femenino tienden a vincularse con acciones extremas motivadas por el seguimiento de los instintos y emociones sobre la razón. La superstición como eje central en el comportamiento de los personajes gira en torno a las reglas dirigidas por el imaginario creado sobre los géneros; en este sentido, la referencia a lo femenino ligado comúnmente a aspectos misteriosos y sobrenaturales se efectúa con una connotación negativa, “La relación de lo femenino y el embrujo, encanto, daño, envenenamiento, y otros conceptos afines, se reconoce (...) como creencia supersticiosa tradicional...” (Ortiz, 2008: 115). En el desenlace de este drama, la última referencia al comportamiento de la protagonista se encuentra identificado con la locura; tal vinculación tiene el propósito de reafirmar lo femenino como producto de una serie de acumulación de emociones que son canalizadas de manera extrema al otorgarle total credibilidad a La superstición como forma de vida.

La temática del destino existente en los tres dramas que componen *Trilogía* se presenta de formas diversas encaminadas al mismo objetivo, el cual consiste en exponer la realidad de los personajes como formas inalterables de su condición humana y social; sus diversos comportamientos muestran la aceptación gradual de su destino. A medida que logran sus propósitos o fracasan en ellos la evolución dramática avanza hasta crear atmósferas de tensión donde el dramaturgo logra exponer múltiples contextos; ahí convergen perspectivas acordes con las formas de vidas desarrolladas en espacialidades variadas.

En *La montaña* la configuración de los personajes se cimienta sobre la concepción de la suerte como elemento controlable por parte de los protagonistas, Natalia y el Chueco. El juego de azar combinado con la emoción por la incertidumbre de los acontecimientos futuros es el tópico rector en este drama.

Alrededor de la lucha de poderes visualizada entre los protagonistas sobresale la figura femenina vinculada con la alteración del imaginario concebido sobre ella al presentar características adjudicadas a los hombres; entre ellas destacan la valentía, el seguimiento de los instintos y pasiones de forma ilimitada, así como la dirección de los comportamientos en la figura masculina.

La rivalidad entre los personajes principales se termina cuando descubren sus afinidades y continúan su relación de forma inversa; la igualdad de carácter y su forma de ver el mundo permiten establecer una lucha equitativa en la que la figura femenina resulta superior al ejercer su poder por medio del discurso y sentido persuasivo. El asesinato del Chueco como manifestación del futuro trágico de los personajes ante la realidad inalterable en la que se encuentran sumergidos representa el desenlace de este drama.

El castigo como vía para relacionar la temática del destino con la configuración de los personajes es un recurso importante para la comprensión de la evolución dramática; a través de los diversos puntos de tensión el dramaturgo incrusta su perspectiva de la realidad representada a través del comportamiento y discursos de los participantes en esta historia.

El destino de los personajes es impuesto por la figura masculina, cuyo representante es Damián; cuando él descubre el engaño de su esposa acepta su culpabilidad y confiesa su propia afrenta. El conocimiento del doble adulterio efectuado entre los matrimonios compuestos por Lupe, Damián, Chole y Juan los lleva a imponer y a aceptar la gravedad de los actos, los cuales trascienden en la historia de tal manera que deben purificar su comportamiento a través de su muerte en altamar.

Los momentos de tensión dramática logrados alrededor de la ejecución del castigo tienen la finalidad de exaltar el desenlace trágico de los cuatro involucrados como única vía de salvación y tranquilidad internas; los esfuerzos de los personajes femeninos por evitar tal designio confirman a la muerte como único camino para obtener el perdón de la afrenta designado por el destino.

La superstición como forma de vida en el drama *La montaña* representa al destino debido a la orientación de la protagonista hacia este recurso como única forma de comprender y aceptar el futuro asignado para ella. En compañía de Trinidad, la evolución dramática de Concha se encuentra orientado hacia la resolución de la problemática relacionada con las dos posibilidades futuras; morir a manos de su novio si no se casa con ella o ver morir a todos los hijos durante su matrimonio lleva a la protagonista a buscar otra alternativa para no enfrentar los dos caminos ofrecidos por el destino.

El suicidio es la opción otorgada por el dramaturgo para evadir el posible daño efectuado por otros personajes o hacia terceros; esta disyuntiva presenta el mismo nivel de desesperanza ante el futuro que las dos posibilidades expuestas por las cartas y los espíritus, por lo que representa la visión de un porvenir lleno de desdichas desde cualquier decisión elegida debido al destino irremediable asignado para ella.

Los personajes secundarios son de vital importancia para los textos debido a su interacción con los protagonistas de tal manera que llegan a entablar el vínculo necesario para la creación del ambiente en las historias. La figura masculina representa el complemento necesario para otorgar la superioridad dramática a los personajes femeninos mediante la provocación de acciones o discursos en los personajes masculinos.

La visualización hacia un futuro lleno de desesperanza hace de esta pareja un símbolo de inmutabilidad, pues a través de *La suerte*, *El castigo* y *La superstición* el dramaturgo expone un mundo donde las relaciones entre los personajes están supeditadas por una realidad asfixiante en la que la entrega desmedida a las pasiones e instintos antecede a la razón.

CONCLUSIONES

Trilogía es una recopilación de dramas breves que versan problemáticas muy particulares, las cuales adquieren sentido según el espacio en el que son descritos. Cada título de las historias corresponde con la espacialidad en donde se desarrollan las tramas. Esta obra resulta de gran trascendencia para las letras mexicanas debido a la forma innovadora en la que se presentan los conflictos dramáticos.

La estructura dramática de estos textos comienza desde la alusión a *tres dramas del pueblo*, frase que anuncia ya conflictos cercanos a la clase social baja. Los nombres de cada uno de los dramas refuerza la índole de estas obras teatrales. En *La ciudad*, la ambientación basada en un arrabal se complementa con las actitudes y pensamientos de los personajes por medio del baile, la música y el alcohol. La diversión llevada al extremo conduce sus vidas hasta el final, cuando el protagonista pierde su vida en un juego de cartas.

En el segundo drama, *El mar*, la referencia a dos cuadros resalta el orden en el que es presentada la obra, pues corresponde a la segunda posición. La ambientación descrita tiene efecto desde el momento en el que su ubican los hechos en las costas mexicanas del Pacífico y en la playa desierta. Los personajes son pescadores humildes que se ven envueltos en problemáticas amorosas, mismas que son resueltas de manera tajante al morir en altamar dentro de una pequeña barca.

Para finalizar, en *La montaña* sucede la misma referencia que las obras anteriores. La existencia de tres cuadros indica la posición en la que encuentra el texto. La clase social baja sigue presente al ubicar las circunstancias en una región del Bajío, específicamente, en un pueblo. Las mujeres intentan dar una respuesta sobre el curso de la vida a través de la recurrencia a elementos sobrenaturales como la baraja y la brujería. El suicidio de la protagonista indica el pensamiento supersticioso dominante en la región al otorgar absoluta credibilidad a la información dicha por una bruja.

El género de estos textos se confirma con la resolución del conflicto a través de la muerte de uno o varios de los personajes principales. Debido a este suceso pueden ubicarse las tres obras breves como tragedias, pues los personajes presentan inconformi-

dades sobre la vida desde diferentes ángulos y su posición ante la realidad los lleva a un destino fatal. En *La ciudad* Natalia y el Chueco terminan apostando su vida. Como en todo juego, existe un ganador y un perdedor. Ella lo asesina a él para cobrar la deuda. En *El mar* los personajes mueren. Lupe, Damián, Juan y Chole enfrentan la problemática de la infidelidad con un castigo: el suicidio de los cuatro en altamar. Por último, en *La montaña*, el dilema de ver morir a sus hijos o ser asesinada a manos de su futuro esposo, lleva a Chole a tomar una decisión que cambia el rumbo de su destino por medio del suicidio.

A lo largo de la obra se puede observar un estilo realista. Los personajes actúan dentro de un ámbito cotidiano a partir de su clase social baja. Desde el espacio del arrabal en la ciudad de México en *La ciudad* hasta las descripciones referentes a la decisión de Concha en *La montaña*, se observa un grado alto de verosimilitud en las situaciones y en los personajes.

Las reflexiones hechas por los personajes acerca de su condición o de su entorno presentan un alto nivel de humanización. En *La ciudad* Natalia y el Chueco muestran una disertación interesante sobre la cuestión del destino como elemento estrechamente ligado a sus vidas al igual que el juego y el alcohol. En *El mar*, Lupe, Damián, Juan y Chole analizan la situación de infidelidad dada entre las dos parejas de esposos y llegan a la aceptación de responsabilidad que corresponde a cada uno. Y en *La montaña* se propician los razonamientos entre Concha y Trinidad ante el dilema de la aceptación o rechazo del destino.

La aplicación de la semiótica teatral a estos textos tuvo como resultado la identificación de las relaciones establecidas entre los personajes y la manera en la que éstos desarrollaron funciones específicas. Las interacciones entre los participantes de las historias se especificaron de manera más profunda con el estudio de los modelos y triángulos actanciales en los cuales se vislumbraron sus transformaciones internas; la ambientación de las obras aunada con los cambios de comportamientos y discursos en los personajes conformaron una mancuerna imprescindible para la asimilación de las obras dramáticas.

La lucha de poderes efectuada a lo largo de los tres dramas es un aspecto relevante para la evolución de los textos; la configuración de los personajes se perfila sobre los cambios de comportamientos presentados a lo largo de las historias y la fuerza dramática aumenta en momentos precisos de las tramas para causar un efecto de recepción determinado. En este sentido, la desolación manifestada por los personajes ante el futuro es el mensaje central expuesto por parte del dramaturgo como forma de visualizar la realidad mexicana.

La importancia de la figura femenina en esta obra dramática se manifiesta a través de las acciones que motiva en el resto de los personajes; las tres obras breves muestran cómo es que las mujeres son las que realizan acciones o emiten discursos que activan diversos comportamientos en los hombres. Ellas son las causantes de las tensiones dra-

máticas y desarrollan los acontecimientos para llegar hasta los tres desenlaces trágicos en los textos breves analizados.

El imaginario creado alrededor de las figuras masculina y femenina es un recurso sobresaliente en los textos; los personajes presentan un comportamiento definido de acuerdo con su género opuesto en la parte inicial de los dramas. A medida que éstos transcurren, las acciones de los personajes varían conforme a las circunstancias subyacentes en cada historia. Son los personajes femeninos quienes muestran cambios de comportamientos más extremos e intensos; las modificaciones graduales de sus estados internos representan la fuerza dramática otorgada por el dramaturgo.

Durante el transcurso de este análisis *Trilogía* de Francisco Navarro Carranza se consolida como una de las obras dramáticas de mayor importancia en la producción literaria de México en los años treinta. La realidad del país representada desde tres perspectivas diferentes muestra la visión desoladora observada por el dramaturgo, en la cual sobresale la desesperanza ante el futuro debido a la falta de identidad, misma que se definiría más tarde con el teatro mexicanista por medio de los textos de Rodolfo Usigli.

Las temáticas de El poder, Las pasiones y El destino configuran una serie de nexos entre las obras que tienen como consecuencia la construcción de los personajes alrededor de un eje rector; éste consiste en exponer la realidad inmutable de los contextos donde se desenvuelven las obras dramáticas. Aunque los personajes siguen sus instintos, dominan las situaciones y los discursos o son dominados por algún otro personaje e intentan imprimir un matiz distinto de la realidad en los diferentes espacios donde interactúan, el resultado se encuentra encaminado a reforzar la persistencia de la inalterabilidad de su futuro en las tres obras dramáticas.

La conjunción de los elementos teatrales en *Trilogía* tiene como consecuencia el establecimiento de la atmósfera necesaria para exaltar las problemáticas subyacentes en los personajes y la manera en la que éstos se relacionan entre sí. Las redes de interacción identificadas entre los personajes vislumbran una serie de vínculos como producto de sus comportamientos y discursos, elementos que otorgan los momentos de tensión dramática para llevar a cabo la evolución adecuada de los textos.

Las tres obras teatrales muestran un ejemplo importante de la producción teatral mexicana del siglo XX. Las temáticas en torno a El poder, Las pasiones y El destino presentan un estilo único como característica que las hace sobresalir. La utilización de un lenguaje propio de la clase social baja y la correcta ambientación de los conflictos teatrales perfilan de manera interesante la humanización en los personajes. Los elementos realistas hacen de estos textos representaciones verosímiles de una realidad percibida en México aún en la época contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia (2001). *Feminismo. Igualdad y diferencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Greimas J., Algirdas y Jacques Fontanille (2002). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez García, Rosa María (2005). *El sino de ser mujer: la mujer en el teatro en el siglo XX*. Memorias del Primer Encuentro de Investigación sobre Mujeres y Perspectiva de Género Emilia Recéndez Guerrero, coord. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarro Carranza, Francisco (1999). *Trilogía, tres dramas del pueblo*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- Ortiz, Alberto (2005). *La supuesta culpa de la superstición femenina*. Memorias del Primer Encuentro de Investigación sobre Mujeres y Perspectiva de Género. Emilia Recéndez Guerrero, coord. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- (2008). Lo maligno femenino. Apuntes para explicar la caracterización, dualidad, perjuicio y superstición de la “mujer diabólica”. *Tres siglos de diálogos sobre la mujer: arte, historia y literatura*. Emilia Recéndez Guerrero y Norma Gutiérrez Hernández, coords. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Schmidhuber, Guillermo (2006). *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*. México: Universidad de Guadalajara.

Los personajes femeninos como cimiento de la obra dramática
Trilogía, tres dramas del pueblo de *Francisco Navarro Carranza*

Núm. 1

Se terminó de editar en julio de 2012
en Epígrafe, diseño editorial
Verónica Segovia González
Marsella Sur 510, interior M, Colonia Americana
Guadalajara, Jalisco, México
La edición consta de 1 ejemplar