

## **La dramaturgia literaria La función dramática en la literatura**

**Mario Cantú Toscano**  
**Universidad Autónoma de Baja California**  
**México**

### *Breve introducción*

¿Por qué un texto literario puede ser llevado a escena? ¿Es necesario que haya sido escrito con este propósito? Y, de ser así, ¿por qué algunos que han sido escritos para la escena fracasan mientras que otros que no fueron hechos para tales fines resultan idóneos? Esto que comúnmente se denomina dramaturgia, ¿se refiere solamente al texto literario o esta palabra abarca más?

Para dar una respuesta –aunque sea provisional– a estas preguntas es que se ha hecho la siguiente investigación filosófica. Las definiciones son insuficientes, por eso ha de comenzar con una ontología de la dramaturgia y de ahí enlazarla con la literatura. De esta forma se podrán obtener las condiciones de posibilidad en la literatura que permitan el paso de la palabra descorporalizada a la escena, donde la palabra adquiere un cuerpo, un espacio y, sobre todo, un tiempo. Entonces se podría comprender mejor el fenómeno que enlaza la cultura *in vitro* de la literatura con la cultura *in vivo* de la teatralidad.

### *Una segunda introducción: ¿Por qué una ontología?*

Es distinto hacer una ontología que dar una definición. Empezando por el planteamiento de la pregunta, que quizá pueda parecer que son similares, pero conducen a respuestas distintas. Cuando se plantea una definición, se pregunta ¿qué es tal cosa? Y en ese sentido se contesta. Por lo regular la respuesta ante la pregunta de una definición es una proposición o aseveración, en algunos casos categórica, que apunta a la precisión

sobre un objeto o tema. En ella se establecen límites claros y exactos, aunque siempre basados en suposiciones u otras máximas a manera de silogismo y sugiere una generalización, aunque en algunas definiciones se pueda observar más bien un paralogismo.

Una ontología es diferente, pues la pregunta es por las condiciones de posibilidad. No es preguntar qué es tal cosa, de qué está hecha o qué la conforma, sino preguntar por sus condiciones de posibilidad, es decir, ¿qué hace posible que esta cosa exista? La respuesta, por lo tanto, no será la de una definición, aunque pudiera confundirse en una primera instancia. La respuesta no será tan clara y precisa como la de la definición, y por lo mismo tampoco será igual de categórica. La pregunta ontológica no ofrece respuestas finales.

Al preguntarse por las condiciones de posibilidad del teatro, habría que remitirse primeramente a la forma de ser del teatro. El teatro no es un objeto inmóvil sino que es algo que sucede, en contraste con –por ejemplo– la literatura (Dubatti, *Filosofía I* 39). El teatro es, en cuanto acontecimiento, distinto a la literatura dramática, es cultura viviente, no cultura *in vitro*. No es un objeto ideal o material que permanece hasta que la 2ª Ley de la Termodinámica haga lo suyo, sino que ocurre. Es acontecimiento y como tal es efímero.

El siguiente paso sería preguntarse ¿en qué difiere de otros acontecimientos? Es decir, qué es lo que hace que sea teatro y no otra cosa. El estudioso del teatro Jorge Dubatti (*Filosofía I*) encuentra tres subacontecimientos que le dan esta individualidad. El primero de ellos es el *convivio*. La situación convivial en la que sucede el teatro lo hace distinto de otros acontecimientos. Un accidente automovilístico es un acontecimiento, es algo que sucede, pero no necesariamente en situación de convivio. El convivio supone reunión de cuerpos presentes sin intermediación tecnológica que además se encuentran en interacción. Por ello, en el cine los espectadores podrán

convivir entre sí, pero no con los actores y técnicos que hicieron la película. Lo mismo ocurre con la literatura, donde la interacción entre el lector y el escritor se da mediante el artefacto del libro (sea impreso o en soporte electrónico). En una reunión familiar habrá convivio, ¿pero puede ser considerada como teatro?

La segunda condición para el acontecimiento teatral será la expectación. Hay alguien que observa lo que otro hace. Si regresamos al ejemplo del cine, en él habrá expectación porque hay alguien observando lo que otras personas hicieron; sin embargo, no habrá convivio. En la reunión familiar hay convivio pero no hay expectación. En un partido de fútbol y en una misa hay alguien que está observando lo que los otros hacen, ¿pero puede ser esto expectación? La expectación supone una relativa conciencia de que aquello que se está esperando no pertenece a la realidad cotidiana, por lo que esperar algo significa un distanciamiento ontológico. Si bien el partido y la misa pueden ser observados, hay literalidad en la mirada, no hay distanciamiento ontológico, forma parte de la realidad cotidiana. La gente apuesta a qué equipo irá a ganar y toma como ley para la vida (aunque sea de forma instrumental) las palabras del sacerdote. Nadie apostaría a que Edipo se saca los ojos o no al final de la obra o denunciaría por homicidio a Otelo. Se tiene esa relativa conciencia de que lo que se está esperando corresponde a una realidad alterna.

Por último, aquello que se espera es un acontecimiento poético creado por cuerpos en acción, acciones físicas y físico-verbales.<sup>1</sup> Dubatti nos remite al diálogo de Platón “Simposio” (398), en la parte donde explica que la palabra “poesía” (ποίησις) remite a la creación, “que pase del no ser al ser”, en especial la creación artística. ¿Qué poesía es la que se crea en el acontecimiento teatral? Dubatti (*Filosofía I* 91 y 99) expone que los cuerpos poéticos generan entes que no existen antes ni después del

---

<sup>1</sup> En Cantú (*La ciencia*) se propone que la acción orgánica pasa por un proceso de estímulo (real o imaginario), asociación mental (de estados afectivos) y una respuesta fisiológica (muscular, endocrina y/o cardiovascular). Y no habrá que confundirlo con solamente movimientos y desplazamientos del cuerpo.

acontecimiento por medio de acciones físicas y físico-verbales, y estas acciones son necesariamente de naturaleza metafórica pero no necesariamente ficcionales. La creación de poesía con el cuerpo está directamente relacionada con la expectación, pues quien espera completa la naturaleza metafórica de las acciones físicas y físico-verbales. En un partido de fútbol hay convivio. Algunos aficionados podrán encontrar “poesía” en las jugadas de Messi o Ronaldinho; sin embargo, no hay que confundir el goce estético con la metáfora. La producción poética no es lo mismo que el goce estético. Puede haber goce estético en la contemplación de un atardecer tanto como en la contemplación de un cuadro de Magritte; sin embargo, como el mismo pintor lo advierte en una de sus obras clásicas: “Esto no es una pipa”, es decir, lo que está aquí no es literal, es una producción simbólica, metafórica.<sup>2</sup> La apariencia sensible en la creación poética, a través de las sensaciones, genera sentimientos transfigurados de emociones reales (García 81-92). El goce estético que puede generar el cuerpo de un futbolista al ejecutar una jugada se queda en el plano de lo literal; en cambio, las acciones del cuerpo de un actor generarán estas emociones transfiguradas: no literales, metafóricas.

De esta manera, la forma de existencia del teatro es la de un acontecimiento poético que es esperado en situación de convivio. Convivio, expectación y producción de poesía con el cuerpo que ocurren, que suceden. La primera diferencia con una definición es que no se parte de máximas o axiomas *a priori*, sino que se parte de la pregunta por la existencia. La segunda diferencia es que se puede enunciar de varias maneras distintas sin perder el sentido y que siempre necesitará mayores explicaciones. Otra diferencia fundamental está en que no es una respuesta final, puesto que los límites que se marcan no son claros y proponen otras preguntas.

---

<sup>2</sup> Más adelante se verá lo correspondiente a lo simbólico y lo metafórico.

El problema de la liminalidad que conlleva esta ontología propuesta por Dubatti es que, al enmarcar al teatro como acontecimiento convivial donde se expectan cuerpos poéticos, las fronteras se desdibujan e invaden terrenos que a veces no consideramos típicamente como teatrales, por ejemplo: el teatro de calle, los musicales, óperas, la danza, el mimo, la acrobacia, el cabaret, etcétera. Incluso a la luz de esta ontología otras disciplinas que no pensamos como teatro son manifestaciones de la teatralidad, como la danza y el concierto musical (Dubatti, *Filosofía* 52). Y más aún si nos preguntamos por disciplinas que no están consideradas como artísticas –como la gimnasia rítmica y el nado sincronizado– podrían quedar en estos límites nebulosos de lo teatral. Por otro lado, habría de verse que algunas cosas que llevan el nombre de “teatro” no lo son: el teatro invisible, por ejemplo, ya que no hay expectación y la gente no tiene esa conciencia para realizar el distanciamiento óptico, y entonces lo que se mira es parte de la gramática de la vida cotidiana.

Hay fenómenos de parateatralidad, donde el acontecimiento utiliza recursos teatrales pero no se pueden considerar teatro. Uno de ellos ya fue mencionado: el teatro invisible. Pero también podrían entrar el discurso político y el pastoral. El político y el pastor crean personajes e incluso crean ficciones,<sup>3</sup> pero no hay expectación porque la mirada es literal y no hay ese distanciamiento óptico. Tanto así que al político se le exige que cumpla sus ficcionales promesas de campaña y la gente da dinero al pastor que “curó” a unos enfermos, quienes en realidad fingieron<sup>4</sup> ser sanados.

---

<sup>3</sup> He aquí una muestra de por qué la ficción no es una condición ni del teatro ni del arte. La ficción implica una narrativa que, si bien es invención, no siempre es poética, metafórica, sino que en muchos casos tiene la connotación de mentira. Y en la poesía no hay mentira, por el contrario, hay verdad en el sentido de una revelación o desocultamiento. (Para ver más sobre esto está el libro *Verdad y poesía*, de Martín Heidegger.)

<sup>4</sup> Ficción viene del latín *fingo, finges, fingere* (fingir). Otra razón más para evitar el uso de la palabra ficción, ya que esta se opone a la realidad, y lo que se muestra aquí es que el teatro crea realidad, una realidad alterna, poética: “un mundo paralelo al mundo”, en palabras de Jorge Dubatti (2010: 65).

Las condiciones para el acontecimiento teatral son estos cuerpos que producen poesía, los cuales son expectados en vivo, convivialmente. Considerar al teatro como acontecimiento trae mayores posibilidades de pensarlo que si solo se le ve como un lenguaje (semiótica), un ritual humano (antropología) o una manifestación sociocultural (sociología). Pensarlo como acontecimiento abre las posibilidades del ser del teatro.

En este estudio nos vamos a centrar en el acontecimiento poético para los fines ya mencionados en la introducción. ¿Cómo se configura el acontecimiento teatral? ¿Cuáles son sus condiciones de posibilidad? Aquí es donde entra la pregunta ontológica por la dramaturgia.

#### *Ontología de la dramaturgia*

En su libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, Joseph Danan hace un recorrido por las definiciones que se han dado de dramaturgia. Encuentra que históricamente se ha entendido en dos sentidos: “Por el momento, señalo la distancia que hay entre el sentido 1, que estaría del lado del texto, y el sentido 2, del lado del ‘tránsito’” (13). Repasa las definiciones que la dramaturgia ha tenido en cuanto a literatura dramática, y posteriormente lo va contrastando con las definiciones que se dan en el otro sentido: “‘Explicar, tomado aquí en sentido etimológico –desplegar–, nos remite a ese primer trabajo que consiste para la dramaturgia 2 en observar la dramaturgia 1, en revelar su estructura interna” (40). La dramaturgia en el sentido no de creación sino de una interpretación del texto literario y su “traducción” al lenguaje de la escena.

Posteriormente Danan va tratando de hilar una evolución del segundo sentido de dramaturgia hacia la creación, la composición del espacio escénico, donde cada vez va dejando de supeditarse al sentido 1. Encuentra definiciones donde ambos sentidos se unen y trabajan en conjunto pero no logra desligarlos por completo. Logra darle al

sentido 2 una cierta autonomía y grado de creación pero no logra del todo la independencia. Finalmente llega a otra palabra refiriéndose a una experiencia propia: “Si dudé tanto tiempo en referirme a esta experiencia como una ‘puesta en escena’, es porque tengo la impresión de que lo que realmente hice fue poner un *dispositivo*<sup>5</sup> en el espacio, donde los actores tienen una gran libertad de movimiento y de juego”. La palabra dispositivo ha comenzado a asaltar la jerga teatral desde hace una década o quizá un poco más, y en algunos casos se ha utilizado para suplir a la dramaturgia.

Por dispositivo se entiende, por un lado, un mecanismo o aparato para producir una acción prevista o cumplir una función, pero también puede ser una idea que organiza los pasos para la realización de una acción. Es una palabra que se utiliza en informática para nombrar artefactos, que en administración se usa para describir el orden de una estructura administrativa, que en política se usa para ciertos componentes ideológicos en las instituciones. Foucault, Deleuze y otros lo han usado para referirse a una red heterogénea que entreteje discursos, instituciones, instalaciones, leyes, reglamentos, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, etcétera. No hacen definición del término, sino más bien lo usan para explicar prácticas en el ejercicio del poder. Es un concepto más bien desdibujado y que podría ser utilizado como un naípe comodín para explicar lo que no se puede explicar o hacer generalizaciones que abarquen objetos materiales y conceptuales de naturaleza heterogénea.

El uso –y probable abuso– del término dispositivo como una carta comodín ha causado más confusión y ambigüedad que precisión. Cualquier cosa es un dispositivo. Una estrategia convivial con el público es un dispositivo: reordenar la forma tradicional del público en relación con el actor (acomodar los espectadores entre los actores, por ejemplo), darles instrumentos para que interactúen con los actores (como linternas), manejar con ellos otros recursos sensoriales (quizá darles comida), entre muchas otras

---

<sup>5</sup> Las cursivas son más para señalar el concepto de dispositivo.

más. Los objetos fijos o móviles en escena son dispositivos; ¿pero qué los hace distintos de una escenografía, la utilería, el maquillaje o el vestuario? El uso de la palabra dispositivo como un comodín para referirse a materiales de uso escénico y estrategias conviviales es impreciso, ambiguo y confuso. Muestra de ello es que en algunos casos intenta suplir a la dramaturgia en el sentido de la construcción de puesta en escena y no se ajusta del todo, como reconoce implícitamente el propio Danan en la cita de más arriba.

Por otro lado, el uso de la palabra dramaturgia, al menos en el mundo hispanoparlante, se ha ampliado desde las últimas tres décadas a otros ámbitos de lo teatral. Se habla de la dramaturgia del actor, la dramaturgia del director, incluso la dramaturgia del escenógrafo y del iluminador. Algunos han hecho la propuesta de hablar de una dramaturgia del espectador. Sin embargo, estos usos no han sido explicados y se dejan en el sobreentendido de lo que esto quiere decir. Si se le pregunta a alguien que haga estos usos sobre la dramaturgia del espectador seguramente no lo sabrá explicar o acudirá a la palabra dispositivo. ¿Qué tienen en común todas estas dramaturgias para que puedan ser llamadas dramaturgia?

Si revisamos la etimología de la palabra, habría que remitir a la *Poética*, de Aristóteles. En el capítulo 3 de la edición trilingüe de Valentín García Yerba, se puede observar que el estagirita explica que la palabra *drama* procede de los dorios. “Y que, para decir ‘hacer’, ellos emplean *dran*, mientras que los atenienses dicen *práttein*” (135). Al verbo *hacer* en el griego ateniense le corresponde la palabra *πραττεω*, mientras que los dorios y megarenses utilizan el verbo *δραω*, cuyo significado es el sinónimo *obrar*. “De ahí viene, según algunos, que estos poemas<sup>6</sup> se llamen dramas,

---

<sup>6</sup> Habría que recordar que en la antigua Grecia no existe tal diferencia entre las arte como ahora, no existe la literatura y teatro cada uno por su lado. Habrá que recordar que Aristóteles menciona el espectáculo (*οψις*) como una de las partes de la tragedia, así que no se debe entender por poema solamente lo fijado

porque imitan personas que obran” (134). El participio de δραω (drao) es δραμα (drama), es decir, *drama* literalmente significa *obra*. De esta forma etimológica se desprende que obra (derivada del latín *opus, operis*) se distingue de drama en que la primera es cualquier cosa creada –en general– y la segunda se refiere a la creación teatral en particular. Drama como la obra teatral, no como el texto literario.

Por otro lado, la palabra griega para designar el trabajo es εργον (ergon). Y derivado de este sustantivo está el sufijo -ουργια (-urgia), el cual designa el procedimiento por el cual se efectúa un trabajo. De esta forma, metalurgia, por ejemplo, significa el procedimiento por el cual se trabaja el metal. Así dramaturgia es el procedimiento por el cual se crea (trabaja<sup>7</sup>) la obra teatral. Si lo actualizamos a la ontología del teatro, la dramaturgia es el procedimiento de creación del acontecimiento teatral. En específico, del subacontecimiento poético.

¿Por qué excluir lo convivial y la expectación? Precisamente por el procedimiento. Aunque las buenas almas caritativas de la democratización quieran otorgarle dramaturgia al espectador, lo cierto es que para ser espectador no es necesario aprender un procedimiento. Esto no quiere decir que se tenga una concepción pasiva del espectador, al contrario, la mirada del espectador es necesaria para terminar de dar sentido al acontecimiento teatral; sin embargo, a diferencia de quienes producen el acontecimiento poético, no necesitan un procedimiento para esperar. Aunque pudiera haber quienes cuenten con uno –como los críticos profesionales–, la mayoría de los espectadores no posee un procedimiento producto de conocimientos teórico-metodológicos sistematizados. Una vez más: no se minimiza la participación del

---

lingüísticamente mediante la palabra escrita. Por poema se entiende, como en Platón, la creación artística. Y un caso particular de esta creación artística es el drama, es decir, la obra teatral.

<sup>7</sup> Se recordará que el concepto marxista de trabajo es la transformación de la realidad. Así que el teatro, al crear un mundo poético, está transformando la realidad. En Cantú (“La dramaturgia escénica”) se muestra cómo el mundo de la escena transforma los entes de la vida cotidiana en entes poéticos cambiando sus relaciones de remisión. Si un cuerpo u objeto remite a algo en la vida cotidiana, en el mundo de la escena remite a otros usos y, por lo tanto, valoraciones subjetivas.

espectador en el acontecimiento teatral ni se considera que su mirada sea pasiva, la cuestión es que no necesita conocimientos y habilidades sistematizados, no son una condición de posibilidad para su existencia.

La dramaturgia como procedimiento de creación para el acontecimiento poético de un fenómeno teatral abarca entonces, sin contradicciones, los sentidos de los que habla Danan, así como los que surgen de nombrar la dramaturgia del actor, del director, del escenógrafo, del iluminador, etcétera. La dramaturgia es un procedimiento de trabajo que ordena, organiza y delimita la obra para darle cohesión y coherencia. Esto abarca con claridad los sentidos tanto del texto literario como de la puesta en escena. Sin embargo, en esto hay un problema que de inmediato se hace evidente. ¿Cuántas dramaturgias hay entonces? ¿Hay también dramaturgia del productor, del tramoyista, del utilero? Y el problema aquí radica en una confusión de categorías: la dramaturgia como un procedimiento y no como una profesión u oficio.

Una cosa son los oficios o profesiones de quienes ejercen la dramaturgia, sus cargos burocráticos dentro de una producción, y otra cosa es la función dramaturgica que se ejerce, independientemente de quién la ejerza y cuál sea su puesto dentro de la estructura de un grupo o compañía. Por poner un ejemplo fuera de lo teatral, los motores de combustión interna trabajan todos bajo los mismos principios. Independientemente de si el uso del motor es para mover un vehículo o para generar electricidad, de si el combustible es gasolina o diesel, el procedimiento mediante el que funcionan es el mismo. Asimismo, la dramaturgia es el procedimiento, independientemente de quién lo ejecuta o cuál es su oficio.

¿Entonces hay una o muchas dramaturgias? Antes de contestar esto, habría que preguntarse ontológicamente cuáles son las condiciones de posibilidad de la dramaturgia. El acontecimiento poético es precisamente eso, un acontecimiento, no un ente. Sin embargo, este acontecimiento no es algo que ocurra de manera espontánea.

Aunque existan, por ejemplo, espectáculos basados en la improvisación, estos se organizan *a priori* con una estructura y se ejecutan con técnicas especializadas. Es decir, cuentan con un procedimiento planificado para su creación y ejecución, y para dicho procedimiento se usan técnicas, saberes, habilidades, conocimientos e incluso creencias que conforman un sistema.

Puesto de esta forma, la dramaturgia es un conjunto de ideas sistematizadas que organizan el procedimiento del acontecimiento poético, al que comúnmente se le llama puesta en escena. Y este sistema de ideas tiene como propósito dar cohesión y coherencia al acontecimiento poético mediante su delimitación, organización y ordenamiento. Así, la dramaturgia en sí no es el acontecimiento, sino es una idea, es un ente inmaterial, un ente ideal que ordena, organiza y delimita para dar cohesión y coherencia al acontecimiento poético.

La ontología clásica concibe dos clases de entes: los entes que existen en tiempo y espacio y los que solo existen en el tiempo. Por ejemplo el número 16. En la realidad material puede haber 16 árboles en un jardín, 16 lápices de colores en un estuche, 16 automóviles en un estacionamiento; pero el número 16 no existe en la realidad material, es una idea que habita en las mentes humanas como una abstracción, y por lo tanto solo existe en el tiempo. Esta es la naturaleza de la dramaturgia, un ente ideal: este conjunto de ideas sistematizadas que rige el procedimiento de creación del acontecimiento poético de un fenómeno teatral para darle cohesión y coherencia.

### *¿Dramaturgia o dramaturgias?*

Para contestar la pregunta que quedó pendiente –¿hay una o muchas dramaturgias?– se parte entonces de la naturaleza de ente ideal de la dramaturgia. Si la dramaturgia es el procedimiento de creación del acontecimiento poético de un fenómeno teatral, este procedimiento está basado en un conjunto de ideas teóricas,

metodológicas y axiomáticas que conforman un sistema, cuyo propósito es dar cohesión y coherencia a ese acto de creación. ¿Hay entonces dramaturgia, de actor, de director, etcétera?

Ya se esclareció que no debe ligarse el procedimiento a un cargo o puesto dentro de una estructura de organización burocrática. Los grupos y compañías pueden organizarse de las más diversas formas y tener un número de integrantes que oscila entre el uno y las varias decenas, incluso a veces podrá alcanzar más del centenar. No se trata de esto. Más que hablar de “la dramaturgia de (oficio)”, habría que hablar de niveles de operación de la dramaturgia para que esta pueda cumplir con la función de dar cohesión y coherencia: organizar, ordenar y delimitar la creación escénica.

Antes de explicar los niveles en que opera la dramaturgia, habría que aclarar que estos niveles no corresponden a una jerarquización con orden de importancia. No es una estructura de poder con forma piramidal. Son niveles pero no son jerárquicos. Al contrario, todos estos niveles interactúan entre sí, se condicionan y modifican unos a otros y es difícil delimitar con exactitud dónde empieza uno y dónde termina otro.

El primer nivel –no por importancia ni jerarquía, sino porque es más fácil explicarlo de esta manera– es el que concibe la generalidad de la obra. La *delimita* – dónde comienza y dónde termina, sin que sea necesario que cuente una historia–, la *organiza* en cuanto a eje temático y participación de entes poéticos – independientemente de si tiene personajes propiamente dichos o no–, y le da un orden al desarrollo temporal de las acciones que habrán de ocurrir –otra vez, sin importar si hay fábula o no. A este nivel que conceptualiza en términos generales se le podría llamar *dramaturgia autoral*, ya que esta dramaturgia es la que da origen. Esta palabra, por supuesto, remite al autor literario, al escritor, pero no debe tomarse en este sentido tan restringido. Dramaturgia autoral porque es la idea que da origen y conceptualiza de forma general el acontecimiento poético.

Si se toma como ejemplo el clásico de Marcel Marceau “La caja”, aunque no esté escrito, hay una construcción autoral. La idea de la puesta se *delimitó*: Comienza con un hombre caminando y se topa con una pared, termina cuando muere por no poder salir de su encierro. La *organiza* en cuanto a eje temático –el encierro– y en cuanto a participación de entes poéticos: una persona y paredes que lo encierran formando una caja, y dentro de esta caja, otra caja. Le da un *orden* temporal al desarrollo de las acciones: el hombre camina y se topa con una pared; trata de encontrar los bordes de la pared solo para descubrir que lo encierran por los cuatro lados; intenta pedir ayuda pero es inútil; encuentra una abertura y logra salir; camina y nuevamente se da cuenta de que está encerrado en otra caja; intenta salir pero no lo consigue y muere. Esta misma idea puede ser ejecutada de varias formas distintas, aquí es solamente la idea conceptual de ese mundo.

Sin embargo, el acontecimiento es acontecimiento porque sucede y en ese suceder se crea un mundo. Entonces habría un segundo nivel que delimita, organiza y ordena las acciones de ese mundo poético que se ha puesto a existir. El procedimiento que delimita, organiza y ordena el presente del mundo podría llamarse *dramaturgia escénica*. Podría pensarse que la dramaturgia escénica organiza espacialmente, es a lo que nos lleva una primera intuición, pero no organiza en cuanto a las grandes categorías newtonianas de tiempo y espacio, sino que organiza el presente del mundo. La organización espacial es una consecuencia de la organización temporal, pero el tiempo no está concebido como una sucesión de “ahoras”, sino el tiempo como un continuo presente. Presente en el sentido de la presencia. La dramaturgia temporal delimita, organiza y ordena la presencia (ser y acontecer) de ese mundo que es la escena. Para ver más sobre esto se puede ver el artículo de Cantú “La dramaturgia escénica. Mundo finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena”.

Para darle continuidad al ejemplo de Marceau, la dramaturgia escénica *delimita* la presencia de los entes que planteó la dramaturgia autoral: un personaje de mimo encarnando a un hombre cuyo único atributo visible (además del vestuario y el maquillaje) es caminar; su caminar es interrumpido por paredes que forman una caja y otra más allá de la primera, pero al fin y al cabo encerrando al hombre; cuánto tiempo dura el acontecimiento y por lo tanto cuánto dura la presencia de estos entes poéticos. *Organiza*: dónde comienza a caminar (ubicación) y en qué dirección, dónde están ubicadas y orientadas las paredes con las que se topa, qué cantidad de espacio ocupa la escena y el tempo-ritmo de las acciones; le da un aspecto al espacio: vacío y se trabaja solo con ciclorama con colores ocre y luz blanca; le da aspecto al cuerpo con un vestuario neutro de negro con blanco y un maquillaje con los mismos colores de aspecto *clown*. Le da *orden* al presente de las acciones planteadas por la dramaturgia autoral siguiendo el planteamiento original. Así la dramaturgia escénica delimita, organiza y ordena el presente del mundo de la escena.

Sin embargo, lo que pone a existir ese mundo son las acciones físicas y físico-verbales de los cuerpos poéticos. Si bien existe un cuerpo natural-social que da soporte, el cuerpo en escena es un cuerpo afectado, un cuerpo cuyo ritmo es distinto al de la vida cotidiana. Tiene un cambio de ritmo, y esto es lo que crea un espacio de alteridad donde se pone a existir este mundo: la escena. Este cuerpo natural-social que se encuentra en estado de afectación, al crear un mundo con sus acciones físicas y físico-verbales, puede generar varios niveles de semiosis, pero su función principal es poner este mundo a existir. La imaginación convertida en cuerpo es lo que ejerce la transformación de la realidad. Se puede ver más sobre esto en el artículo de Cantú “La dramaturgia performativa. Imaginación y lógica afectiva en la creación del actor”.

Aunque las acciones del cuerpo poético responden directamente a la delimitación, organización y orden de las dramaturgias autoral y escénica, este tiene su

propia dramaturgia. Si se utiliza una vez más el ejemplo de Marceau, las dramaturgias escénica y autoral dispusieron que este cuerpo parte caminando de un punto hacia otro en determinada dirección hasta topar con la pared, que, por otro lado, no existe físicamente, sino que está “dibujada” por el cuerpo poético. ¿Qué tan grandes y cuántos son los pasos? ¿Cómo se acomoda el torso, la cabeza? ¿Cómo y en qué sentido se balancean los brazos? Esto y muchas otras cosas más son delimitación, organización y orden de la dramaturgia que genera este cuerpo. Si bien desde la dramaturgia autoral o desde la escénica se dispuso que las paredes que forman una caja son imaginarias, que no existen físicamente, es el cuerpo el que lo construye con sus acciones, para que esto exista en la cabeza del espectador. Es decir que el trabajo del cuerpo poético generó entes de naturaleza metafórica, simbólica. Y este trabajo siguió un procedimiento.

No importa si el cuerpo natural-social que sostiene al cuerpo poético tiene determinado oficio: ya sea actor, mimo, bailarín, acróbata, malabarista, etcétera. En general cualquier artista escénico –cuyo trabajo sea través del cuerpo– delimita, organiza y ordena sus acciones físicas y físico-verbales a través de una dramaturgia. Para no designar esto mediante un oficio en particular –como “dramaturgia *del actor*” –, a este nivel podría llamársele *dramaturgia performativa*. Una pregunta frecuente que surge con esta reflexión es ¿qué sucede con los títeres o el teatro de objetos? El títere fuera de escena, por ejemplo, es solo un muñeco, independientemente de su calidad de factura. Habrá quienes puedan decir de algunos títeres que son una obra de arte por la alta calidad de su hechura; sin embargo, sin el titiritero, son una obra plástica. Es el trabajo del cuerpo del titiritero el que convierte en títere al muñeco. Así como el mimo generó una pared (invisible) con sus acciones, el actor que trabaja con objetos es el que “da vida” a estos, es decir, pone a existir entes. Aunque su cuerpo no sea visible por el espectador, su acciones (necesariamente en escena, no en escenario) son las que generan entes y la relación entre estos entes crean un mundo.

Vale la pena hacer notar que los tres niveles de la dramaturgia –autoral, escénico y performativo– se dan al mismo tiempo, se condicionan y modifican mutuamente. Para tomar un concepto de Edgar Morin (105-108), actúan en una relación de *recursividad*. La recursividad significa dejar de lado la lógica de causa lineal, donde A es causa de B y B es causa de C. En la teoría de la complejidad, A puede ser causa de B y B causa de A. Asimismo C puede ser causa de A sin tener que pasar por B y viceversa. De esta manera, la dramaturgia autoral modifica a las dramaturgia escénica y performativa, la escénica a la performativa y la autoral, y la performativa a la autoral y la escénica. Todas se modifican entre sí.

Una vez más en el ejemplo de “La caja”, la dramaturgia autoral delimitó conceptualmente la obra para que fuera dispuesta en cuanto a lo escénico y ejecutada por lo performativo. Si la dramaturgia autoral propone “un hombre camina hasta toparse con una pared”, la escénica propone de dónde parte la caminata, hasta dónde y en qué sentido, ajustándola a un espacio específico calculando un tiempo aproximado. La dramaturgia performativa le da existencia a esto que se ha conceptualizado y planeado en un tiempo y espacio concretos, lo hace presente. Pero esto es un hecho vivo, pertenece a una realidad compleja donde no se puede tener control de la gran cantidad de variables. El cuerpo poético, el performer, está interactuando con el público. Quizá en esa función siente que el espectador no está atento y debe acelerar el paso, quizá hay una mayor emotividad al toparse con la pared. También puede suceder que el público está dispuesto para la risa y esto lo aprovecha para dar un efecto sorpresa con la pared y un toque más melodramático al final con la muerte. Puede suceder también que hay una tabla suelta en el escenario que necesita ser evitada y esto modifica la dirección originalmente trazada por la dramaturgia escénica. Sucedería que el escenario sea muy pequeño y que haya demasiada cercanía con el público, por lo que en lugar de diez pasos hacia el frente solo da siete, o quizá da los diez pero más cortos. Aunque

muchísimas cosas puedan suceder, la dramaturgia performativa no se modificará drásticamente cambiando por completo el sentido de la puesta, ya que estos tres niveles de la dramaturgia delimitan, organizan y ordenan el acontecimiento poético para que este tenga coherencia, que haya cohesión entre sus partes y por lo tanto pueda ser considerado un todo, tenga unidad, y, por supuesto, genere sentido.

Habría que hacer notar también que en el mismo ejemplo de “La caja”, las tres dramaturgias (o los niveles de una misma dramaturgia, depende de cómo se quiera entender) las ejerce una sola persona: Marcel Marceau. Podría ser que las ejercieran tres personas distintas, un mimo, un director y un autor que haya planteado la obra (por escrito o no). Podría ser que la dramaturgia escénica la hayan ejercido más personas: un director, un iluminador, un escenógrafo, un musicalizador, un vestuarista, un maquillista, etcétera. Puede ser que haya un productor y que este haya sido el autor de la idea y que entre el director y el mimo hayan terminado de generar la dramaturgia autoral. Y, como ya se mencionó, los límites no son claros entre las dramaturgias. Un actor, por ejemplo, podría decidir sobre su vestuario y maquillaje, pero estaría ejerciendo dramaturgia escénica y no performativa. Un autor que escriba la conceptualización de la obra podría anotar acotaciones en el texto literario sugiriendo matices a los actores y organización espacial al director y no por ello ejerce dramaturgia escénica y performativa; sin embargo, podría estarlas influenciando o condicionando. Las posibilidades son muchas, los esquemas de trabajo son muy numerosos.

La ontología de la dramaturgia no trata de analizar los esquemas laborales ni el tipo de organización de los oficios y talentos dentro de una puesta en escena, sino de analizar las condiciones de posibilidad. La dramaturgia como un procedimiento producto de un conjunto de ideas sistematizadas que delimitan, organizan y ordenan el acontecimiento poético para darle cohesión y coherencia en la generación de sentido. Este procedimiento que opera en tres planos o niveles: uno conceptual, otro espacio-

temporal y uno más en la acción corporal. Pero estos planos o niveles no son jerárquicos y no están completamente delimitados, pues la acción corporal no puede ocurrir si no es en tiempo y espacio, ni puede comenzar sin una idea motora que lo guíe.<sup>8</sup> De la misma forma la dramaturgia escénica no existe si no hay una conceptualización de la cual parta ni un cuerpo que la ponga a existir. Y así la dramaturgia autoral no es más que una mera conceptualización *a priori* (escrita o no) si no se le da un presente en el sentido de la presencia. Entonces queda indistinto si es una sola dramaturgia con tres planos o niveles, o si son tres dramaturgias indisolubles que efectúan su trabajo de forma simultánea.

#### *Progresión y tensión dramáticas: la estructura de la dramaturgia*

Una última pregunta surge de todo esto: ¿cómo se organiza el procedimiento de la dramaturgia? Si bien ya se ha visto que la dramaturgia delimita, organiza y ordena, surge la cuestión de bajo qué principios lo efectúa. La dramaturgia, siendo un procedimiento, genera un proceso de transformación. Drama no significa acción, como es la creencia común, pero es el participio de un sinónimo de hacer. Obrar significa crear transformando, y en este sentido la transformación se ha entendido desde la antigüedad como un proceso dialéctico. Ya desde Heráclito se concibe la dinamización como un proceso dialéctico, la lucha de fuerzas opuestas. En el drama hay dos conceptos dinamizantes encargados de la transformación y, por lo tanto, de la acción: *progresión* y *tensión* dramáticas. A las cuales podríamos entender como la estructura inmanente de la dramaturgia.

Otro pensamiento común es el que identifica la acción con el conflicto; sin embargo, las obras no anecdóticas no tienen conflicto en el sentido que se le ha

---

<sup>8</sup> La actividad mental es indispensable para que el cuerpo humano genere acciones. Cuando hay, por ejemplo, muerte cerebral, se necesitan máquinas para que el cuerpo siga ejerciendo funciones básicas como respirar.

atribuido a la fábula aristotélica y su peripecia. Más que el conflicto como algo inherente al drama, habría que pensar en la *progresión dramática*. En todo conflicto se da una progresión, pero no toda progresión implica conflicto. La progresión dramática podría identificarse con el proceso descrito por Hegel: *tesis*, *antítesis* y *síntesis*. En un espectáculo, ya sea anecdótico o no, existe progresión en la situación. Se plantea una situación (tesis), posteriormente se niega (antítesis) y termina por negarse la negación pero manteniendo la coherencia con los postulados anteriores (síntesis). Esto es lo que dinamiza el espectáculo. La transformación es lo que evita la monotonía. Algunos hablan de ritmo; sin embargo, el ritmo es una consecuencia de la progresión. El ritmo se entiende como la repetición de un elemento en intervalos regulares. En un edificio, por ejemplo, puede haber ritmo: las ventanas se encuentran alineadas y equidistantes sobre una pared, y eso le da ritmo. Pero si el ritmo no se transforma, existe la monotonía. En la medida en que exista una progresión, habrá dinamismo. Esto no es el ritmo. Un espectáculo puede tener un ritmo acelerado, pero podrá parecer aburrido si el ritmo se mantiene constante. El cambio de ritmo, por ejemplo, puede ser uno de los elementos de la progresión dramática. Si el espectáculo se divide en secciones, cuadros, escenas, etcétera, al interior de estos también habrá una progresión. Es por eso que el ritmo es más bien una consecuencia tanto de la progresión como de la tensión.

Por otro lado, la tensión también es una lucha de fuerzas opuestas. La tensión dramática produce atención en el espectador causando extrañamiento y expectativa (que no es lo mismo que la expectación). Tomando la teoría del teatro antropológico de Eugenio Barba, esta podría expresarse en *contraste*, *contraimpulso*, *equilibrio precario* y *pausa*. Si la progresión es una transformación, el cambio –μεταβολη (metabolé) para los griegos– es producto de las fuerzas opuestas. En los artículos ya mencionados de Cantú (“La dramaturgia performativa” y “La dramaturgia escénica”) se aclara cómo se

han aplicado la progresión y la tensión dramáticas en las dramaturgias escénica y performativa.

Así es la estructura inmanente de la dramaturgia en cualquiera de sus niveles. Ahora habrá que hablar de un caso dentro de la dramaturgia autoral que es muy frecuente: la dramaturgia literaria, es decir, la literatura dramática. Esta es la dramaturgia autoral que se ha puesto por escrito *a priori* del acontecimiento. Sin embargo, esta dramaturgia es literatura en acto y teatro en potencia.<sup>9</sup> La dramaturgia literaria se actualiza en acontecimiento teatral cuando es finalmente llevada a escena gracias a las otras dos dramaturgias. A continuación lo veremos con más detenimiento.

#### *Literatura y teatralidad: acto y potencia*

La dramaturgia literaria es ese caso específico de la dramaturgia autoral donde la conceptualización de la obra (delimitación, organización y ordenamiento) se hace usando recursos lingüísticos y estilísticos para fijarla en palabra escrita, y es casi siempre *a priori* del acontecimiento. No todas las dramaturgias autorales son literarias. Habría algunas otras dramaturgias autorales que toman como punto de partida la dramaturgia escénica y/o performativa. Un detonante para la dramaturgia autoral podría ser la reconfiguración de un espacio: un director comienza a planear una obra porque le atrajo la idea de una casa en ruinas para hacer una puesta en escena, por decir algo. O quizá un actor comienza una exploración mediante improvisaciones que van detonando la conceptualización de un espectáculo. Hay veces que la dramaturgia autoral se va construyendo a la par que se van ejerciendo las otras dos dramaturgias y se crea un procedimiento donde los tres nivel crean al mismo tiempo y de forma entrelazada.

Habría unos conceptos aristotélicos que nos ayudarían a entender esto: acto y potencia. Acto se refiere al estado de presente (presencia) del ente, lo que este es. Si

---

<sup>9</sup> Se han tomado aquí los conceptos aristotélicos de acto y potencia. El ejemplo clásico: una semilla es semilla en acto y árbol en potencia.

bien el ente primero *es*, posteriormente se manifiesta su *ser-hacer*, el ente *es algo*. Este ser-hacer o ser-algo es *ser-en-acto*. Sin embargo, los entes en su ser, su capacidad de existir, también son proyecto: es decir, tiene la capacidad de *ser-algo-en-el-futuro*. Un ente se proyecta como que puede ser algo distinto a su ser-en-acto. En el proyecto hay posibilidades y por lo tanto hay potencialidad: *ser-en-potencia*. Si bien el estagirita no lo explica de esta forma, se construye esta forma de explicación para ser congruentes con la perspectiva ontológica que se ha adoptado para esta filosofía.

El acontecimiento teatral es teatro en acto. El texto dramático escrito es literatura en acto. Y de esta forma, el ser-en-potencia de la literatura dramática también abarcará el acontecimiento teatral. La literatura dramática tiene la potencialidad de negar su estado de ente y convertirse en acontecimiento. Obviamente no es algo que el texto literario pueda hacer por sí solo, sino que necesitará del *trabajo* de una persona –o un grupo de personas– con conocimientos y habilidades especializadas para que esto suceda. Dicha persona o grupo de personas realizarán un procedimiento para que el texto literario se proyecte como acontecimiento. La planeación y realización de este proyecto requiere de un procedimiento: la dramaturgia. Durante la actualización de la literatura al acontecimiento teatral, suceden la dramaturgias performativa y escénica, cuyo punto de partida es la dramaturgia autoral literaria.

De la misma forma, el acontecimiento teatral tiene la misma potencialidad de convertirse en literatura. Una persona o grupo de personas puede realizar un procedimiento donde se hará una transcripción lingüística del hecho escénico al ente literario. Por más que se intente ser “fiel” a la propuesta de una dramaturgia literaria, el hecho escénico será diferente a este, comenzando por no ser ente y ser acontecimiento y todo lo que esto implica. Asimismo, al pasar de acontecimiento a ente en la transcripción lingüística, sufrirá una transformación y nunca podrá ser exactamente lo mismo. La literalidad es imposible.

Como ya se mencionó, se puede trabajar una dramaturgia autoral al mismo tiempo que la escénica y la performativa e ir creando mediante las tres al mismo tiempo. En estos procedimientos suele no haber un texto literario como base autoral. Una vez que el hecho teatral acontece, algunas veces sucede que se hace una transcripción literaria de este y entonces queda una literatura dramática *a posteriori*. Entonces hay literatura dramática *a priori* y *a posteriori* del acontecimiento. Hay casos en que la literatura dramática *a posteriori* se vuelve un *a priori* de otro montaje, el cual será necesariamente distinto de la puesta en escena que dio origen al *a posteriori*. Es común que una dramaturgia literaria *a priori* sirva como punto de partida para varias puestas en escena. Sería un caso extraño que una puesta en escena que tuvo una dramaturgia literaria *a priori* pudiera generar una literatura dramática *a posteriori*, pero no es imposible. Algo más común es que el texto *a priori*, después de ejercer su potencialidad en la puesta en escena, sea modificado *a posteriori*.

Cuando una dramaturgia literaria actualiza su potencialidad teatral deja de ser literatura, pero no deja de ser dramaturgia autoral, y esta continúa modificando y siendo modificada en recursividad por las dramaturgias escénica y performativa durante el acontecimiento. Puede que se haya ajustado a las condiciones territoriales de su acontecer y/o a la respuesta del público, ya que el teatro es un hecho vivo que interactúa con su medio ambiente. El público puede ofrecer respuestas no previstas por los creadores del acontecimiento, puede haber un accidente por múltiples causas, puede haber algún fenómeno natural (como una tormenta) o social (una manifestación a unas cuadas del teatro, por ejemplo) que influyan en el desarrollo del acontecimiento teatral. Y la dramaturgia en sus tres niveles será modificada por esto.

Sin embargo surgen algunas preguntas sobre la dramaturgia literaria: ¿Qué es lo que hace distinto a un texto de literatura dramática de otras manifestaciones literarias? ¿Cualquier texto literario tiene la potencialidad de ser llevado a escena? ¿Se

puede crear una obra con cualquier texto escrito independientemente de si es literatura o no?

### *La función dramática en la literatura*

Habría que comenzar por distinguir lo que hace literario a un texto. Si nos preguntamos por las condiciones de posibilidad del texto habría que recurrir nuevamente a la etimología de la palabra. Texto viene del latín *textus*, cuyo significado es tejido. El texto entendido en sentido amplio como una manifestación de la cultura es un tejido de signos. Así una pieza musical, un edificio, una pintura, un monumento, una calle, la ropa que uno viste, todo esto es un texto. ¿Qué es lo que define al texto literario?

En primera instancia, el signo lingüístico en grafías es la primera condición de posibilidad para la literatura. No es la única, pero por ahí podríamos comenzar. La palabra escrita. La palabra hablada no es literatura. No existe tal cosa como literatura oral porque la palabra, al estar corporalizada, está sujeta a acciones físico-verbales (cuerpo poético), y al producirse en un contexto vivo (convivio y expectación) entonces se convierte en un acontecimiento teatral. Una lectura de poesía en voz alta, aunque se anuncie como un evento literario en la cartelera cultural, es un fenómeno liminal de la teatralidad. Hay que aclarar que una cosa es el *marketing* y otra cosa es la ontología, y aquí se está hablando de condiciones de posibilidad. La literatura es signo lingüístico gráfico, logográfico o ideográfico,<sup>10</sup> y por lo mismo está descorporalizado. Puede estar en soporte impreso o digital, o cualquier otro recurso tecnológico para fijarlo (por eso es cultura *in vitro*). Los llamados audiolibros son también un caso aparte, ya que la palabra está corporalizada pero no ocurre en situación de convivio, sino más bien con

---

<sup>10</sup> Una tendencia reciente es hacer “poesía” con los llamados emoticones de las redes sociales. Esto quizá podría quedar dentro de lo ideográfico, pero no será discutido aquí. El asunto se queda en pausa hasta que los expertos en el tema puedan resolverlo y tanto norma como uso den su veredicto.

intermediación tecnológica. Es más parecido a lo que llaman radioteatro o radionovelas que a la literatura, ya que hay un procedimiento de interpretación como intermediario entre la palabra escrita y el “lector”, que en realidad es una audiencia (aunque esta se componga de un solo individuo).

La segunda condición de posibilidad para la literatura no es la ficción, sino la metáfora. No toda la literatura es ficcional. Dado que la ficción necesita una narración para construirse, se podría decir que la poesía lírica, por ejemplo, no tiene ficción. Pero incluso lo narrativo puede no tener ficción, como la construida por Truman Capote, precisamente llamada “literatura sin ficción”. La crónica y el ensayo, como géneros literarios, tampoco tendrían ficción. Entonces la ficcionalidad, nuevamente, no es condición para la literatura. La condición es la metáfora viva, como la llama Ricœur; los estructuralistas rusos la llamaban “fenómeno de extrañamiento”; para Heidegger, desocultamiento.<sup>11</sup>

George Steiner, explicando la filosofía del arte de Heidegger, expone:

La auténtica poesía no “imita”, como diría Platón, ni “representa” o “simboliza”, como lo supone la teoría literaria postaristotélica. *Nombra*, y al nombrar hace real y duradero. [...] Cuando Hölderlin nombra al Rin, ni lo imita ni lo representa: “lo dice” en una nominación que le otorga precisamente esa verdad y ese “estado de presente” devalentes y permanentes que el constructor de presas y el hidrógrafo descomponen o destruyen. (321)

Y dice el propio Heidegger: “La poesía es instauración por la palabra” (162); “La poesía es la instauración del ser con la palabra” (163). Instaurar como ofrendar

---

<sup>11</sup> El desocultamiento es la traducción literal de la palabra griega ἀληθεια (aletheia), que significa *verdad*. La verdad del arte es una revelación, un desocultamiento, algo que siempre ha estado ahí y por medio de la poesía nos es revelado. Por eso todo arte es poesía. Esto también se explica en el citado libro de García Leal. “La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar, instaurar como comenzar” (Heidegger 137).

fundar y comenzar. La literatura no es imitación, representación ni simbolización en el sentido de sustitución.

Ahora habría que ver qué es esto que hemos llamado literatura dramática. ¿Es un género? ¿Cuántos géneros hay? ¿Qué es lo que hace que una parte de la literatura sea dramática? El sentido común en principio podría guiar hacia la cuestión del formato: diálogo y acotación o didascalia. Sin embargo, se puede ver que hay textos dramáticos sin diálogo, como *El pupilo que quiso ser tutor*, de Peter Handke. También otros que tienen diálogo pero no acotaciones. En este sentido, habría que recordar que las obras de Shakespeare, por ejemplo, no las tenían y estas fueron puestas de manera apócrifa. Hay textos que incluso no tienen escrito el nombre de los personajes y los diálogos están referidos con una raya, o a veces ni esto. Un ejemplo es *Abrasados*, de Luc Tartar, donde no está indicado a quién pertenecen los diálogos e incluso algunos de estos podrían ser acotaciones, dependiendo de la interpretación del lector. Todas estas cosas no son sino una cuestión ni siquiera de forma, sino de formato. Un ejemplo:

Javier: (*Tosiendo*) ¿Podrías apagar tu maldito tabaco?  
—¿Podrías apagar tu maldito tabaco? —dijo tosiendo Javier.

En este caso se puede ver que se trata simplemente de una cuestión de formato. El diálogo referido por el narrador es el mismo, que pertenece a un personaje llamado Javier. La manera en que el narrador refiere el diálogo del personaje difiere en una cuestión de formato “Javier: (*Tosiendo*)” y “dijo tosiendo Javier” son lo mismo.

En el ejemplo de Luc Tartar, el formato en el que está escrita la obra se parece más al formato de la novela o el cuento que al formato tradicional de la literatura dramática. Por otro lado, hay novelas que tienen formato teatral, como *La celestina*, de Fernando de Rojas. O incluso una novela del mexicano Luis Zapata que solo contiene diálogos y la voz del narrador está totalmente omitida. Quizá habría que pensar que

ontológicamente la literatura es una, y los llamados géneros pertenecen más al *marketing*, a la clasificación para ordenar el gusto del consumidor.

Alfonso Reyes en *El deslinde* se da cuenta de esto y le parece que, con la mezcla entre los géneros literarios, se han desdibujado las fronteras. Y le parece que más géneros y subgéneros seguirán apareciendo y que la literatura, como el arte, se resistirá a las cadenas de las definiciones. Así que en lugar de géneros literarios, prefiere hablar de *funciones* literarias:

En adelante las llamaré simplemente “funciones literarias”, puesto que en este libro no examinamos los otros órdenes posibles de funciones literarias.

Son ellas las principales manifestaciones de la literatura, a saber: drama (comedia y tragedia), novela (que envuelve la épica) y poesía (identificada con la lírica). Entiéndase bien: funciones procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetos; no los géneros estáticos que abarcan. (Reyes 115)

Si se retoma la propuesta de Reyes, habría funciones que operan dentro del hecho literario: función narrativa, función poética y función dramática. Aunque Reyes no se detiene a explicar en qué consisten dichas funciones, se podrían esbozar unas primeras intuiciones: La función narrativa se encuentra en las estrategias de ordenamiento de hechos ejecutados por actantes<sup>12</sup> para la configuración de un relato, por más breve o incipiente que este pueda ser, así como de la configuración de cronotopos (por usar el término de Bajtín) y las perspectivas de la narración. La función poética estaría en el uso de estrategias de construcción de tropos para la configuración de lenguaje. Claro, haría falta desarrollar más estas primeras intuiciones, pero en la que habrá de centrarse este trabajo es en la función dramática.

---

<sup>12</sup> Dentro de la teoría estructural del relato, el actante es todo aquello que ejerce una acción dentro del relato, puede ser un personaje o no. Por ejemplo, la tormenta que desvía a Odiseo es un actante mas no un personaje.

Si la función narrativa estaría en las estrategias para la construcción de un relato y la poética para la configuración de lenguaje mediante tropos, ¿qué estrategias estarían en la función dramática? Una primera pista se puede encontrar en las disertaciones sobre el teatro naturalista que propone Émile Zola:

Es evidente que cada género tiene sus propias condiciones de existencia. [...] ...existe el problema del lector aislado y de los espectadores en masa; el lector aislado lo tolera todo, va a donde se le conduce, incluso cuando se cansa, mientras que los espectadores en masa tienen pudores, turbaciones, sensibilidades que hay que tener en cuenta, bajo pena de fracaso seguro. Todo esto es cierto, y es precisamente por ello que el teatro es el último bastión del convencionalismo, tal como lo he hecho constar más arriba. (180-181)

A lo que Zola se refiere es a la llamada verosimilitud, la cual es distinta para lo que está destinado a leerse en voz baja y lo que será emitido por un cuerpo vivo para ser escuchado. De este tipo de reflexiones nace la idea de la intencionalidad. Entonces se ha dicho que lo que hace a la literatura dramática es la intención del escritor de que su texto sea llevado a escena. Sin embargo, esto conlleva otros problemas. El primero es que la intención no asegura la teatralidad en potencia (ser-algo-en-el-futuro). Hay textos que se escribieron con la intención declarada de ser “para la escena”, pero que en su transición de potencia a acto no encontraron fortuna, es decir, que “no funcionan” en escena, incluso de grandes escritores consagrados.

Por otro lado están textos que han probado su función dramática al ser llevados a escena, pero que no estaban concebidos para tal cosa. Un ejemplo es lo que se presentó como monólogo bajo el título de “El gorila” y que estuvo más de diez años en cartelera. Dicho monólogo no era otra cosa que el cuento “Informe para una academia”, de Franz Kafka. En él no hay una intención manifiesta para la escena y difícilmente se podría pensar que Kafka lo concibió para llevarlo al teatro. Y el problema principal con

la intencionalidad es que no hay manera de comprobar las intenciones de un autor al escribir un texto.

Sin embargo, el apunte de Zola sigue teniendo sentido, ya que la experiencia dicta que hay textos que funcionan mejor en escena que otros, independientemente de para qué hayan sido hechos. Y esto tiene que ver con la diferencia entre la lectura en voz baja y la recepción del texto producido un cuerpo vivo que lo interpreta. En sentido estricto, cualquier texto puede ser llevado a escena. Un actor puede leer sobre un escenario el reverso de una caja de cereal y, gracias a la dramaturgia performativa y la escénica, esto es susceptible de convertirse en acontecimiento teatral. No obstante, quizá el resultado no sea del todo satisfactorio para los espectadores. En todo caso, el texto es usado como un pretexto para crear un mundo poético. Y el texto de la caja de cereal, a falta de función dramática, tendrá que ser completado con dramaturgia autoral (apoyada en escénica y performativa), ya que dicho texto fue solamente un detonador.

Si la dramaturgia literaria es un caso específico de la dramaturgia autoral, como se ha planteado aquí, debe contener los elementos (no necesariamente ficcionales) para la conceptualización de un mundo que ha de ponerse a existir mediante las dramaturgias escénica y performativa. Esto en un primer momento. Pero esta conceptualización por escrito tiene características literarias donde la principal es la función dramática. La palabra gráfica, descorporalizada, debe contener potencialidad para su corporalización. ¿Y dónde se encuentra esa potencialidad?

El escritor y teatrista Alfonso Sastre cuenta una anécdota de un joven actor que lo llamaron de urgencia para hacer un breve papel donde solo tenía que decir “¡Oh, un cadáver!” y salir de escena. Ya en la función –con el vestuario, el maquillaje, las luces y el cuerpo ensangrentado sobre el escenario–, en lugar de lo que estaba escrito, gritó “¡Coño, un muerto!”. El autor corrigió la frase y agradeció al joven actor su colaboración. “Desde luego, si hubiera sido un autor de gran talento no hubiera escrito

‘oh, un cadáver’ ni ‘coño, un muerto’ sino una tercera frase hallada poéticamente en esta tercera vía que hemos postulado” (Sastre 52). Ya que él mismo se cuestiona: “¿Un tercer lenguaje, pues, para el teatro? ¿Un lenguaje con las propiedades energéticas del habla común –de las hablas comunes– y las bellezas de la literatura, sin ser ni lo uno ni lo otro: ni literatura propiamente dicha ni habla corriente, como pretende ser el diálogo del teatro costumbrista?” (48-49).

La reflexión que se deriva de esta anécdota contada por Sastre es que la función dramática de la literatura está ligada a la acción dramática, entendida esta como producto de un proceso orgánico: estímulo (real o imaginario), asociación mental y respuesta fisiológica (muscular, endocrino y/o cardiovascular) (Cantú “La dramaturgia performativa”). No es necesariamente para una estética naturalista. La palabra escrita que conceptualiza un mundo y que sirve como detonante para la acción dramática, la invención de lenguajes que “cumplen la perfecta paradoja de un habla reconocible y extraña; corriente y sorprendente; coloquial y literaria a un mismo tiempo; un habla fantástica y realista” (Sastre 47). Para explicar esto se podría echar mano de algunos conceptos de la teoría de la enunciación.

Jean Dubois concibe la *distancia* como la actitud del hablante frente a su enunciado: “Se considera que el interlocutor percibe en qué medida es asumido el enunciado [por el enunciante], y traduce esta distancia. Si la distancia tiende a cero, el sujeto asume totalmente su enunciado, el *yo* del enunciado y el *yo* de la enunciación se identifican totalmente” (Maingueneau 134). Entonces, en la función dramática de la literatura, en su *yo* del enunciado, debe contener la potencialidad para que el performer asuma el *yo* de la enunciación, debe estar escrito de tal manera que –parafraseando a Steiner– el actor pueda nombrar al Rin en lugar de representarlo: fundarlo, inaugurarlo, hacerlo verdad.

Por otro lado, en la *transparencia*, “la ambigüedad del texto se elimina por el traspaso del sujeto de la enunciación del emisor al receptor. En otras palabras, el receptor se identifica con el sujeto de enunciación, que se borra, como si fuera el receptor mismo el que emitirá el discurso” (Maingueneau 135). En este caso se debe entender “el sujeto de la enunciación” como lo que se está refiriendo, es decir, como el mundo que está conceptualizado autoralmente en el texto literario. Y de esta forma el emisor sería el actor, y el espectador, el receptor. Así, la función dramática debe contener la potencialidad en su factura para que sea transparente. Esto quiere decir que, gracias a la poca distancia entre el yo del texto literario y el yo del performer en su enunciación, existe transparencia en esta para que el espectador pueda asumir este mundo<sup>13</sup> también como propio, es decir, afectarse.

Uno de los axiomas clásicos del mundo teatral es que la literatura dramática, a diferencia de otras literaturas, es “la palabra en acción”. Esto suele interpretarse en el sentido aristotélico de imitación de las acciones y traducirse como diálogo, monólogo, soliloquio. Entonces nos da solamente una cuestión de forma y de formato, como ya se ha visto. “La palabra en acción” aquí toma otro sentido: ser-algo-en-el-futuro, donde ese algo es el acontecimiento teatral; la “palabra en acción” es proyecto, y las condiciones de posibilidad para ese proyecto están en que las palabras puedan ser asumidas por la conciencia de un cuerpo (distancia cero) y con interpretación física-verbal afecte al espectador (transparencia).

Si bien un actor puede recitar o leer la tabla nutricional de un paquete de galletas y crear con ello un acontecimiento teatral, de cualquier forma necesitará trabajo

---

<sup>13</sup> Esto es lo que se identifica con el concepto de verosimilitud. Sin embargo, se ha descartado la verosimilitud porque está directamente relacionada con la ficción y esta no es una condición necesaria ni para el arte en general, ni para el teatro ni la literatura en particular. La verosimilitud etimológicamente quiere decir algo similar a la verdad pero que es mentira. Sin embargo, aquí se trata de un mundo que se ha puesto a existir, es verdadero; si bien es una realidad paralela a la realidad cotidiana, también es real. No es parecido a la verdad, es la instauración de una verdad.

de dramaturgia autoral para suplir la falta de función dramática en el texto. Esto ya que la tabla nutricional, en primera instancia, no está conceptualizando un mundo, o si acaso lo hace, es un mundo estático. Pero también porque la tabla nutricional en su yo del enunciado no contiene las características (léxicas, morfológicas, sintácticas, fonéticas, fonológicas y semánticas) para que la conciencia de un cuerpo poético (performer) mantenga una distancia cero con respecto a su yo enunciante, y por lo mismo será opaco para el receptor (espectador), quien no resultará afectado. Por otro lado, “Informe para una academia”, de Kafka, si bien no fue escrito con la intencionalidad de llevarse a escena, crea un mundo no estático (con progresión y tensión dramáticas), donde la palabra escrita contiene la potencia para crear una distancia cero entre el performer y el mundo conceptualizado, y que, al darle existencia, sea transparente para el espectador, afectándolo.

Encontrar “el tercer lenguaje”, ni tan literario y extraño que resulte opaco, ni tan reconocible y cotidiano que resulte distante. Un lenguaje que no diga, sino que nombre, que funde un mundo dinámico y pueda ser aprehendido por el performer para afectar al espectador. Independientemente del grado de conciencia del escritor y su intencionalidad, “escribir para la escena” significa escribir para el cuerpo en su totalidad y no solo para el rostro y la voz. La dramaturgia literaria inventa un lenguaje que funda un mundo trenzado de fuerzas opuestas, un lenguaje que se adhiera a un cuerpo para que pueda afectar a otros.

### *Conclusiones*

Dado que esto es una perspectiva ontológica, las conclusiones no deben entenderse como finales, sino como una respuesta temporal. La dramaturgia autoral conceptualiza un mundo que no es estático, que se transforma de forma dialéctica (tesis antítesis y síntesis), donde esta progresión se da a partir de relaciones de tensión

(contraste, contraimpulso, equilibrio precario y pausa) entre los entes que habitan ese espacio-tiempo. Cuando esta conceptualización se da mediante la escritura se le conoce como dramaturgia literaria, es decir, este procedimiento de composición de la obra mediante la paraba escrita.

La literatura dramática es ante todo literatura, palabra descorporalizada donde la metáfora nombra, funda, establece. La literatura, ontológicamente, no tiene géneros sino funciones. Así, un texto literario de cualquier índole tendrá en mayor o menor medida al menos tres funciones: narrativa, poética y dramática. En la función narrativa convergen, *grosso modo*, estrategias para la construcción de un relato en el ordenamiento de cronotopos, hechos, actantes y perspectivas. En la función poética, también de forma muy general, se dan los tropos o figuras retóricas: imágenes sensoriales y conceptuales evocadas por la palabra descorporalizada. Y en la función dramática habitan un poco de las dos. De hecho se podría decir que la función dramática es la bisagra entre ambas, donde los límites tampoco son del todo claros.

En la función dramática se da una progresión dialéctica, la cual se puede encontrar en relatos (novelas, cuentos, crónicas) a través de la transformación de la trama y los personajes; también en poemas, sobre todos los de “largo aliento”, donde hay una evolución en ritmo, métrica, rima, etcétera, incluso en el verso libre y prosa poética. La función dramática pone relaciones de tensión, que en los relatos se puede apreciar en el desarrollo del conflicto, así como en el carácter y las acciones de los personajes; en la poesía también hay contrastes, contraimpulsos, equilibrio precario y pausas en el desarrollo de los versos, en la elección léxica y morfológica, en el ritmo, el acento y otras afectaciones fonéticas y fonológicas, en el ordenamiento sintáctico o su composición caótica, etcétera. La función dramática también contiene la distancia cero y transparencia que son potencia para la enunciación corporalizada, y es por eso que textos literarios, que no fueron concebidos originalmente para la escena, pueden dar este

paso sin adaptación ni problemas (o quizá mínimos), sin necesidad de que las dramaturgias escénica y performativa entren a rescatar las carencias autorales.

Por otro lado, por supuesto que un texto declaradamente escrito para la escena cuenta con las otras funciones. Un texto de literatura dramática –especialmente los que cuentan una historia, que son la mayoría– tiene función narrativa, y en la composición de este “tercer lenguaje” hay función poética. Como bien lo percibió Reyes, todo texto literario cuenta con estas funciones. Pero no hay que verlo en cuestión de porcentajes como en un diagrama de pay, sino más bien como los controles de una consola, donde pueden tener mucha, poca o mediana participación de cada una de las funciones, que tampoco podría medirse de forma cuantitativa. Habrá algunos que tengan poca de las tres, habrá otras que tengan mucha de todas, y estos –quizá– sean los que se consideran “obras maestras”, independientemente del género al que hayan sido adscritas por el autor, los críticos, los editores o los librereros.

© **Mario Cantú Toscano**

### *Bibliografía*

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.

Cantú Toscano, Mario. (2014). *La ciencia en Stanislavski. Una relectura del sistema desde sus influencias científicas*. México: Paso de Gato, 2014. Impreso

Cantú Toscano, Mario. “La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena”. *Telón de Fondo*. Buenos Aires, no. 26. Dic. 2017. Revista electrónica.

---. “La dramaturgia performativa. Imaginación y lógica afectiva en la creación del actor: Ribot y Stanislavski”. *Argus-a. Artes y Humanidades, Arts and Humanities*. Buenos Aires/Los Ángeles, vol. VI, no. 22. Dic. 2016. Revista electrónica.

Danan, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato, 2012.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Autel, 2007. Impreso.

---. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Autel, 2010. Impreso.

García Leal, José. *Filosofía del arte*. Madrid: Síntesis, s/f.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Libro electrónico.

Maingueneau, Dominique. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette, 1976.

Morin, Edgar. “El diseño y el designio complejos”. *Introducción al pensamiento complejos*. Barcelona: Gedisa, 2008. 39-84. Impreso.

Reyes, Alfonso. *Obras completas vol. XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

Sastre, Alfonso. *El drama y sus lenguajes Tomo I. Poesía y drama*. Navarra: HIRU, s/f. Impreso.

Steiner, George. *Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Libro electrónico.

Zola, Émile. *El naturalismo*. Barcelona: Península, 1989.