

La dramaturgia de la dramaturgia

Una aproximación desde las ciencias de la complejidad

Mario Cantú Toscano

Introducción

Los últimos años del siglo XX y lo que va del XXI han tenido una problemática en cuestión de las artes, y ésta es precisamente la indefinición de las artes. A su vez, cada una de las distintas disciplinas que las integran también ha sufrido de ésta indefinición. Tal pareciera, por un lado, que ya no importa su definición o que se ha llegado a la resignación de no poder llegar a una. Esto trae algunos problemas, por un lado, ontológicos, y por otro, epistemológicos.

Tal pareciera que el arte, por su misma naturaleza transgresora, va forzando cada vez más sus límites resistiéndose a una definición. El teatro no es una excepción a esto, y la dramaturgia tampoco. En los últimos años se ha dado un fenómeno que ha puesto en jaque a los críticos y teóricos, al mismo tiempo que a los creadores y al público. Se trata de una especie de subgénero híbrido que han querido denominar como *narratugia* (algunos también lo llaman *dramativa*), que es una mezcla de los vocablos narrativa y dramaturgia para designar una dramaturgia narrada.

Los debates sobre dramaturgia que esta modalidad ha despertado, así como los que ha revivido (a saber, si la dramaturgia es teatro o es literatura), han quedado sin resolución, o al menos no una que pudiera ser convincente para un grupo significativo. Podríamos atribuirle esto al hecho de que la dramaturgia, en la práctica de la escritura dramática, ha rebasado las viejas definiciones, y que las teorías no se han actualizado. Los trabajos de crítica o los talleres de creación dramática se han enfocado más bien en un aspecto normativo, pues prescriben lo que debería ser basándose en modelos tradicionales y legitimados –legitimados ya sea por un grupo hegemónico de la crítica o por creadores que gozan de un reconocimiento institucional–.

Existe también la cuestión de que el término dramaturgia se ha hecho extensivo a los actores, directores y otros técnicos y creativos del quehacer teatral. De esta forma se habla de la dramaturgia del actor, dramaturgia del director, dramaturgia del iluminador, etcétera. Esta extensión nos hace preguntarnos si la dramaturgia es una o son muchas dramaturgias.

Entonces esta única dramaturgia ¿en qué consiste? ¿O cuáles son los puntos en común que podemos encontrar entre las diferentes dramaturgias?

Como dice Luis de Tavira, “si todo es teatro, nada es teatro”. De la misma forma, si todo es dramaturgia, nada es dramaturgia. Las posturas radicales o tienden a borrar las fronteras o las ponen muy cercanas. Las que tienden a desdibujar las fronteras caen en un relativismo escéptico y provocan la indefinición, por lo tanto la imposibilidad de saber qué es dramaturgia. Y si no sabemos qué es dramaturgia, cómo pretendemos generar una teoría dramática, una preceptiva, un acto creativo o una crítica. La postura relativista escéptica nos lleva a una anarquía epistemológica que nos imposibilita teórica y prácticamente.

Por otro lado, la postura radical preceptiva, que dicta normas de cómo debe ser una dramaturgia, tiende a hacer caso omiso de los hechos, de las prácticas que se están dando y a condenar las nuevas prácticas que no se ajusten a un modelo establecido *a priori*. Por lo tanto, tiende a crear normas basadas en modelos construidos con la finalidad de conservar una hegemonía de determinado grupo o tendencia estética, y sus motivaciones suelen ser más políticas que estéticas o teóricas.

La pregunta inicial es ¿cómo entrarle a este problema o cómo atacar las deficiencias que hasta ahora se han venido suscitando dentro de los debates? El teorema de Gödel nos dice que los sistemas, por más abiertos que sean, están imposibilitados para analizarse a sí mismos. De ello resulta que la dramaturgia no puede analizarse con la dramaturgia, o que el teatro no puede analizar al teatro. Podemos tomar varios caminos. Podríamos analizar la dramaturgia desde una perspectiva de teoría literaria o desde el ángulo de teoría teatral; sin embargo, como parte del problema es el debate de si la dramaturgia pertenece al teatro o a la literatura, quizá poco nos servirán estas herramientas, pues primero necesitaríamos dar respuesta a esto antes que elegir una de las dos. Otra instancia que nos puede servir es la filosofía; sin embargo aquí surge el problema de qué filosofía, es decir, una filosofía desde qué ángulo.

Es por eso que propongo analizar esta problemática desde las ciencias de la complejidad. Éstas tienen la ventaja de que, al situarse en el paradigma de lo complejo, admite que los objetos de estudio tienen que ser analizados desde una multiplicidad de ángulos y para ello se necesita de una transdisciplinariedad, es decir, que varias disciplinas, filosóficas y científicas, entren a complementarse para dar cuenta de la complejidad del objeto de estudio. A continuación, una breve descripción de los postulados básicos de la complejidad.

La complejidad

El paradigma de la complejidad surge de las matemáticas y se ha ido extendiendo a las demás ciencias. Edgar Morin ha llevado este paradigma hasta la filosofía en sus seis libros de *El método*. El filósofo francés propone que son tres los principios que organizan el paradigma de la complejidad frente al de la simplicidad. A saber: el principio de recursividad, el hologramático y el auto-eco-organizador.

Siguiendo a Morin, el paradigma de simplicidad nos ha hecho encontrar relaciones causa-efecto de forma lineal, es decir, A es causa de B, y B es causa de C. Pero el principio de recursividad nos dice que B también puede ser causa de A, C causa de B e incluso causa de A. La no linealidad de las relaciones causa-efecto nos lleva a ver que algo puede ser al mismo tiempo causa y efecto en su relación con otra instancia. Tomemos, por ejemplo, la trinidad individuo/sociedad/especie. Los individuos producen sociedades, pero las sociedades también producen a los individuos mediante la cultura. Los individuos están determinados por las sociedades en las que están inscritos, pero las sociedades están determinadas por los individuos que las componen. De la misma forma, individuos y sociedades están englobados en la especie. La especie produce la información biológica que determina las características de los individuos y de las sociedades, pero la especie depende de los individuos, de la reproducción de éstos, y la especie también está determinada por las sociedades, que implantan reglas en las formas de reproducción. La especie está determinada por los individuos y sus sociedades, pero a la vez las determina.

El principio hologramático nos señala que el todo no es la suma de las partes, y que las partes no son separables del todo. Asimismo, que existe una reproducción del todo en las partes. Podemos volver al mismo ejemplo y ver cómo la sociedad, cuyas partes son los individuos, puede tener una analogía con éstos, pues consta de partes materiales e ideales, es decir, de individuos biológicos y cultura, así como el individuo tiene cuerpo y mente. Y que dentro de las sociedades se forman especies de “órganos” que cumplen las funciones como en un sistema vivo. Otro ejemplo más concreto se puede ver en los fractales, cómo en las partes hay una reproducción del todo, por ejemplo en los cristales. Otro ejemplo más claro que podemos ver en la vida cotidiana son los árboles, cuyas ramas asemejan al tronco. Y las bifurcaciones que se dan en las ramas principales se reproduce en las ramas que salen de éstas y a su vez en las ramas más pequeñas, que luego se bifurcan en hojas. Al mismo

tiempo, en las “venas” de las hojas podemos encontrar una bifurcación muy similar a la del tronco con las ramas. Sin embargo, todas estas partes conforman un todo y son inseparables de éste para imbricar un sistema, y este sistema es irreductible a la suma de sus partes.

La auto-eco-organización se da en todos los sistemas vivos. Podemos observar, por ejemplo, el cuerpo de un animal, que, al ser dañado, se auto-organiza para recuperar su balance. Pero esta auto-organización no siempre se realiza de forma exclusivamente autónoma, es más, la mayoría de las veces depende del exterior para organizarse. El cuerpo, ante una enfermedad, necesita de otros elementos para auto-organizarse. El hambre, por ejemplo, es un desbalance en los nutrientes que el cuerpo necesita. Y para recuperar el balance hace uso del alimento que esté en su entorno. De ahí viene el prefijo “eco”, pues las auto-organizaciones de los sistemas necesitan tomar elementos exteriores del entorno físico, por ello es auto-eco-organizador. Cualquier sistema vivo necesita auto-eco-organizarse.

A grandes rasgos éstos son los principios bajo los que se pueden entender el paradigma de la complejidad. Por esto, dada la auto-eco-organización, la recursividad y la hologramática, es necesario que el estudio de fenómenos complejo sea bajo la mirada de la transdisciplinariedad.

La noosfera

En su epistemología, Morin crea el concepto de *noosfera*. Antes de continuar, habrá que establecer algunos puntos básicos de la producción de conocimiento. Según este autor, el conocimiento se da en una recursividad de cerebro/espíritu/cultura. Hay que aclarar que se usa el término “espíritu” sin ninguna connotación religiosa o mística. Se prefiere al término “mente” porque éste tiene más bien una connotación racional, y el espíritu engloba lo lógico-racional, lo afectivo-emotivo, lo mítico, etcétera.

Así, el cerebro produce al espíritu y el conjunto de individuos, es decir, el conjunto de cerebros/espíritus producen la cultura. Sin embargo, la cultura es un factor que determina al espíritu. Morin toma el término *imprinting* de Konrad Lorenz, quien lo había usado para describir cuando un pato sigue al primer ser viviente que tenga en frente como si fuera su mamá. De esta forma, el *imprinting* cultural es una marca que se queda en el espíritu/cerebro y que determina nuestro pensar, nuestro hacer y nuestra forma de conocer. Por otro lado, nos recuerda el experimento que se hizo con un ave, a la que separaron de las otras aves y fue criada sin que tuviera ningún contacto ellas. Le simulaban un vuelo y ésta pudo encontrar el

camino hacia el sur. De esta forma vemos que ciertos conocimientos están dados biológicamente.

Pero la mente también puede producir cambios en el cerebro. Las dendritas de las neuronas no están fijas, sino que se combinan con las dendritas de diferentes neuronas para formar diversos pensamientos. Cuando un pensamiento o forma de pensar es recurrente, las dendritas tienden a fortalecer las uniones –a formar una especie de “callos”, podría decirse–, y el pensar de otra manera o generar pensamientos distintos a los acostumbrados se hace más difícil también desde el punto de vista fisiológico. Por lo tanto, el espíritu y la cultura también pueden modificar al cerebro que los produce. Cerebro, espíritu y cultura se producen, modifican y condicionan mutuamente sin que ninguna de las tres instancias tenga un papel preponderante.

Ahora sí continuemos con la noosfera. Morin nos dice que, dentro de la biosfera habita la antroposfera y que ésta, a su vez, está compuesta por una trinidad: psicofera, sociosfera y noosfera. La psicofera está constituida por los espíritus/cerebros, la sociosfera por los individuos que forman sociedades así como la vida de éstas, y la noosfera, que es la producción cultural. La cultura está comprendida por los saberes y conocimientos no sólo desde el punto de vista científico, sino los mitos, ideologías, sistemas de valores, artes, lenguaje, etcétera.

A todo esto, Morin los denomina “seres de espíritu”:

Como hemos visto, todo lo que está organizado adquiere ser, realidad, autonomía, ser, es estar organizado, mejor, ser organizado. [...] Sólo las filosofías idealistas les reconocían a las Ideas Soberanía, Poder, Reino, pero eran incapaces de insertarlos en los mundos físicos, biológicos y humanos.

Recordemos que, según la ontología, hay dos clases de entes, los que existen en el tiempo y el espacio y los que sólo existen en el tiempo. De ahí que las ideas son seres. Pero las ideas también se auto-eco-organizan en la convivencia con otras ideas y tienen el principio hologramático como los cristales (que también se auto-eco-organizan). Es por eso que son seres vivos desde el punto de vista de la biología.

Morin retoma el concepto de *mindscape* (paisaje mental) y lo funde con el de paradigma de Thomas Kuhn. Este paisaje mental, este paradigma es el que nos determina para ver la realidad desde un punto de vista. El paradigma para Morin contiene los conceptos fundamentales o las categorías maestras de la inteligibilidad (conjunciones, disyunciones, implicaciones, etcétera) entre estos mismos conceptos o categorías. Estamos

atados a los paradigmas de nuestra noosfera. ¿Entonces cómo se explica el que el pensamiento y la cultura vayan evolucionando?

Morin dice que dentro de todo paradigma existe un “pensamiento desviante”, un pensamiento que va en contra del *establishment*, de la norma, del *mindscape* dominante en una cultura. Y este pensamiento genera un “caldo de cultivo”, que pueden ser unos cuantos individuos y no necesariamente en un área geográfica definida. El caldo de cultivo genera “calor cultural”, debates de ideas, discusiones sobre alguna postura. Y esto a la larga, generará otro paradigma que quizá, a su vez, se vuelva hegemónico.

Solemos decir que el arte está vivo, o que el teatro está vivo, pero lo decimos más como una metáfora. Con este punto de vista podemos decir que literalmente están vivos. Las ideas tienen una relación simbiótica casi parasitaria con el ser humano. Podríamos hacer una analogía parcial con los virus, que necesitan del ser humano para habitar y para reproducirse, y que van mutando, es decir, auto-eco-organizándose. Pongamos como ejemplo la ideología marxista, que entra en otra ideología que le es un ambiente hostil, como la ideología cristiana. Esta idea muta, sin poder atacar el núcleo de la ideología cristiana, pero encuentra la forma de convivir en lo que llamamos la teología de la liberación.

Ahora bien, ya tenemos un panorama de los principios del paradigma de la complejidad y el concepto de noosfera, es decir, el mundo de las ideas, donde, entre otras, habitan las ideas del arte, y, por lo tanto, las del teatro, la literatura y la dramaturgia. Veamos primero las definiciones del arte y la problemática que de ahí se desprende para luego particularizar más en las del teatro y luego en las de la dramaturgia, entendidos todos como seres vivos.

Filosofía del arte: definición de arte

El filósofo español José García Leal, en su *Filosofía del arte*, también dedica el primer capítulo a hablar sobre la problemática de la definición de arte en los últimos tiempos y las consecuencias que acarrea, algo muy similar a lo que hemos expuesto en la introducción de este trabajo. Expone cuatro definiciones principales de arte, aunque admite que se pueden dar hibridaciones entre algunas de ellas: la definición institucional, la intencional, la funcional y la simbólica.

La definición institucional tiene como paradigma a las instituciones y sus representantes, es decir, que el arte se define por agentes externos. Directores de museos,

teatros y galerías, los críticos y promotores artísticos, curadores y direcciones artísticas de festivales, antologadores y editores, los talleres de creación, etcétera son quienes definen lo que es arte y lo que no es. García Leal refiere una parte de un debate donde se decía que si un mono en un zoológico hace una pintura, y ésta se exhibe en el zoológico, no es arte. Pero si esa misma pintura se exhibe en un museo, ya lo es. Entonces la definición viene por agentes externos al arte y que son las autoridades en materia artística quienes mantienen la hegemonía de la definición. Además del problema ontológico que podemos notar, la problemática se extiende al campo de las políticas culturales, donde un grupo hegemónico tratará de señalar lo que es arte también en función de mantener la estructura de poder, así como sus beneficios, no sólo de concepción estética, sino beneficios económicos, de estatus social e incluso psicológico, pues se obtienen beneficios emocionales en la autoafirmación del individuo, es decir, su ego.

Otra definición se carga hacia el lado del artista creador: la intencional. En ella baste con que el artista tenga la intención de que su objeto creado sea artístico para que éste se convierta automáticamente en arte. De esta forma, “la obra es considerada como un *vehículo* por el que fluye la intención del autor. Y así, el efecto provocado en la audiencia pasa fundamentalmente por el reconocimiento de la intención del autor”. Tenemos que el arte es sólo un vehículo y no un fin en sí mismo, es decir, no se le da el estatus de ser vivo que tiene. Y por otro lado, ¿qué pasa si el lector-espectador de la obra de arte no recibe nada o no entiende la intención del artista? Pero también las intenciones del autor no están solamente en lo artístico. Algunos pueden pretender con su “arte” formar parte de un presupuesto, crearse cierto estatus, el “educar” o “concientizar” al público, o simple y sencillamente pretenden que la gente los quiera. Y algunas de estas motivaciones o intenciones suelen estar antes incluso que la intención comunicativa, que el “decirle” algo al público. En todo caso, el arte es una vía, y no un fin en sí mismo. Si lo vemos bajo las causas aristotélicas, esta definición se centraría en la causa eficiente.

La definición funcional, como su nombre lo indica, delimita al arte en cuanto a la función que cumple dentro de una determinada sociedad histórica. Así, el arte ha tenido la función de “reflejar la realidad” o “imitar a la naturaleza”, “expresar los sentimientos”, satisfacer las necesidades de un pueblo, enseñarnos a mirar las cosas, etcétera. Si lo vemos nuevamente desde las causas aristotélicas, la definición funcional se centraría en la causa final, es decir, tendría cierto tinte teleológico. Si lo prioritario es el efecto que se causa en el

espectador, esto nos trae un relativismo escéptico y, por tanto, cualquier cosa puede ser una obra de arte.

Por último se encuentra la definición simbólica. En ella, García Leal dice que “a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y b) esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización”. El símbolo es lo que está en lugar de otra cosa, así hay símbolos de muy diversas naturalezas: las señales de tránsito, los números, incluso el lenguaje cotidiano. ¿Pero qué hace al arte que se distinga de los otros sistemas simbólicos? La construcción sensible de los modos de simbolización. Una fotografía común, por ejemplo un retrato familiar, es un símbolo, está en lugar de la familia. Sin embargo, no nos dice nada nuevo de esa familia, no aporta ningún conocimiento adicional. El arte, en su sistema simbólico, aporta conocimiento al darnos relaciones no obvias entre el objeto simbolizado y el símbolo.

Para ver mejor esto, podemos recordar el concepto de paradigma de Thomas Kuhn, en el cual estamos inscritos con relaciones convencionales que nos hacen ver la “realidad” de cierta manera. “El mundo es mi representación”, dice Schopenhauer, y es en este sentido en el que al arte crea paradigmas mediante los cuales hacemos la representación de nuestro mundo o nos revela nuevas relaciones. Aunque, claro, Kuhn nos habla desde la ciencia, pero nos dice que

podemos llegar a sospechar que es necesario algo similar a un paradigma como requisito previo para la percepción misma. Lo que ve un hombre depende tanto de lo que mira como de lo que su experiencia visual y conceptual previa lo ha preparado a ver.

A Morin le atrae la idea kuhniana de paradigma, pero aún se le hace insuficiente por estar inscrita en las observaciones científicas, por eso es que amplía la definición, y señala el que paradigma

contiene, para cualquier discurso que se efectúe bajo su imperio, los conceptos fundamentales o las características rectoras de inteligibilidad al mismo tiempo que el tipo de relación lógica de atracción/repulsión (conjunción, disyunción, implicación u otros) entre estos conceptos o categorías.

El simbolismo del arte está basado en una *techné*, como señala Heidegger, la cual, además de *conocimiento*, nos aporta *verdad* en el sentido de *aletheia*. El concepto griego de *aletheia*, según Heidegger, se refiere al desocultamiento. El simbolismo artístico, al encontrar estas relaciones no obvias, desoculta, descubre, por tanto hay verdad en el sentido de mover los paradigmas y ofrecernos una experiencia para poder ver más allá de lo que, en palabras de Kuhn, “estábamos preparados para ver”.

Ciertamente esta última definición de arte, la definición simbólica, se ajusta más al concepto de noosfera de Morin, ya que trata al arte como un fin en sí mismo y le da una autonomía dependiente. El arte como sistema de símbolos resulta ser hologramático, recursivo y tiende a auto-eco-organizarse. Pero estas cuestiones las veremos más adelante. Ahora que ya tenemos una definición de arte que se ajusta a nuestro modelo o a nuestro paradigma de la complejidad, vayamos a la definición de teatro.

Filosofía del teatro: definición del teatro

Al igual que García Leal, el teórico argentino Jorge Dubatti, en su *Filosofía del teatro I*, comienza atacando la problemática de la definición de teatro, o más bien, la indefinición que existe y, por consiguiente, el vacío ontológico que conlleva. No sigue la misma metodología que García Leal, pero las conclusiones sobre la indefinición son las mismas: “si todo es teatro, nada es teatro”.

Recordemos que Grotowski encuentra la teatralidad mediante el método inductivo, eliminando los elementos no necesarios, su famosa “vía negativa”, quitando los obstáculos. El teatro se resume a la relación actor-espectador. De la misma forma opera Dubatti para encontrar las condiciones necesarias y suficientes, y llega a una conclusión similar a la de Grotowski: el convivio. El teatro es convivio entre actores, técnicos y espectadores. Pero no es cualquier convivio, es un convivio donde se dan procesos simbólicos, como veíamos en la definición de García Leal.

Sin embargo, sabemos que hay muchas clases de sistemas simbólicos. ¿Cómo son los sistemas simbólicos que debe tener el teatro? Porque si el teatro es un convivio donde se realizan sistemas simbólicos, podrían ser teatro un bautizo, una toma de protesta, un partido de fútbol, etcétera. Otra vez pierde sus límites y todo es teatro. La clave para entender el símbolo en el teatro se encuentra en otro término griego, la *poiesis*.

Dubatti nos remite al “Simposio” de Platón. En este famoso diálogo, Diótima le refiere este concepto a Sócrates:

Ya sabes que la palabra poesía tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas.

Los que son fecundos con relación al cuerpo aman a las mujeres [...] Pero los que son fecundos con relación al espíritu... Aquí Diótima, interrumpiéndose, añadió: porque los hay que son más fecundos de espíritu que de cuerpo para las cosas que al espíritu toca producir. ¿Y qué es lo que

toca al espíritu producir? La sabiduría y las demás virtudes que han nacido de los poetas y de todos los artistas dotados del genio de la invención.

La *poiesis* es el acto creativo-simbólico donde algo transita del no ser al ser. ¿Pero dónde se da esta *poiesis*? Dubatti nos dice:

La acción *poiética* teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. Por la doble dimensión de trabajo y ente, la *poiesis* es acontecimiento: acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y en el espacio. A través de llamados, cambios de luces, música u otros índices de pasaje, el convivio invita a centrar la atención en esas acciones, a concentrarse en ellas a partir del ejercicio de la expectación, tercer acontecimiento complementario de la teatralidad que se detonará causal y lógicamente a partir de la manifestación de la *poiesis*.

El *medio* (en términos aristotélicos) de construcción de la *poiesis* que llamaremos específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro. [...] Acciones necesariamente metafóricas, pero no necesariamente ficcionales: lo propio de la *poiesis* es la metáfora, no la ficción, ya que es común en el arte la *poiesis* no ficcional. Las acciones reales, ya por su misma génesis –acciones que no observamos en el mundo cotidiano– o porque al ser tomadas por la matriz de la *poiesis* mutan: acciones despragmatizadas de su función en la empiria y transformadas en poesía.

Antes de proseguir, es digno de mencionar que García Leal también combate el concepto de ficcional como condición necesaria del arte. Pues tenemos artes que son netamente simbólicas, sin referente en la realidad, como la música o la arquitectura, que a lo sumo su referente con la realidad son conceptos abstractos como el triunfo, la tristeza, el dolor, la desesperanza, la repetición, etcétera. De la misma forma, el teatro, aunque puede ser ficcional, puede no serlo. También la literatura, si es ficcional en la narrativa, no lo es necesariamente en la poesía.

Así la teatralidad tiene como centro el convivio y lo que Dubatti llama los “cuerpos *poiéticos*”. Dentro de las manifestaciones teatrales –además de lo que comúnmente tenemos por teatro– podemos encontrar, siguiendo a Dubatti, el teatro callejero, la danza, la danza-teatro, el teatro de sombras, de objetos, de muñecos, el teatro negro, el teatro corporal y el mimo, el teatro musical y la música escénica, el teatro leído y semimontado, los malabares, las mascaradas, el carnaval, etcétera.

Dubatti hace una curiosa categorización de las artes, ya sean *in vivo* o *in vitro*. De ahí que el arte *in vivo* por excelencia sea el teatro (la danza incluida y todas las formas antes mencionadas), e *in vitro* el cine y la literatura. Las otras, como las artes plástica y la música, pueden compartir ambas características y ser manifestadas *in vitro* o *in vivo* indistintamente.

¿Qué es la dramaturgia para Dubatti? Aunque si bien concede los términos de dramaturgia del actor, del director, etcétera, la explica con los conceptos aristotélicos de *acto* y *potencia*:

La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. Por ello hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena [...] El libro, o el impreso, o el manuscrito sólo se transforma en cultura viviente si son compartidos en una estructura de convivialidad a través de la oralización directa.

De esta forma, la dramaturgia en el texto impreso es literatura en acto y teatro en potencia; al revés, al estar en la escena, la dramaturgia es teatro en acto y literatura en potencia. Pero, ¿podemos quedarnos con esta definición?

¿Qué es la dramaturgia?

Antes de proseguir, veamos la definición de dramaturgia del teórico teatral Patrice Pavis, quien nos propone tres definiciones: el sentido clásico, el sentido brechtiano y el sentido de la actividad del dramaturgista. En el sentido clásico es el “arte de la composición de obras teatrales”, donde se establecen los principios de la estructuración de un texto dramático. En este sentido, la dramaturgia es un sistema de principios abstractos que dictan las normas a los dramaturgos de cómo componer una obra, como las poéticas, entre ellas las de Aristóteles y Lope de Vega, por ejemplo.

En el sentido brechtiano la dramaturgia es la estructura a la vez ideológica y formal de la obra, el vínculo específico de una forma y un contenido. Se refiere a la vez al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena, especificar la forma teatral de mostrar y narrar un acontecimiento.

En el tercer sentido, dramaturgia designa el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, tendrán que realizar. Pavis advierte que la dramaturgia, en su sentido más reciente, “tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica”.

Está visto que, a estas alturas, no podemos tener una concepción de la dramaturgia que abarque sólo al texto escrito. Y aún el texto escrito, ¿cómo se diferencia de las otras manifestaciones de la literatura como la narrativa y la poesía? Pero antes de saber cómo es que el texto literario –o casi literario– que es la dramaturgia se distingue de las otras manifestaciones, tenemos que saber qué es la dramaturgia en un sentido amplio.

De todo lo anterior podemos deducir que la dramaturgia está inscrita dentro del arte y por lo mismo dentro del teatro, sobre todo cuando está en acto y no en potencia, como diría Dubatti. Si hay dramaturgia del actor y del director –en acto, claro está–, ¿qué elementos comparten estas dramaturgias con la del escritor o autor?

Como vimos más arriba, los elementos necesarios de la teatralidad son el convivio y la *poiesis*. Dado que la dramaturgia también puede darse *in vitro*, vamos a centrarnos en el aspecto *poiético*. Dubatti nos dice que, dentro de la *poiesis* teatral, están las acciones físicas y físico-verbales. Las acciones verbales –como nos dice la teoría de los actos de habla de John L. Austin–, los actos ilocutivos, modifican la realidad. En este caso, es una realidad simbólica, por no decir ficcional. Pero estas acciones *poiéticas*, que a su vez son creativo-simbólicas, no se dan de forma aleatoria, o al menos no completamente aleatoria.

Podemos ver con el concepto de noosfera que todas las manifestaciones culturales están regidas por paradigmas, y estos paradigmas a su vez están estructurados de cierta forma que les da, por un lado, su autonomía, y por otro su determinación. Igual que los mitos o las ideologías o incluso las teorías científicas, las formas simbólicas del arte contienen y están contenidas por los paradigmas y sus estructuras. No se trata pues de hacer una apología de las estructuras, pero sí indicar que las ideas se rigen por éstas. En el caso de la *poiesis* teatral, la parte que brinda esa estructura es la dramaturgia.

Las acciones físicas y físico-verbales (que para abreviar designaremos aquí y para fines de este trabajo como acciones dramáticas) componen un sistema simbólico, que no necesariamente ficcional. Y el que compongan un sistema necesariamente implica que tengan un complejo de relaciones entre sí, es decir, que se articulen; pero esta articulación es a la vez arbitraria y determinada. Es arbitraria porque el arte establece relaciones no obvias, pero a la vez está determinada o motivada, porque si no estaríamos en la completa incomunicabilidad. El simbolismo *poiético* es autónomo, pero a la vez, siguiendo a las ciencias de la complejidad, está determinado por la cultura, la noosfera, en la que está inscrito. Todo artista está condicionado por su *imprintig* cultural para crear mediante modelos preestablecidos: a veces los usa como guía, a veces los usa para transgredirlos, pero no puede sustraerse a ellos.

Es por eso que el mecanismo por el cual se articulan los sistemas simbólico-*poiéticos* de la teatralidad es la dramaturgia. Así, la dramaturgia es el mecanismo dialéctico-analógico mediante el cual se estructura el sistema simbólico-*poiético* de la teatralidad. La dramaturgia no es el centro de la teatralidad; pero, de la misma forma que el lenguaje es el que hace que

se articulen los elementos de la noosfera, así la dramaturgia sirve como articulador. Morin nos dice que el lenguaje

Es necesario para la conservación. La transmisión, la innovación culturales. Es consustancial a la organización de toda sociedad y participa necesariamente en la construcción y la vida de la noosfera.

No hay nada antropológico que no dependa del lenguaje, de ahí la tendencia a reducirlo todo al lenguaje, pero todo lo que es lenguaje procede de algo distinto, va hacia algo distinto, expresa algo distinto que el lenguaje.

El lenguaje no está en el centro de la noosfera, pero está en todos sus procesos. De la misma manera, la dramaturgia no es el centro de la teatralidad, pero es el medio por el que operan sus procesos simbólico-*poiéticos*. Por un lado es un mecanismo analógico, pues se basa en analogías para la creación de símbolos; y por otro, es dialéctico porque obedece al proceso de la dialéctica hegeliana: tesis, antítesis y síntesis.

Ésta la podemos ver en cualquiera de las manifestaciones teatrales antes mencionadas. Incluso podemos verlas a gran escala, como un todo. Es decir, una dialéctica de la obra con el planteamiento, desenlace y resolución de la obra. De igual forma la podemos verlo en las partes: en las escenas, cuadros o actos. Y la podemos ver también en lo micro: la composición de cada uno de los movimientos de los ejecutantes en la escena, llámense actores, bailarines, etcétera. Y en la medida en que opere esta dialéctica se desarrolla precisamente lo que Eugenio Barba denomina el “equilibrio precario”. La dialéctica hegeliana es precisamente lo que nos da este tránsito del que hablaban Platón y Heráclito, del no ser al ser.

Podemos decir que en un sentido amplio esto es la dramaturgia, pero aún nos queda otro problema, que es la dramaturgia de autor. Representa un problema distinto porque está en un conjunto intersección entre la teatralidad y la literariedad. No consideramos que la dramaturgia de autor tenga hegemonía ni sobre el teatro ni sobre las otras dramaturgias; sin embargo, habría que admitir que, en la concepción arquetípica que se tiene del teatro, el texto escrito es el detonador del hecho teatral. Es por estas dos razones que le dedicaremos un apartado a la dramaturgia de autor, en especial por su condición de ser teatralidad *in vitro*.

Funciones literarias, lógica difusa y semántica de los prototipos

Antes de comenzar propiamente con la dramaturgia de autor, revisemos unos conceptos que nos pueden ayudar a analizar este fenómeno desde un ángulo distinto. Ya hemos hablado de la ontología teatral y de la dramaturgia, pero nos hacen falta algunas herramientas para entrar en el ángulo literario. Éstas quizá podamos encontrarlas en una teoría literaria algo heterodoxa así como en la lingüística y en otro ramo muy distinto: la teoría matemática de los conjuntos difusos.

La teoría literaria presentada por Alfonso Reyes en *El deslinde* contiene un rasgo curioso pero significativo. Reyes, en lugar de hablar 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 ellas abarcan.

Podremos retomar parte de la propuesta de Reyes y actualizar algunos de sus conceptos, por ejemplo, el de novela, que mejor habría de entenderse por la función narrativa, así abarcaría no sólo la novela sino el cuento e incluso lo no ficcional, como la crónica, el ensayo, etcétera. No obstante, la propuesta es no hablar de géneros, sino de funciones. Y que las funciones son estas tres: la función narrativa, la dramática y la poética.

Antes de continuar con esta idea, vayamos rápidamente a la concepción de lógica difusa. En 1965, Lotfi Asier Zadeh, matemático de origen azerbaiyano y catedrático de la Universidad de Berkeley, publicó un artículo llamado “Fuzzy sets” (conjuntos difusos o borrosos), en el cual daba una vuelta radical a la teoría de conjuntos. La propuesta matemática de Zadeh estaba basada en categorías lingüísticas desde una perspectiva humana, es decir, con ambigüedades. Oraciones como “Ema es muy inteligente” u “hoy es un día más o menos caluroso” no son verdaderas ni falsas, sino que pueden ser más o menos verdaderas o más o menos falsas. Adjetivos como alto, bajo, largo, corto, joven o viejo dependen mucho de la subjetividad. Entonces lo que propone es que la lógica binaria, en la que están basados los conjuntos, cambie sus valores. Si se dan los valores 0 y 1 para falso y verdadero, en una oración como “Gabriel es un hombre alto”, tenemos que poner límites de alto y bajo según género, etnia, etcétera, y luego tomar la estatura de Gabriel para poder decir no 0 ni 1, sino que el valor de verdad es 0,76.

La implicación filosófica es fuerte, porque ya no es que la lógica humana se tenga que adecuar a la lógica matemática, sino la lógica matemática se adecua a la humana. En 1977, junto con Bellman, Zadeh publica un artículo llamado “Local and fuzzy logics”. Esto implica un severo golpe a la lógica clásica y a sus tres principios fundamentales: el principio de identidad, el de no contradicción y el del tercero excluso. Ya desde la mecánica cuántica, donde vemos que la luz es al mismo tiempo onda y corpúsculo se había desafiado el principio de identidad basado en la ontología de Parménides: “el ser es”. Esto venía a darle la razón a la ontología de Heráclito, rechazada por las ciencias formales durante muchos siglos.

El desarrollo de la lógica difusa y los conjuntos difusos, donde los límites no son claros y se puede admitir un tránsito escalonado del ser al no ser, ha permitido en este siglo avances tecnológicos como las cámaras que enfocan el objetivo en movimiento, las que detectan los rostros y las sonrisas, los buscadores de Internet que “deducen” lo que el usuario quiso decir o quiere buscar, los correctores ortográficos de los procesadores de texto, etcétera. Es decir, ha podido dar cuenta de notables avances en la inteligencia artificial al imitar la lógica humana.

Casi paralelo al desarrollo de la lógica difusa, en la década de 1970, la lingüística comienza a desarrollar la semántica de los prototipos. No podemos asegurar que ésta haya tenido influencia de la lógica difusa, pero al menos sí podemos ver que las condiciones histórico-científicas estaban puestas para que ambos pensamientos se desarrollaran, ya que se trata de la negación de los postulados de la lógica clásica, conjuntos donde las barreras se tornan borrosas y aparece una nueva categorización basada en lo lingüístico.

La semántica de los prototipos, o al menos en una de sus versiones, nos dice a grandes rasgos que tendemos a categorizar con relación a figuras arquetípicas. Es un concepto en cierta medida platónico y jungiano, donde existe una idea prototípica que puede ser –o casi siempre es– inexistente (existiría en el mundo platónico de las ideas, pero no en el nuestro). Esta categorización podría describirse en una serie de círculos concéntricos donde el centro lo ocupa el prototipo. Y a su vez, las divisiones en estos círculos concéntricos no están bien delimitadas, sino que son más bien difusas.

Tomemos el ejemplo del concepto de ave. Tenemos una idea prototípica de ave, donde la golondrina estaría en un círculo más cercano al centro y el pingüino y el avestruz estarían en círculos más alejados, claro está, basados en las condiciones necesarias y suficientes para determinar a algo como ave. De esta forma, se podría afirmar que

“golondrina” es “más ave” que “pingüino”. Pero esto, claro, dependerá del prototipo que se tenga como referencia. Si por otro lado, el concepto es “ave gigante”, entonces pingüino está más cercano que golondrina. Esto no tiene nada que ver con mejor o peor, sino con un grado de proximidad al prototipo.

Volvamos entonces a Reyes. La división tradicional de los géneros está basada en los principios de la lógica clásica. Es decir, si p entonces q , donde q es distinta que s , entonces p no puede ser s . Tenemos que si un texto es narrativo, y la narrativa no es poesía, dicho texto no puede ser poético. Así es en cuestión de géneros; pero si hablamos de funciones, entonces rompemos con la lógica clásica y entramos al mundo cuántico, donde el ser y el no ser pueden coexistir en un mismo ente. Por lo tanto, podemos decir que un texto literario puede tener al mismo tiempo más de una función literaria. En este caso, estaríamos manejando tres variables, a saber, la función *narrativa*, la *poética* (que no es la misma que la *poiética*) y la *dramática*. ¿Pero cómo definir estas funciones?

Un recurso obvio es la morfología, pero es rápidamente desechado. Por ejemplo, si intentamos definir lo poético por las características necesarias de la estrofa, el verso y la rima, pues no podríamos considerar como poesía a la prosa poética ni a muchos de los poemas de Octavio Paz, Salvador Novo, Pablo Neruda, y otros. De la misma forma, si consideramos que las características esenciales de la dramaturgia están en los diálogos y la acotación (o didascalía), entonces podríamos asegurar que la novela *La celestina* es una obra de teatro, puesto que está escrita en diálogos, igual que la novela *¿Por qué mejor no nos vamos?*, de Luis Zapata, o simplemente considerar a los diálogos de Platón como dramaturgia. Por otro lado, tendríamos que desechar *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, como dramaturgia, puesto que no tiene acotaciones ni diálogos marcados con precisión. Incluso tendríamos que desechar *El pupilo que quiso ser tutor*, de Peter Hanke, porque no tiene un solo diálogo y todo es sólo una gran acotación.

No es asunto de este trabajo el dilucidar en qué consiste la *poeticidad* de la poesía ni la *narratividad* de la narrativa, aunque podríamos apuntar que la respuesta a ambas tal vez se encuentren con Paul Ricoeur en *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*, respectivamente, y si no, al menos deducirlas de estos trabajos. Vamos a ver ahora en qué puede consistir la *dramaticidad* de la dramaturgia en el texto literario.

La dramaturgia de autor y la función dramática

Podemos decir entonces que la dramaturgia de autor es aquella en la que la función dramática es preponderante o que domina entre las demás funciones, si es que la hay. ¿Pero en qué consiste esta función dramática? Recordemos que dimos ya una definición de dramaturgia en sentido amplio: *es el mecanismo dialéctico-analógico mediante el cual se estructura el sistema simbólico-poiético de la teatralidad*. No obstante, tanto el proceso analógico como el dialéctico se pueden encontrar en las otras dos funciones, quizá con mayor claridad lo analógico en lo poético y lo dialéctico en lo narrativo. ¿Entonces dónde está la diferencia? Podremos decir que en su dependencia con la teatralidad.

Todas las manifestaciones literarias necesariamente son *poiético*-simbólicas por la definición del arte a la que nos hemos atendido. Y todas, por lo mismo, pueden tener procesos analógicos y en buena medida también podrían acceder a procesos dialécticos, aunque estos últimos no sean del todo necesarios. Así que la primera distinción es que para la dramaturgia lo dialéctico es necesario, mientras que para la poesía y la narrativa es contingente. Pero no creemos que baste con eso.

Siguiendo a Dubatti, quien a su vez está basándose en Jaques Derrida, propone

Distinguir una *escritura de la oralidad* y una *escritura gráfica* (*caligráfica o tipográfica, fonética o ideográfica*). Llamamos escritura de la oralidad a aquella que se escribe en la oralidad verbal y no-verbal (físicamente) en la situación de comunicación situada, *in vivo*.

Sabemos que la dramaturgia de autor-escritor no es un texto *in vivo*; pero su característica es que aspira a serlo. La definición que habíamos dado de dramaturgia apunta a una dependencia de la teatralidad, y es esa dependencia justamente la que resulta como otra de las características necesarias de la dramaturgia: estar hecha para desarrollar una escritura oral.

Aquí nos encontramos un peligro muy grande, porque pareciera que pudiéramos brincar ahora a la definición intencional. Es decir, que si el autor-escritor tuvo la intención de que eso fuera dramaturgia y no un cuento, entonces es dramaturgia. O peor aún, que pudiera darse la definición institucional: si un editor publica el texto en la colección de dramaturgia y no en otra, entonces es dramaturgia. O si la dirección artística de una muestra lo selecciona para presentarlo como dramaturgia, ya lo es.

Las condiciones necesarias de procesos analógico-dialécticos y de oralidad en potencia hacen que un texto tenga la función dramática. Dubatti enumera algunas de las características que debe tener la escritura oral del acontecimiento teatral como fenómeno *in vivo*. De ellas, para estos fines de delimitación, podríamos rescatar una, a saber, que la escritura oral para el teatro

Debe garantizar inmediatez en la comprensión para evitar interrupción y distracciones: no permite volver atrás. [...] Por lo tanto, el hablante debe crear las condiciones de captación inmediata, no producir interrupciones en la fluidez de la recepción.

[...]

La baja audibilidad de un texto oral se vincula muchas veces a su origen de escritura caligráfica o tipográfica, literaria, *ex visu*. Muchos textos literarios no han sido escritos para ser dichos en voz alta sino que requieren del soporte visual.

Nos permitiremos una breve digresión para poner un ejemplo. Cuando recién inaugurado el Teatro Universitario en la Unidad Mederos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, el actor Armando de León presentó un monólogo con el poema *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. No hizo ninguna modificación al texto, pero su trabajo escénico, dirigido por él mismo, bastó para que el público captara la esencia, no del poema, sino de su montaje. A la salida me encontré con algunos amigos, conocidos y gente que veía por primera vez. El consenso general era de aceptación del montaje, aunque admitían no haber entendido “ni jota” de lo que decía.

De esta forma podemos decir que el texto de Gorostiza, ya que lo vimos en escena, contiene un mínimo de la función dramática y mucho de la función poética. Lo mínimo de la función dramática lo podemos notar porque fue susceptible de haberse llevado a escena, pero con un índice de audibilidad muy bajo dado que la oralidad no era la adecuada. La dramaturgia del director y del actor (que era el mismo) fue lo que hizo posible la teatralidad, pero la poca función dramática del texto jugó en contra.

Podemos ver que la función dramática de los textos no se da en cuestión de si usa diálogos y acotaciones, o de si el autor tuvo la intención de que eso fuera dramaturgia. La función dramática de un texto se localiza, por un lado, en el proceso analógico-dialéctico de la escritura gráfica y, por otro, en la potencialidad de escritura oral que posea. Casi cualquier texto puede ser susceptible de llevarse a escena, por lo que casi todos los textos tienen algo de la función dramática. Pero un texto con poca función dramática va a necesitar que ésta esté suplida por la dramaturgia del actor y del director, mientras que un texto con mucha función dramática podría propiciar la falta de proposición creativa en las dramaturgias de actores y directores.

Concluimos de esto que el ideal prototípico de una dramaturgia de autor será aquella donde la función dramática del texto lleve a un equilibrio entre dramaturgias de autores con dramaturgias de actores y directores. Así, la que se encuentre más alejada de este prototipo, será “menos dramaturgia”. Y esto no es en sentido peyorativo, pues que sea “menos

dramaturgia” significará que será “más poesía” o “más narrativa”, dependiendo de los modelos prototípicos que se le puedan dar a estas funciones literarias.

Ahora sólo nos falta ver qué significa dramaturgia en el plano de las ideas. O mejor: qué lugar ocupa en la noosfera, pues ya bien delimitamos su ser. Y para esto, haría falta algo así como una dramaturgia de la dramaturgia.

La dramaturgia de la dramaturgia

Esta ontología que acabamos de hacer de la dramaturgia no es una invención propiamente dicha, sino más bien fue tratar de poner cierto orden en las ideas que ya existen y se dan en práctica de lo que es la dramaturgia. La dramaturgia como una idea, es decir, como ser en sí mismo o como un “ser de espíritu” en palabras de Morin, también es portadora de otras ideas, de ideologías y saberes, así como de *verdad* en dos sentidos.

La dramaturgia contiene su propio sistema por el cual se puede erigir como un ser vivo. Ya vimos que puede responder al principio hologramático. En la dramaturgia del actor podemos ver acciones dramáticas en triadas, como las marca Eugenio Barba, que corresponden a una tesis, una antítesis y una síntesis. A su vez estas acciones pueden componer una escena de la misma forma, donde la escena tiene un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, y que estas escenas constituyen un todo que es la obra. Vemos una reproducción hologramática, donde el todo no es la suma de las partes y éstas no pueden ser extraídas del todo. Si una escena se extrae de la obra y se representa por separado o se une a escenas de otras obras, ya no es la obra primigenia, sino que es algo más, un nuevo ser. Podríamos hacer una analogía parcial con una estrella de mar u otros organismos a los que se les desprende una parte y ésta deviene autónoma.

Ello nos da pie para postular que la dramaturgia se auto-eco-organiza. Por un lado la dramaturgia se organiza a sí misma en presencia de otras dramaturgias, es decir, la dramaturgia del actor se auto-organiza en función de las dramaturgias del director y del autor, las acciones dramáticas del actor devienen de las acciones dramáticas propuestas por el autor e interpretadas por el director (no importa si dos o más de estos tres sujetos son la misma persona). De la misma forma la dramaturgia del director está motivada por la del autor y que responde a las posibilidades y retroalimentación de la dramaturgia del actor. La del autor-escritor podría parecer la más autónoma, y quizá lo sea en su estado *in vitro*. Pero al ser dramaturgia *in vivo* se auto-organizará en función de las otras dos dramaturgias.

Además, la dramaturgia tiene esta relación simbiótica y casi parasitaria con los artistas. Los artistas crean esta dramaturgia, pero no la crean de la nada, la crean a partir de la idea que prevalece de dramaturgia y ésta cobra vida propia. La idea de dramaturgia ha vivido más que cualquiera de los dramaturgos. Aunque si bien se ha ido transformando a través del tiempo, se podría decir que ha evolucionado casi con un proceso de selección natural. Ha ido mutando y adaptándose a nuevos medios. Ahí se puede ver desde otro ángulo la auto-eco-organización de la dramaturgia.

Ambos aspectos de la auto-eco-organización de la dramaturgia nos sirven como punto de referencia para hablar de su recursividad. No sólo es un bucle recursivo el que existe entre las dramaturgias de autor, actor y director, sino entre la dramaturgia y la teatralidad. La dramaturgia es dramaturgia en cuanto su relación con la teatralidad, es decir, con el convivio y la *poiesis* (o las acciones de los cuerpo *poiéticos*); pero también la teatralidad tiene que operar mediante el proceso dramático para que pueda darse la *poiesis* teatral. La dramaturgia produce las acciones de los cuerpos *poiéticos* pero a la vez está determinada por ellos para poder ser. Por otro lado, la dramaturgia es producida por los artistas, pero la dramaturgia también los produce a ellos. La idea de dramaturgia, aunque sea en su sentido más elemental y arcaico, es necesaria para que los artistas sepan que están ejecutando o creando dentro de un arte escénica. La *poiesis* de los artistas escénicos, su actividad creativa y creadora, depende de una *techné*, y esta *techné* sólo puede obtenerse a través de la idea de lo dramático, o mejor, de la construcción de lo dramático, es decir, de la dramaturgia.

Como ya vimos, la dramaturgia es una idea en sí misma, es un ser vivo, pero a la vez también es portadora de ideas. En su simbiosis con el artista, también está la simbiosis con el público-lector. Esta relación puede ser más evidente con la dramaturgia del autor. Ésta es bastante previsible que contenga una ideología. Aunque Dubatti habla más de las puestas en escena, se puede ver que pueden ser aplicadas tanto a la dramaturgia de director como de autor. Dubatti señala cuatro modalidades fundamentales (que pueden sufrir hibridación, claro está) en la formación de subjetividad de una puesta en escena:

1. El teatro del *conformismo*. En éste se “recrea o inscribe la subjetividad macropolítica ‘a escala’ micropilótica” y se da una “ratificación del *status quo*”.
2. El teatro *compensatorio*. “Se trata de una subjetividad diversa de la macro, pero a su vez complementaria, no confrontativa, que se ofrece como ‘oasis’ momentáneo de autopreservación, evasión y distracción, relajación y catarsis.”

3. El teatro *confrontativo*. Es el que “desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación, y que provee de una morada, [...] *otra manera de vivir y pensar*, articulada como *contrapoder*, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa”.
4. El teatro *beligerante*. Mantiene una actitud beligerante contra la macropolítica y “aspira a convertirse a su vez en macropolítica alternativa, subjetividad de choque con fuerte articulación ideológica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha por la toma de poder”.

Vemos cierta gradación conforme a su relación con el *status quo*, *estabilshment* o paradigma dominante. Aunque de momento no nos vamos a detener más en esto, estaremos de acuerdo en que esta categorización nos muestra claramente que las dramaturgias contienen ideas e ideologías. En las dramaturgias donde hay fábula, es decir, anecdóticas y ficcionales, es fácil darnos cuenta que además contienen mitos. No es privativo de este tipo de dramaturgias, puede darse en otras como en la dramaturgia de la danza; sólo señalamos que son más obvias.

También en las dramaturgias de actores se pueden propagar ideas. Vamos a mencionar unos casos de la cinematografía para que puedan ser accesibles a todos y resulte más sencilla la ejemplificación. Tomemos el personaje de Robert De Niro en *Taxi driver*. La famosa escena donde ensaya frente al espejo sacando la pistola con el diálogo “*are you talkin’ to me?*” ha sido reproducida en diversas ocasiones, como homenaje o parodia. Y no sólo en otras películas o programas de televisión, sino que también en la vida cotidiana la acción dramática de la dramaturgia de De Niro ha pasado a ser no sólo referente intertextual, sino que se ha adoptado como propio por parte del discurso físico-verbal de algunas personas sin ninguna ficcionalidad de por medio.

En la noosfera mexicana puede darse el mismo caso con las dramaturgias de algunos actores como Tin-Tan, Clavillazo, Pedro Infante, Jorge Negrete y más, que ya no son sólo referencia, sino que son “modelos” incorporados a las manifestaciones físicas y verbales de las personas. Es muy común ver esto en los niños, quienes adoptan –más que imitar– las acciones, frases y/o gestos de los personajes de los programas infantiles, sobre todo de las animaciones. Aunque aquí la dramaturgia no es propiamente del actor, puesto que es un dibujo animado, recordemos que los animadores usan a los actores como modelos de referencia para su trabajo.

Como vemos, la dramaturgia, sea la que sea, aporta conocimientos por su naturaleza simbólica y además es transmisora de otras ideas, ideología e incluso de mitos. Además, como ya dijimos siguiendo a Heidegger, es portadora de *verdad*. Primero, es portadora de verdad en el sentido de *desocultamiento*, de *aletheia*. Y esta *aletheia* puede tener más presencia en el “teatro confrontativo” que señala Dubatti al oponerse al *status quo*, pero sin pretender convertirse en uno. En el otro sentido, en el de *coherencia*, aporta una verdad interna. La dramaturgia es, como vimos, el medio por el cual se articula el sistema de la *poiesis* teatral, por lo tanto es el elemento que le da *cohesión* y *coherencia*. La verdad como una coherencia interna. Aún dentro de la obviedad que implica la dramaturgia de autor para ejemplificar esto, se encuentra el teatro del absurdo. Aunque sus reglas no coincidan con la lógica clásica, mantiene una lógica interna. No es necesario que la lógica sea en el sentido clásico para que la dramaturgia proporcione coherencia al acontecimiento teatral –sea de autor, director o actor–, puede haber una lógica probabilística, lógica difusa o una lógica irracional; pero eso sí, una lógica interna que aporta esta coherencia para que la unidad del ser se mantenga o pueda devenir.

Hasta aquí la dramaturgia de la dramaturgia. Ya hemos teorizado bastante sobre la dramaturgia, su ser, su ser como ser vivo, como herramienta epistemológica y como productora de verdad. Sin embargo, habría que concluir con alguna cuestión práctica, pues habrá quienes en este punto se estén preguntando: ¿y esto cómo lo aplico? Vamos por último a ver una aplicación práctica: la crítica teatral.

Una cuestión práctica: la crítica teatral

Los modelos críticos suelen partir de una preceptiva o poética. Algunas, sin embargo, parten de modelos teóricos. Éste sería uno de esos casos. Aunque ciertamente el alcance de este trabajo no llega a cubrir todos los elementos que deberían constituir una crítica desde la dramaturgia de la dramaturgia, sí podemos dar un esbozo de por dónde habría que empezar a construir y con qué elementos fundamentales contamos.

A esta segunda cuestión ya hemos respondido a lo largo de este texto. Tenemos a la dramaturgia como un ser vivo que se auto-eco-organiza con relación a otras ideas y en su interacción simbiótica con los artistas. Ésta se produce y produce recursivamente al arte escénico así como a las mentes o espíritus de los creadores. El todo de la dramaturgia es una reproducción de sus partes, el todo no es la suma de sus partes y sus partes no son separables

del todo, pues formarían otro nuevo sistema. La dramaturgia en sentido amplio es el mecanismo dialéctico-analógico mediante el cual se estructura el sistema simbólico-*poiético* de la teatralidad. Y en el caso de la dramaturgia de autor-escritor, que comparte mundo con la literatura, debe contener como principio necesario el mecanismo dialéctico-analógico y una escritura oral en potencia, es decir, la función dramática, la cual deberá estar en equilibrio con las dramaturgias de actor y director para que éstas no fueren demasiado la concepción escénica del texto escrito, ni que el texto escrito cierre demasiado las posibilidades creativas del teatro *in vivo*.

Si nos hemos estado ateniendo a la definición simbólica del arte, es claro que la crítica deba ir centrada en este aspecto, que la evaluación (no en un sentido cuantitativo, sino cualitativo) esté enfocada a la creatividad. La definición simbólica dice que el simbolismo del arte se diferencia –como ya hemos venido apuntando– de otros simbolismos por esta relación no obvia entre el símbolo y el objeto (material o conceptual); así que en esto radica la creatividad. ¿Pero existe una forma para medir la creatividad? Dificilmente, aunque podrían establecerse ciertos parámetros para evaluarla de forma cualitativa.

Douglas Hofstadter, el más reconocido de los filósofos de la informática, se propuso analizar el problema de la creatividad en su libro *Fluid concepts and creative analogies* (Conceptos fluidos y analogías creativas). La finalidad, claro está, se encuentra relacionada con la inteligencia artificial, la creación de *softwares* que puedan imitar el pensamiento creativo humano. Gianni Puglisi hace una reseña crítica de su obra, con la cual podemos desmenuzar algunos puntos que encontramos útiles.

La premisa de la empresa de Hofstadter es aportar un concepto de creatividad que sea válido tanto para la mente humana como para un mecanismo programado. Señala como tres a las principales tendencias para definir la creatividad; sin embargo, una a una las va rechazando para proponer una cuarta, su propia definición. No tenemos el espacio suficiente como para analizar estas posturas y el por qué las descalifica, nos conformaremos con señalar una ventaja de su tesis en relación con las demás: si una definición se puede traducir en fórmulas y/o algoritmos para que un programa pueda generar objetos de forma creativa, el proceso inverso nos puede proporcionar un esquema en el cual se pueda evaluar con relativa “objetividad” el proceso creativo de símbolos artísticos.

La definición de Hofstadter contiene cinco requisitos, aunque en realidad el primero es el principal y los otros cuatro son derivados o dependientes de éste:

1. Para que un acto sea creativo, es necesario que provenga de decisiones propias y autónomas. Entonces, “el acto creativo conlleva la posibilidad de, en presencia de un repertorio preexistente, por ejemplo de cuatro posiciones posibles, se ‘decida’ optar por una quinta que no estaba en el presente del repertorio”.
2. La desviación innovadora que caracteriza a la decisión creativa no debe ser accidental, pues resultaría irrelevante. Se requiere que el acto creativo contenga una serie de decisiones no obvias, “pero que contenga en sí un criterio válido para juzgar la oportunidad de cada una de ellas”.
3. Las decisiones “deben ser flexibles, o sea no vinculadas con lo preexistente y, sin embargo, coherentes con él, puesto que de otro modo resultarían accidentales”.
4. No debe ser un sistema cerrado, “es decir que cada una de sus decisiones debe ser susceptible de ser aceptada, parcialmente rechazada o mejorada”. De esta forma se elimina el carácter de *automático*.
5. Que el sistema sea abierto. “Éste debe ser capaz de proceder a través de una intersección de estímulos internos del proceso mismo o bien externos a él.”

Esta serie de requisitos para el programa computacional es transferible al sistema simbólico para su evaluación. Así el símbolo deviene creativo si –o es creativo en la medida en que– la decisión relativamente autónoma se desvincula de las elecciones preexistentes pero no de una forma puramente accidental, sino “concientes” y *coherentes* con las otras elecciones. Y a la vez, tienen que constituir un sistema abierto, susceptible de ser rechazado, mejorado o aceptado (una forma no automática), capaz de acceder a estímulos que provengan del interior del sistema o exterior a él. Por ejemplo, una dramaturgia de director que haga una interpretación no obvia del texto escrito, pero que a su vez sea incompatible con las otras interpretaciones (que contravenga el sentido original del texto), cumplirá con el primer requisito, pero fallará en los siguientes dos. O si los cumple, pero la dramaturgia del director no permite libertad creativa de las dramaturgias de los actores ni retroalimentación de otros estímulos externos, no cumplirá con los dos últimos. O si esa dramaturgia del director es tan cerrada que, si se le quiere hacer una modificación para mejorarla estropee la puesta entera, pues tampoco. Lo mismo puede decirse de la dramaturgia del actor y en cierto sentido de la del autor.

En el caso de dramaturgia del autor y sobre todo del autor-escritor, su proceso creativo también puede estar vinculado, igual que el del director, a las modalidades de

subjetividad que propone Dubatti, a saber: teatro del conformismo, compensatorio, confrontativo y beligerante. En el caso del teatro confrontativo se podrían dar los cinco requisitos, ya que, al confrontarse con el *status quo* o el paradigma hegemónico, se demuestra cierta autonomía en las decisiones, que además no fueron accidentales y son coherentes (aunque la coherencia sea en oposición a las otras opciones). Además, al no pretender convertirse en una macropolítica alternativa, conforma un sistema abierto, susceptible de ser interpelado por estímulos exteriores y también susceptible de ser modificado, aceptado o rechazado.

En cambio, el teatro beligerante puede cumplir con los primeros requisitos, pero no con los últimos dos, pues en su afán de convertirse en esa macropolítica alternativa, se convierte en un sistema cerrado, en un sistema binario, que sólo puede ser aceptado o rechazado, pero no modificado porque entonces deja de ser. El teatro del conformismo y el compensatorio, difícilmente podrían cumplir con el primer requisito, pues las decisiones creativas que tomen estarán en concordancia con el *establishment* y/o sólo podrían hacer elecciones dentro de las preexistentes, es decir, dentro de la obviedad. En cierta medida esto también puede darse dentro de la dramaturgia del actor.

A manera de conclusiones

Ya en el punto anterior hicimos un breve repaso y señalamos las ideas principales con respecto a la dramaturgia que hemos organizado en el presente escrito. Es por eso que estas conclusiones no contienen un resumen. Más que hacer este repaso, sería necesario destacar que hemos intentado dar una respuesta sobre el ser de la dramaturgia. Es claro que no es una respuesta definitiva, pues la dramaturgia seguirá mutando y habrá que ir adecuando la visión según los paradigmas históricos. Pero por otro lado, tampoco creemos que esto constituya una respuesta total para este tiempo, sino habrá que verla más bien como un punto de partida para el debate y la construcción de una visión más completa y compleja.

Es común que en los encuentros, muestras y otros foros de debate se concluyan las ponencias con “habría que desarrollar una teoría sobre” o “habría que dar una nueva definición de”. Lo mismo sucede en las publicaciones donde el dossier versa sobre algún tema escabroso y de debate. Pareciera que estamos temerosos de dar respuestas. Creemos, no obstante, que tenemos que aventurarnos a dar respuestas. Como decía Octavio Paz: “Las preguntas siguen ahí, aunque las respuestas hayan fallado”. Quizá es mucho atrevimiento

querer dar una respuesta, pero parece más necesario en este momento tratar de contestar a las preguntas fundamentales que formular nuevas preguntas.

Demos respuestas, aunque sean provisionales, porque es la única forma de poder avanzar en la formulación de nuevas preguntas y no formular nuevas preguntas cuando las primeras no han sido contestadas o su respuesta ya ha caducado. Nuevamente, tómesese este trabajo como un punto de partida para poder construir sobre algo más firme y no sobre respuestas temerosas e indecisas. Las reflexiones que plantean problemática son necesarias, pero llega un punto en que ya no basta establecer la problemática porque se deja de avanzar en las soluciones. Como dice Morin: “hay que solucionar los problemas y hay que problematizar las soluciones”. Los problemas ya están dados, hacen falta soluciones.

Bibliografía

- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1971.
- Bellman-Zadeh, “Local and fuzzy logics”. <http://www-bisc.cs.berkeley.edu/zadeh/papers/Bellman-Zadeh%201977.pdf>
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Autel, 2007.
- García Leal, José. *Filosofía del arte*. Madrid: Editorial Síntesis, s/a.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XIX, 2004.
- Heidegger, Martin. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo finitud, soledad*. Madrid, Alianza, 2007, pp. 49-86.
- Khun, Thomas. *Las estructuras de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Kleiber, Georges. *Semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor, 1995.
- Morin, Edgar. “El diseño y el designio complejos” en *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2006.
- *El método 2. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra, 2006.
- *El método 3. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2006.

- *El método 4. Las ideas*. Madrid: Cátedra, 2006.
- *El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1980, pp. 155-157.
- Platón. “Simposio o de la erótica” en *Diálogos*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2006, p. 398.
- Puglisi, Gianni. “Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter” en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gianni Vattimo (comp.). Barcelona: Gedisa, 1999.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas vol. XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Velarde Lombraña, Julián. “Sobre la negación y la implicación en la lógica difusa” en *Calculemos... Matemática y libertad. Homenaje a Miguel Sánchez-Mazas*, Javier Echeverría, Javier de Lorenzo y Lorenzo Peña (eds.). Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Zadeh, Lotfi A. “Fuzzy sets”. <http://www-bisc.cs.berkeley.edu/zadeh/papers/Fuzzy%20Sets-1965.pdf>