

La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena



Mario Cantú Toscano

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana/
mario.cantu@uabc.edu.mx

Fecha de recepción: 28/07/2017. Fecha de aceptación: 22/08/2017.

Resumen

Descripción ontológica de la dramaturgia escénica para encontrar sus condiciones de posibilidad mediante conceptos de la filosofía de Heidegger. Se evita en todo momento hacer especulaciones ético-morales sobre lo que el director de escena debería ser o saber, sus habilidades y conocimientos. Se centra en el proceso de creación de un mundo poético basado en la concepción heideggeriana de mundo y finitud, así como en el sentido original de lo simbólico. Asimismo, se esclarece el concepto de dramaturgia escénica en cuanto ordenamiento del mundo poético mediante relaciones de tensión y progresión dramáticas.

Palabras clave

Mundo
re-proyección
neo-remisiones
escena
símbolo
metáfora
progresión dramática
tensión dramática
finitud

Stage Dramaturgy, World, Finitude and Symbol: Concepts for an Ontology of the *Mise-en-Scène*

Abstract

This paper proposes an ontological description of stage dramaturgy with the purpose of finding its conditions of possibility using Heidegger's philosophical concepts. The study avoids making moral and ethical speculations about what the director should know or do, neither about his/her abilities and knowledge. Its focus is set on process of creating a poetic world based on the heideggerian conception of world and finitude, as well as on the original sense of the symbolic. Also, the concept of stage dramaturgy will be considered as a process of sorting the poetic world through relations of dramatic progression and tension.

Keywords

World
re-projection
neo-referrals
stage dramaturgy
symbol
metaphor
dramatic progression
dramatic tension
finitude

Introducción

Son pocas las publicaciones que se han hecho en cuanto a metodología para la actuación en comparación con lo que se ha transmitido en tradición oral, de maestro a

alumno. Y son aún menos las que tratan sobre la dirección de escena, la cual ha sido considerada desde hace unas décadas también como una forma de dramaturgia. Muchas de ellas se han enfocado más bien en la labor del director, es decir, en el cargo, la función de una persona, lo que debe hacer y lo que debería saber. En muchos casos, más que una metodología, se tratan cuestiones éticas sobre lo que se debe o no se debe. En otros, son consejos prácticos y metodológicos enfocados a la adquisición de habilidades. Sin embargo, no se hace la pregunta por lo que es una puesta en escena o, simplemente lo que es la escena; no se hace la pregunta sobre si la dirección escénica es una dramaturgia, directamente se asume como tal y, mucho menos, sobre las condiciones de posibilidad de la puesta en escena, que están ligadas obviamente al acontecimiento teatral.

No obstante estas carencias, ya hay algunos teóricos que han dado elementos para no empezar desde cero: construcciones teóricas sobre la teatralidad y ontologías del teatro. Una de las más útiles para estos propósitos es la filosofía del teatro de Jorge Dubatti. Además existen conceptos filosóficos que pueden ayudar en la indagación de este tema, como lo son *mundo* y *finitud* de Martin Heidegger, así como su aclaración sobre el *símbolo*. Sea, pues, este un artículo dedicado a tratar de dar respuestas a estas cuestiones desde una ontología: ¿qué es la escena y cuáles son sus condiciones de posibilidad?, así como dilucidar si la dirección de escena es una dramaturgia o no y, en su caso, por qué puede ser considerada como tal. Para ello habría que partir de la aclaración de que no se tratará de hacer un perfil del director de escena ni de sus atribuciones burocráticas, éticas o cognitivas; se tratará de ver qué es la puesta en escena en cuanto acontecimiento óptico y sus condiciones de posibilidad.

La escena: un mundo paralelo al mundo

En su *Filosofía del teatro II*, Jorge Dubatti define la escena como un “espacio de alteridad” (2010: 64). El acontecimiento poético (que junto con el convivio y la expectación son las condiciones de posibilidad del teatro) tiene una manifestación inicial: el ritmo. Hay un cambio de ritmo en el cuerpo del actor que ya no es el de la gramática de la vida cotidiana. (2010: 63) La acción corporal del actor genera entes poéticos, con lo que se funda este espacio de alteridad que se separa del cronotopo cotidiano. Eso que está ahí no es literal, es otra cosa, es decir, se ha convertido en poesía (metáfora).

De esta forma, el cuerpo del actor delimita esta alteridad dentro de un espacio. La escena no es el escenario, no es la delimitación arbitraria y artificiosa que puede hacerse con marcas o materiales en el piso o con luz. Ciertamente, estos elementos pueden ayudar a delimitar el espacio de trabajo del actor; sin embargo, son elementos que pueden o no estar. Lo que verdaderamente va a delimitar el espacio, aunque no siempre con nitidez, son las acciones del actor.

Como ya se dijo más arriba, la primera manifestación de que algo no pertenece a la realidad cotidiana es el ritmo. El cuerpo del actor no funciona ya como en la cotidianidad. Aunque realice acciones que puedan pertenecer a la vida cotidiana, como cocinar o barrer, el cuerpo del actor no está funcionando igual que cuando cocina o barre en su casa. Y esto se debe en que hay una alteración (otra palabra derivada de *alter*, lo otro). Aunque se realicen acciones similares en la vida cotidiana y en la escena, el ritmo del cuerpo del actor no es el mismo. Hay un estado de alteración, aquello que Dubatti llama “cuerpo afectado” (2010: 64). Las acciones que se realizan con este cuerpo afectado construyen la escena, espacio donde los materiales son reeleborados (más adelante se discutirá sobre la materialidad de la escena y su reelaboración). Los objetos de la vida cotidiana ya no son esos objetos: una silla puede transformarse en

un caballo o un corriente abrecartas ahora es la daga con la que Edipo ha de sacarse los ojos; los entes poéticos provenientes de otras artes también toman otra dimensión: la *Quinta sinfonía* de Beethoven ya no es sólo eso, sino que además es la marcha fúnebre para un personaje, o el *Guernica* de Picasso se convierte en las paredes de un departamento que enmarca la acción de unos personajes. La escena se convierte en una especie de vórtice donde todo lo que entre es reelaborado.

Pongamos un ejemplo para hacer esto más claro. Y habremos de valernos de una anécdota. Un par de actores ayudaban en una mudanza y cargaron un sofá por una calle peatonal donde hay muchos comercios. A mitad del recorrido, deciden tomar un descanso y a uno de ellos se le ocurre hacer una improvisación. Comienzan actuar como si estuvieran en la sala de una casa. Toman algunas frituras y refrescos que traían en sus mochilas y simulan ver una televisión imaginaria. De uno de los comercios sale una canción que suele acompañar a una serie de televisión norteamericana y ellos lo incorporan como si estuvieran viendo dicha serie. La gente se detiene a observar. Algunos riendo divertidos, otros tratando de localizar alguna cámara escondida. Se ha creado un espacio de alteridad y los límites no están bien definidos, pero hay un acuerdo tácito de que lo que esté dentro de cierto espacio forma parte de la escena. Un niño de tres años se suelta de la mano de su madre y se acerca al sillón para observar lo que hay en la *televisión*. La gente ríe, pues ha cruzado esa línea imaginaria y difuminada para incorporarse dentro de ese espacio que ahora es otro. Uno de los actores lo observa y luego grita “hacia fuera de escena” como si llamara a su madre en la cocina: “¡Mamá, Pablito se salió de su cuarto!”. Carcajadas del público. Han pasado solo un par de minutos, pero ya se ha agrupado buena cantidad de gente. Un policía llega y les dice que no pueden presentar un espectáculo en la calle sin permiso. Ellos se defienden diciendo que no es ningún espectáculo, que están haciendo una mudanza y se sentaron a descansar. Pero para el policía era obvio que aquello no era parte de la gramática de la cotidianidad, pues la gente observaba y los cuerpos de los actores no estaban tampoco dentro de este ritmo. Él, por supuesto, no sabe explicarlo de esa manera, pero insiste en que aquello era un espectáculo y se los quiere llevar. La gente ya no ríe, la mayoría da por terminada la escena y huye del lugar para no ser interrogada por el policía. Unos cuantos lo abuchean.

El rimo del cuerpo de los actores, aunque realizaban acciones de la cotidianidad, era otro y la gente pudo notarlo. Si hubieran solamente visto a unos tipos descansando de una mudanza, se habrían seguido de largo. Pero era claro que lo que estaban viendo era otra cosa. Hubo un salto ontológico donde se generaron entes poéticos y se delimitó, aunque no con mucha exactitud, el espacio de la escena, ese espacio donde las cosas que están son otras. Es decir, hubo un salto ontológico, pues se generaron entes poéticos. Los objetos que entraron en este espacio, como el sillón, las frituras y refrescos, cobraron otra dimensión: ya no eran simplemente esos objetos de la cotidianidad, sino el sillón donde un par de chicos veían la televisión comiendo un *snack*. La música se reelaboró y formó parte de la acción de los personajes, no solo era una canción, sino era el singo de lo que se veía en aquella televisión invisible y que tenía cierta carga emotiva para aquellos chicos de la escena. Incluso el niño que entra a la escena es metaforizado, pues no es un niño curioso en la calle, sino el hermanito menor de aquellos *personajes* y que además se llama Pablito, que en la realidad cotidiana era muy poco probable que fuese su nombre.

En palabras de Dubatti, lo que se ha generado es un “mundo paralelo al mundo” (2010: 65). ¿Pero es un *mundo* en qué sentido? ¿Qué es *mundo*? Parecerían cosas muy simples, pero habría que definir mundo para entender cómo es que el acontecimiento poético tiene, en palabras de Dubatti, la función primordial de “poner mundos a existir” (2010: 71).

El mundo de la escena: la escena como mundo

Para Dubatti, el acontecimiento poético, si bien puede tener una dimensión semiótica, su función principal no es la comunicativa, sino generar mundos. (2010: 71) Puede que no se lleve a cabo ningún acto comunicativo, pero esto no implica que el acontecimiento teatral sea fallido. “Signifique el que pueda”, decía Samuel Beckett. El acontecimiento poético no es necesariamente ficcional. Dubatti dice que “la poíesis es necesariamente metafórica, pero esto no implica que sea ficcional. La ficcionalidad será un atributo posible del cuerpo semiótico, que puede o no acontecer, según la poíesis de que se trate; pero siempre el ente poético establece un vínculo metafórico con el mundo”. (2010: 66). Por lo cual, la ficcionalidad no es una condición necesaria para la teatralidad, para generar un mundo paralelo al mundo, que es la escena.

¿Por qué la escena puede ser considerada como un mundo? Si revisamos la definición clásica de mundo, veremos que este puede ser concebido como la suma de todas las cosas existentes, conocidas y por conocer. Sin embargo, esta definición es quizá insuficiente para la escena. La escena no se crea como espacio de alteridad por ser una suma de cuerpos y objetos, esto que han llamado *materialidad*, sino por el *trabajo* del actor.¹

Husserl entiende por mundo: “El mundo sensible, tal como se nos manifiesta en la percepción y sus modificaciones representificantes, es el estrato fundamental del mundo-de-la-vida, ya que todos los objetos comienzan constituyéndose como cuerpos espaciotemporales”. (Bengoa, 1992: 48). Ciertamente el *Lebenswelt* el mundo de la vida, es un compendio de experiencias, la forma en que el sujeto *experimenta*² el mundo. Sin embargo, aunque se genera conocimiento a través de la *experimentación*, esta actividad tiene tintes de pasividad. En *Arte y poesía*, Heidegger critica que, en la visión fenomenológica del ente (la cosa), este “ataca al cuerpo” en un “embate de sensaciones” y con esta interpretación “se desvanece la cosa” (30). En relación con la escena, sería la manifestación sensorial de la materialidad de la escena. En palabras de Bengoa, “el mundo no es el horizonte universal de los entes espaciotemporales sino la totalidad-de-funcionalidades entrelazadas entrelazada con el en-favor-de” (1992: 51). Es por ello que esta concepción de mundo tampoco sea la adecuada para la escena.

Según Heidegger, los entes se manifiestan como utensilios. El *Dasein*,³ el ser-en-el-mundo, llega al mundo cuando este ya existe, y cuando deje de existir muy probablemente el mundo seguirá ahí. Este ser-en-el-mundo es también un ser-con, puesto que ningún ente existe solo, en aislamiento; coexiste con otros entes, por eso el ser-en-el-mundo es un ser-con los demás. Y este ser-con implica una praxis. La relación que el *Dasein* establece con el mundo es de praxis; los entes se presentan como utensilios. La relación cognitiva y fenoménica con los entes se presenta a través de su uso. Y el mundo no es la totalidad de los utensilios ni el embate de sensaciones que producen los entes. “Esta totalidad-de-utensilios no es por tanto una mera suma de sí independientes, sino una totalidad de remisiones, sólo dentro de la cual puede darse el utensilio.” “Esta totalidad-de-funcionalidades está constituida por las remisiones entrelazadas de qué y para qué de la funcionalidad.” (Bengoa, 1992: 50).

Para dar un ejemplo clásico del propio Heidegger, objetos que no se parecen en forma, textura, color, peso, tamaño, etcétera pueden ser relacionados por su uso. Se puede encontrar fácilmente la relación entre un clavo, un martillo, una pared y un cuadro. Cada uno de estos objetos remite a los otros, porque hay relaciones de uso entre ellos. Es por eso que el mundo es un mundo de praxis, donde el ser-a-la-vida y el-ser-a-la-mano⁴ se hacen presentes a manera de utensilio. Por ello, el mundo no es la suma de todo lo existente, conocido y por conocer, ni la suma de fenómenos que se vuelcan

1. Dubatti entiende trabajo en su sentido marxista, como transformación de la realidad. Por eso las acciones físicas y físico-verbales del actor son consideradas trabajo, porque modifican la realidad al generar entes poéticos.

2. Los fenomenólogos entienden el verbo *experimentar* como vivenciar una experiencia, no solamente las sensaciones que se captan de un fenómeno a través de los sentidos (Kant), sino que esta experiencia atraviesa los sentidos para producir un estado cognitivo, es decir, producir conocimiento.

3. Por *Dasein* (ser-ahí) podemos entender el ser humano, puesto que es el *Dasein* el único ente que problematiza su existencia.

4. Manuel Garrido, estudioso y traductor de Heidegger, así como otros, identifica más el ser-a-la-vida con el cuerpo humano y el ser-a-la-mano con los objetos. Ambos, sin embargo, pueden presentarse al mundo de la praxis como utensilios, ya que una persona es útil o funcional en cuanto a su género, edad, profesión, etcétera. La exacerbación de la vida humana como utensilio es una de las críticas de Heidegger tanto al capitalismo como al marxismo.

sobre nuestros sentidos causando una experiencia. El mundo, para Heidegger, es la suma de relaciones de remisión entre los entes como utensilios (ser-en-favor-de). (Bengoa, 1992: 51).

Los entes se nos presentan entonces como utensilios porque encontramos en ellos relaciones de remisión. El cuadro, el clavo, el martillo y la pared se remiten entre sí mediante sus *posibilidades* de uso. Y habría que remarcar la *posibilidad* porque todos los usos del utensilio se encuentran en potencia, de manera latente, hasta que se llevan al acto. Es decir, aunque el martillo nunca clave en la pared el clavo que sostendría el cuadro, esta relación de remisión está en potencia porque existe en *proyecto*. “Con proyecto no se mienta una sucesión de acciones, ningún proceso que estuviera compuesto de fases particulares, sino se mienta la unidad de una acción, pero de una acción de tipo primordialmente propio”. (Heidegger, 2007: 429) Tanto en el ser-a-la-vista como en el ser-a-la-mano se proyecta su *posible* uso, y eso es lo que remite a otros entes. “El proyecto es en sí *el* acontecer que hace surgir la *vinculatividad*⁵ en cuanto tal, en tanto que éste (sic) supone siempre un posibilitamiento” (Heidegger, 2007: 429).

5. Las cursivas en la cita son del autor.

Regresando a la escena, esta es un espacio de alteridad de naturaleza simbólica o metafórica (no necesariamente ficcional) que ha puesto a existir un mundo. Y este mundo está poblado por entes poéticos que, al igual que los entes del mundo cotidiano, tienen relaciones de remisión. Un ente remite a otros y viceversa. No obstante, la naturaleza de estas relaciones de remisión no es exactamente igual a la de la cotidianidad, dada la naturaleza poética de esta. Este mundo paralelo al mundo no solo tiene un ritmo distinto al de la cotidianidad, también tiene otra lógica.

El mundo de la escena fue generado mediante el trabajo del performer, ya que puede ser actor, bailarín, acróbata, titiritero, etcétera. El trabajo aquí está entendido como el proceso que modifica la realidad. Así el trabajo performativo modifica la realidad cotidiana en una realidad poética generando otros entes de naturaleza metafórica. ¿Cómo es que ocurre esto? Este trabajo del performer lo que hace es cambiar las relaciones de remisión que los entes tienen en la realidad cotidiana por otras nuevas relaciones de remisión que operan bajo otra lógica, la cual suele contravenir a la lógica racional o al menos la del sentido común. A esto se le podría llamar *neo-remisión*. El ente, visto como utensilio, cambia sus relaciones de remisión, es decir, cambia su sentido lógico de utensilio por otro con lógica distinta: cambia su naturaleza de utensilio metafóricamente y, por ello, se ha transformado en un ente poético. Por esto mismo cambia también su sentido proyectual, el ente se *re-proyecta* generando *neo-remisiones*.

De esta manera, el mundo de la escena es un universo constituido por la suma de las *neo-remisiones* entre entes poéticos, los cuales se han despojado de su naturaleza de utensilio de la vida cotidiana y se han *re-proyectado* en uso metafórico, ya que *posibilitan* otras formas de vincularse en este mundo escénico. “El posibilitamiento es el pretrazado de la realización” (Heidegger, 2007: 430). Toda esta alteración se hace posible gracias al trabajo del performer, el cual mediante sus acciones físicas y físico-verbales cambió la lógica de la praxis cotidiana para la construcción del mundo escénico. El trabajo poético en escena no es otra cosa que modificar la praxis del mundo cotidiano para generar nuevos entes y sus *neo-remisiones*, *re-proyectando* su ser-a-la-vista y su ser-a-la-mano, de lo cotidiano a lo simbólico-metafórico.

De esta forma, habría que corregir algunas de las aseveraciones en cuanto a dramaturgia de la escena que hace Cipriano Argüello Pitt.⁶ Una de ellas: “En este sentido, cada puesta en escena es una indagación sobre lo material, que obliga a pensar siempre nuevas estrategias de montaje y que sitúa cada proyecto de espectáculo como algo a conocer” (2015: 78). La indagación no es sobre lo material, sobre la materialidad,

6. Si bien Agüello Pitt hace una excelente reflexión sobre la dramaturgia escénica, centra su trabajo en la visión del director, no sobre la función de la dramaturgia. Y habría que hacer algunas precisiones sobre sus puntos de vista.

sino sobre las posibilidades de lo material, la re-proyección de las posibilidades de lo material en su vinculatoriedad para generar neo-remisiones.

“En el acontecer el proyecto se configura mundo, es decir, en el proyecto brota algo y se abre a posibilidades y de este modo irrumpe en lo real en cuanto tal, para experimentarse a sí mismo en tanto que interrumpido como realmente ente en medio de aquello que ahora puede estar manifiesto como ente” (Heidegger, 2007: 432). Trasladado a la creación de un mundo escénico, esto quiere decir que, al *re-proyectar* a los entes como entes poéticos, se abren sus posibilidades de vinculación y generan otra realidad paralela, es decir *mundo*, un mundo escénico. Sin embargo, este mundo paralelo al mundo no es eterno y está muy lejos de serlo. El mundo de la escena es esencialmente efímero, lo cual se verá a continuación.

La finitud y lo simbólico

Al hablar del ser hay que entenderlo como verbo; pese a su no conjugación, a su estado de infinitivo, no hay que leerlo aquí como un sustantivo. Ser es una acción, es la capacidad de existir. Y la condición de posibilidad del ser, para Heidegger, es el tiempo. “El poeta nos dice ‘en nuestro fin estaba nuestro principio’. El resultado de Heidegger no es muy distinto: ‘Sólo (sic) en la medida en que el *Dasein* es, puede ser como ha sido’. *Sein* y *Zeit* no son sino la misma cosa” (Steiner, 2005: 126). De hecho, para Heidegger, ser y tiempo son la misma cosa, como dos caras de una misma moneda. Si el tiempo no existiera, las cosas no podrían ser. El tiempo es la condición indispensable para el ser. Pero ser y tiempo no son, se dan.⁷ “No decimos: el ser es, el tiempo es, sino: se da el ser, se da el tiempo” (Heidegger, 2006: 24).

7. Heidegger contraviene la afirmación de Parménides cuando dice que el ser se define como *to eon* (lo que está siendo) y que está *gar einai* (es, pues, el ser). Afirma que al comienzo del pensar occidental se piensa el ser pero no el “se da”.

El tiempo no es esta sucesión de *ahoras* o la distancia entre un *ahora* y otro. No es un *ahora* que marca el presente como anclaje con respecto a lo que fue y lo que será. El tiempo, el cual no *es* sino que *se da*, es presente, pero no en este sentido del ahora. La forma en que se da el tiempo es *presente* no por el ahora, sino por la *presencia*. “El presente: apenas nombramos esta palabra y ya estamos pensando en el pasado y el futuro, el antes y el después a diferencia del ahora. Sólo (sic) que el presente entendido desde el ahora no es lo mismo en absoluto que el presente en el sentido de la presencia” (Heidegger, 2006: 30). ¿Qué es lo que se da en este darse del tiempo? La presencia.

La condición que posibilita el ser es el tiempo, y el tiempo no *es* sino *se da*, porque es presente, es decir, se da la presencia. Cuando la escena pone un mundo a existir, este mundo se hace presente. Cuando termina su existencia, se hace ausente. El mundo de la escena se hace posible (existe, se da) cuando los entes de la cotidianidad se re-proyectan en neo-remisiones y, luego, cuando este mundo agota sus posibilidades, termina. “Pues lo posible no se vuelve más posible merced a la indeterminación, de modo que, por así decirlo, todo lo posible halle en él su sitio y su alojamiento, sino que lo posible crece en su posibilidad y en su fuerza de posibilitamiento mediante la *limitación*. Toda posibilidad trae consigo en sí su *límite*” (Heidegger, 2007: 430. Las cursivas en la cita son del autor.). Es así que el mundo de la escena contiene en sí mismo su propia finitud. Cuando las neo-remisiones de un mundo escénico llegan a su límite, el mundo deja de existir. No todas las posibilidades que se re-proyectaron fueron llevadas a cabo, pero en el desarrollo temporal de ese mundo las posibilidades se fueron ya sea concretando o se fueron cerrando. De cualquiera de las dos maneras, las posibilidades se agotaron en las neo-remisiones entre los entes poéticos. Y así deja su estado de presencia.

El mundo de la escena, que existe en el tiempo, contiene en sí mismo su propia finitud. Se hace presente, se pone a existir, dado el trabajo del performer, que re-proyecta

los entes cotidianos en entes poéticos con neo-remisiones. Se hace presente porque se vuelve posible; pero, en su desarrollo temporal (condición necesaria para *ser*), va agotando sus posibilidades (ya sea porque las cumple o las cancela en la toma de decisiones) hasta que llega a su límite, que es cuando ya no le es posible el estado de presente.

Se hace indispensable hablar sobre lo simbólico, porque suele asociarse al mundo de la escena la frase “el teatro hace presente lo que está ausente”, como en una metáfora por sustitución. En palabras de Argüello Pitt: “...es interesante pensar que la representación teatral opera sobre la noción general de representación...” (2015: 63). Y de ahí las discusiones (bizantinas) sobre la representación, el hacer presente lo ausente. El teatro no hace presente lo ausente, sino que pone mundos a existir. Y su naturaleza es simbólica, pero no en el uso de esta palabra que se ha tergiversado:

Tenemos que guardarnos de traducir *sumbolon* como “símbolo”, y de aplicar para *sumbolon* un concepto de símbolo que hoy hay en circulación. *sumbolon* significa amontonar lo uno con lo otro, cohesión de lo uno con lo otro, es decir, tener uno junto a otro. Por eso *sumbolon* significa lo mismo que la juntura, la soldadura, la articulación, donde lo uno no sólo (sic) está junto a lo otro, sino que se mantienen mutuamente, de modo que se ajustan mutuamente. *sumbolon* es aquello que, mantenido junto, se armoniza mutuamente, y en ello se evidencia como mutuamente perteneciente. (Heidegger, 2007: 368)

Y en cuanto a la obra de arte, Heidegger expone: “La obra hace conocer abiertamente lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar en griego se dice $\sigma\upsilon\mu\beta\alpha\lambda\lambda\epsilon\iota\nu$. La obra es símbolo” (Heidegger, 2012: 25).

Dicho de otro modo por Ricoeur con respecto a la metáfora por tensión (o metáfora viva),⁸ dos términos se ponen en tensión para generar un sentido. “Lo que acabamos de llamar la tensión en una expresión metafórica, realmente no es algo que sucede en dos términos de la expresión, sino más bien entre dos interpretaciones opuestas de la misma. Es el conflicto entre estas dos interpretaciones lo que sostiene la metáfora” (Ricoeur, 1999: 63). Esto en comparación con un proceso de simple sustitución.

Pero la sustitución es una operación estéril, mientras que en una metáfora viva la tensión entre las palabras, o más precisamente, entre las dos interpretaciones, una literal y la otra metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido de la que la retórica clásica no puede ver el resultado. No puede dar cuenta de esta creación de sentido. Sin embargo, dentro de una teoría de la metáfora, como la que estamos aquí oponiendo a una teoría de sustitución, emerge una nueva significación, la cual incluye la oración completa. (Ricoeur, 1999: 65)

Una cosa no sustituye a la otra, sino que realizan una *juntura articulada*, donde *armonizan mutuamente*, para ponerlo en los términos en que Heidegger se refiere al símbolo. Entonces, al generar un mundo escénico, este es de naturaleza metafórica, simbólica, en este sentido de Ricoeur y Heidegger, no en el de *hacer presente lo ausente*.

Al crear el mundo de la escena, ¿qué es lo que se junta?, ¿qué es lo que se pone en tensión? Argüello Pitt propone: “El director trabaja con los materiales escénicos poniéndolos en tensión” (2015: 33). Por un lado, no es propiamente el director, es la dramaturgia escénica, independientemente de quién(es) la ejerza(n). Por otro lado, lo que se pone en tensión no son los materiales, sino la interpretación de los entes en sus relaciones de remisión, en sus posibilidades de ser proyectados. El ente de la cotidianidad se pone en tensión con sus neo-remisiones: en concordancia con Ricoeur,

8. Ricoeur distingue la metáfora muerta o por sustitución de la metáfora viva o por tensión. En la metáfora muerta un término sustituye a otro y ocurre simplemente una descripción. Es lo que llaman metáforas de la vida cotidiana, donde a veces ni siquiera se cae en cuenta del uso metafórico. Por ejemplo: “la pata de la mesa”, donde *pata*, en asociación por analogía con un animal, sustituye a *sopORTE*.

la interpretación del ente cotidiano (posibilidades de remisión) se pone en tensión (oposición)⁹ con la reinterpretación de las neo-remisiones (nuevas posibilidades de remisión) para crear sentido (mundo).

El teatro no hace presente lo ausente. El teatro da presencia, así como se da el tiempo. Pone a existir, genera, crea. No hace presente lo ausente, hace presente un mundo. Y este mundo de la escena se hace presente por el trabajo del performer, el cual re-proyecta entes cotidianos en entes poéticos, los cuales poseen neo-remisiones, nuevas posibilidades de vincularse con los otros entes que habitan este mundo paralelo al mundo. En la *tensión* por la *juntura* entre las *remisiones* de los entes cotidianos con las *neo-remisiones* de los entes poéticos, surge un *mundo* de naturaleza simbólica y metafórica, cargado de *sentido*.

No obstante, este mundo tiene un ordenamiento cuya lógica no es racional. Como dice Ricœur: “En este respecto, incluso podemos decir que, en forma general, que la estrategia del discurso por medio del cual la expresión metafórica obtiene su resultado es absurda. Este absurdo se revela con el solo intento de interpretar literalmente la expresión” (Ricœur, 1999: 63). Para explicar este ordenamiento se tendrá que indagar sobre el último concepto, dramaturgia, y cómo esta encuentra su lugar en el mundo de la escena.

La dramaturgia escénica

¿Qué se entiende por dramaturgia? Para resumir lo que ya expuesto en otros artículos (Cantú Toscano, 2009 y 2016): si el teatro es un acontecimiento, la dramaturgia es un proceso de organización. En el capítulo 3 de la *Poética*, Aristóteles explica que el verbo δραο (drao: obrar) es un sinónimo de πρᾶτω (prateo: hacer) que se usa en las provincias, no en Atenas, y que se ha adoptado para la acción teatral. De ahí que el participio δραμα (drama) signifique *obra* en referencia al acontecimiento teatral. Por otro lado, el sustantivo εργον (ergon) significa trabajo y de este se deriva el sufijo -ουργία (-urgia), el cual sirve para describir el *proceso* de un *trabajo*. De esta forma, metalurgia, por ejemplo, designa el proceso del trabajo del metal. De la misma manera, dramaturgia es el proceso por el cual se trabaja el drama.

Para describirlo con mayor propiedad y en el contexto de los conceptos que se han estado manejando a lo largo de este texto: el mundo de la escena se genera a partir del *trabajo* del performer, y este *proceso*, donde se re-proyectan los entes cotidianos en neo-remisiones para crear entes poéticos, tiene un ordenamiento con una lógica propia.

Se habló más arriba de esta lógica *absurda* usando la cita de Ricœur. Habría que aclarar que lo absurdo no es sinónimo de arbitrario. Todo absurdo tiene una lógica, pero esta lógica no es racional o de sentido común. Es absurda en el sentido de atender más a asociaciones de lógica afectiva. Por ejemplo, si en la re-proyección del utensilio abrecartas se generan neo-remisiones como *sacar los ojos de un rey*, la lógica de esto contraviene a la de la vida cotidiana. Es un absurdo en la lógica racional de la vida cotidiana, pero ha cobrado nueva lógica en el mundo poético que se ha puesto a existir.

La dramaturgia escénica, como proceso del trabajo del drama, crea el ordenamiento lógico (no racional ni cotidiano) del mundo de la escena. Da orden, cohesión (unidad) y coherencia al mundo de la escena, y precisamente en ello contiene su finitud, ya que delimita, es decir, pone límites. La dramaturgia escénica hace una selección de ser-a-la-vista (cuerpos humanos) y ser-a-la-mano (objetos) de la realidad cotidiana y re-proyecta su uso en neo-remisiones. Incluso en una puesta en escena de estética naturalista. Por ejemplo, un cuerpo natural-social asume el personaje de un cartero.

9. Solo aclarar que la oposición no quiere decir que sea un antónimo, sino que se opone, no es como frío y calor sino como el uso cotidiano de unas tijeras se puede oponer a que estas sean un utensilio para dar un gesto amoroso.

Este cuerpo natural-social tiene sus en-favor-de en la vida cotidiana: es padre de familia, paga impuestos, es maestro, etcétera. La profesión de cartero tiene también sus proyecciones de posibilidad: se proyecta como la persona que tiene la posibilidad de entregar cartas, paquetes, etcétera. Sin embargo, dentro del mundo de la escena será un cartero que lleva noticias fatales o que le pone los cuernos a un tipo cuya mujer es una ama de casa aburrida, etcétera. Ese cuerpo natural-social se ha re-proyectado en otras posibilidades que crean neo-remisiones dentro de ese mundo, por lo cual ha nacido un ente poético. Esto ocurre incluso cuando un acontecimiento teatral no cuenta una historia ni es ficcional.

Un iluminador estará de acuerdo con la afirmación de que alumbrar (o *aluzar*) no es lo mismo que iluminar. La luz, como un elemento omnipresente en la vida cotidiana se reelabora en el mundo de la escena. La luz en escena se re-proyecta modificando su uso y por lo tanto cambiando sus relaciones de remisión. Lo que en la vida cotidiana es un utensilio para poder leer, cocinar, escribir, asear, etcétera, en escena puede ser un rayo de luna para que dos enamorados se encuentren, por poner un ejemplo sencillo y cursi. Para el ojo que mira la vida cotidiana es tan absurdo que la luz de una lámpara se neo-remita como acceso al infierno, por usar otro ejemplo, como un borracho que confunde un farol de la calle con la luna.

La dramaturgia escénica ordena este mundo, re-proyecta creando neo-remisiones para que el trabajo del performer convierta los entes cotidianos en poéticos. Pero estas neo-remisiones no son infinitas: tienen límites, es decir, contiene su finitud. Estas neo-remisiones terminarán por agotarse y, entonces, lo que se hizo presente este mundo escénico se hará ausente. Por ello, la dramaturgia escénica, al poner a existir un mundo, coloca en él su finitud. En otras palabras: el acontecimiento teatral nace conteniendo su muerte.

Sin embargo, podría haber algunas objeciones de artistas escénicos que se coloquen dentro de una estética posdramática, expandida o cualquier nomenclatura que dé cuenta de una ruptura con la concepción escénica tradicional. Estas tendencias discuten que su teatro no representa, *no hace presente lo ausente*. Como ya se aclaró anteriormente, el acontecimiento teatral no representa, establece un mundo. Crea una juntura entre las posibilidades proyectadas del ente cotidiano con las posibilidades re-proyectadas del ente poético: simboliza. Objetarán la simbolización ya que *no representan*, sino que *se presentan* a sí mismos y los objetos en escena no se transfiguran en nada, sino que siguen siendo los mismos de la vida cotidiana. Un ejemplo: una actriz cuenta una historia personal mientras se sienta en una silla y bebe agua embotellada. Esta *presentación* donde *no se hace presente lo ausente* es, sin embargo, producto de una selección. En el mundo de la escena no cabe todo el mundo de la realidad cotidiana porque se caería en la paradoja de Funes el memorioso, a quien le tomaba un día recordar un día. Un mundo de la escena que fuera idéntico al mundo cotidiano tendría que abarcar lo mismo en tiempo y espacio, es decir, se diluiría en este. Es imperioso hacer una selección, lo cual ya implica una interpretación y esta una metaforización. El cuerpo de la actriz no está en el mismo estado que en la vida cotidiana, está afectado, en un estado distinto. Sigue habiendo dos estados en tensión: la realidad cotidiana y el mundo poético que se ha generado.

Continuando con el mundo de la escena, este no es inmóvil: ocurre, sucede, acontece. Y por lo tanto se da en el tiempo. No es estático, tiene que transitar por estados, independientemente de si cuenta o no una historia, de si contiene o no una ficción. La dramaturgia escénica ordena, da cohesión y coherencia a un mundo poético para que pueda existir como tal. “Parece una obviedad señalarlo, pero el trabajo del director de escena es la organización del tiempo de la acción, y la del transcurso” (Argüello Pitt, 2015: 40). Sin embargo, este ordenamiento no es solo espacial o del las acciones

en el tiempo. De hecho, el ordenamiento espacial es una consecuencia del ordenamiento temporal. De hecho, el ordenamiento es principalmente temporal, porque, por un lado, lo que se ordena es la re-proyección del ente cotidiano en poético y sus neo-remisiones. Por el otro, ordena el presente en el sentido de la presencia. Y es este ordenamiento temporal en ambos sentidos lo que guía las acciones físicas y físico-verbales de los performers, derivando en el ordenamiento espacial y la *materialidad* de la escena.

Para este ordenamiento no hay reglas a seguir como un recetario. Más bien todo ordenamiento temporal de la escena responde a un proceso descrito desde la antigüedad por filósofos y científicos: la dialéctica. Es un ordenamiento dialéctico donde se establece una afirmación de un estado de cosas: una tesis; luego se niega este estado de cosas: antítesis; y por último, se niega la negación, pero dando una coherencia a los estados anteriores, es decir, los niega y los contiene al mismo tiempo: hace síntesis. A esto se le llama *progresión dramática*.

Pero para que se lleve a cabo este proceso dialéctico es necesario que algo ocurra, que ponga las cosas en movimiento, tanto en la afirmación como en la negación y la negación de la negación. Hace falta lucha de fuerzas opuestas para que se genere el movimiento, tal como lo establecía Heráclito. Esto no es necesariamente el conflicto, ya que éste depende de la ficcionalidad. Siguiendo la nomenclatura de Eugenio Barba, estas fuerzas podrían ser nombradas como contradicción, contraimpulso, equilibrio precario y pausa. Esta lucha de fuerzas opuestas que generan el movimiento dialéctico la conocemos con el nombre *tensión dramática*.

El ordenamiento (principalmente temporal) que hace la dramaturgia escénica, mediante la progresión y tensión dramáticas, le da a cohesión al mundo poético, lo hace una unidad, y por lo mismo le otorga una lógica (no racional), es decir, lo hace coherente en sí mismo.

Conclusiones

La dramaturgia escénica es el proceso que organiza el mundo de la escena en cuanto a su condición de posibilidad de existencia como acontecimiento: el tiempo, ordenamiento temporal que guíe el ordenamiento de las acciones y la espacialidad. Guía el trabajo del performer para que modifique la realidad re-proyectando las posibilidades de remisión de los entes cotidianos en otras posibilidades de neo-remisión para generar entes poéticos. No es solo una mera distribución espacial de cuerpos y objetos, trazado de desplazamientos y secuencia *pues* de audio e iluminación, no es un ordenamiento de la materialidad de la escena; es el trazado de las posibilidades de vinculación entre cuerpos y objetos para generar poesía, y la distribución espacial, los desplazamientos y efectos audio-lumínicos serán la consecuencia de esto.

El mundo escénico en estado de presente contiene en sí mismo la finitud, ya que las neo-remisiones no son infinitas, por el contrario, tienen limitadas sus posibilidades. Estas se van concretando o cancelando mientras este mundo se transforma dialécticamente en su progresión dramática. Y la lucha de fuerzas opuestas, la tensión dramática, es lo que hace que la progresión ocurra. Una vez que las posibilidades del ente poético se han agotado, el acontecimiento pasa al estado de ausencia.

La dramaturgia escénica es esto, independientemente de quién la ejerza: una sola persona o un equipo de trabajo. Es independiente de la forma de organización laboral de la puesta en escena, así como de los supuestos éticos y cognitivos de un director de escena.

Bibliografía

- » Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- » Bengoa Ruiz de Azúa, J. (1992). *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*. Barcelona: Herder.
- » Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- » Heidegger, M. (2006). *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.
- » Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo finitud, soledad*. Madrid: Alianza.
- » Heidegger, M. (2012). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica (Edición electrónica).
- » Ricoeur, P. (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- » Steiner, G. (2012). *Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica (Edición electrónica).