

# Hacia una teoría del *Estilo* como herramienta para el estudio del Drama

**Fernando Martínez Monroy**

Universidad Nacional Autónoma de México  
fernandomartinezmonroy@gmail.com

I

Uno de los problemas principales para el estudio del drama y el teatro es, como afirma García Berrio, la naturaleza, hasta cierto punto "abstracta", de las obras literarias, las cuales provocan una gran dispersión de opiniones que muchas veces son más sentimentales que racionales, más falaces y simples que disciplinadas y científicas (1989, p. 13). Antes de avanzar, cabe aclarar que la actitud hacia la teoría sigue partiendo, en múltiples ocasiones, de una concepción *preceptista*, que produce reacciones contrarias al ejercicio teórico; con ello me refiero al pensamiento acerca de la "necesidad de regulación", de los manifiestos que parten de puntos de vista estéticos, y por tanto morales, criterios acerca de cómo debiera ocurrir la creación (Alcántara, 2002), en vez de asumir la teoría como una forma para la comprensión de las obras estudiadas. En palabras de Garrido Gallardo: "Se advierte enseguida que Aristóteles en su *Poética*, pretende más bien realizar una clasificación de las obras para ejercer la crítica literaria y no tanto preparar un esquema de las posibilidades de creación." (1988, p, 11).

Por otra parte, afirma Luisa Josefina Hernández (LJH), en una entrevista, cuando se le pregunta acerca de si escribe comprometida con algún estilo literario:

No estoy comprometida con ningún estilo, porque resulta que el material determina el estilo. Los temas piden una realización, que viene a ser el estilo. El estilo es un instrumento de realización del tema (...) la composición depende del talento personal, y la teoría puede enseñarse. Y esa teoría, en realidad (...) no es una receta, sino que es un código de palabras para designar fenómenos que más o menos pueden encontrarse en diferentes obras de teatro. (Molina, 1987, p. 41)

A esto hay que añadir, al menos en México, posturas simplificadoras del sistema creativo y de la concepción teórica en las cuales sus autores se dedican a exponer la síntesis

de trabajos teóricos ajenos, sin tomar en cuenta que en ellos se trata de una exposición de conclusiones a las que se ha llegado después de una serie de descubrimientos del sistema en que la creación de los dramas ocurre y que permitiría estudiarlas desde su concepción y su técnica.

Ejemplos claros de clasificación simplificadora serían los trabajos de Tovar (2011), Alatorre (1986) y Rivera (1989) a través de los cuales el lector obtendría una visión dogmática que en ningún momento fue el aliento que originó su concepción. A través de sus trabajos parecería que el objetivo teórico y la comprensión de una obra hallaría satisfacción al poder enunciar el género al que pertenece, cuando en realidad poder comprender por qué es así sería apenas el paso inicial para poder entender cada obra en lo que tiene de única y peculiar. Los autores mencionados proponen visiones clasificatorias que terminan siendo estériles para la comprensión y que toman por protagonista al método, es el mismo error en el que suelen incurrir, por ejemplo, los estudios semiológicos sobre el drama (Partida, 2004, pp. 7-8). Específicamente, estas tres publicaciones comentan el trabajo teórico de LJH, quien por su parte y desde una perspectiva absolutamente opuesta, considera que la teoría es un ejercicio para pensar (Reyes, 2015, p. 387).

El esquema final que puede alcanzarse es síntesis de un saber. Así fue planteada la *Poética* aristotélica, que es absolutamente sintética. El esquema final ha de verse como síntesis de un organismo. A eso alude Bergson cuando se refiere al concepto de *esquema dinámico*:

un esquema representativo de la totalidad, y ese esquema no es ni un extracto, ni un resumen. Es tan completo como lo será la imagen una vez suscitada, pero contiene en estado de recíproca implicación lo que la imagen desarrollará en partes exteriores unas a otras. (1982, p. 169)

El análisis teórico es, sin duda, un acto creativo pues obliga al lector-espectador a moverse de su concepción para avanzar a la del autor antes de caer en la negligencia de querer someterlo a los paradigmas propios de la actualidad en que trabaja. Por otra parte, es observable como problema el caos en lo referente a la negligencia de estudiosos que no hacen distinciones de nomenclatura para elaborar una definición, sino que la dan por hecho generando confusiones de origen. Esto dicho aún sin entrar en la enorme cantidad de

definiciones resultado de las diversas concepciones desde las cuales son elaboradas. Basten los siguientes ejemplos para observar. Las dos citas siguientes señalan el descuido acerca del estudio del *estilo*:

El concepto de estilo es uno de los tópicos más indiscutidos con los que opera la conciencia histórica... El concepto se fijó, como casi siempre, tomando la palabra de un ámbito de aplicación originalmente distinto. (Gadamer, 1993, p. 586)

Especialmente deseo insistir en un aspecto que la mayor parte de los escritores sobre el tema han subestimado, y que algunos han ignorado casi por completo: el factor estilo. El estilo como concepto genérico abarca un campo muy amplio, pero también muy mal definido. (Kroeber, 1969, p. 12)

En las dos referencias siguientes ocurre lo mismo con el concepto de *tono*. Lo interesante es que en ambas se alude a una falta de definición, a la que por supuesto, ninguno de los dos autores se aventura:

Uno de los elementos esenciales de cualquier obra literaria -aunque sea difícil definirlo- es el tono... (Amorós, 1995, p. 50)

*Tone*: A very vague critical term usually designating the mood or atmosphere of a work, although in some more restricted uses it refers to the author's attitude to the reader (e.g. formal, intimate, pompous) or to the subject-matter (e.g. ironic, light, solemn, satiric, sentimental). (Baldick, 2001, p. 259)

A lo anterior se suma el concepto de *realismo* que tiene que ver con la confusión existente al hablar de este. En la afirmación siguiente el problema está en no distinguir *realismo* de *mímesis*. Esto es, cuando se habla de *realismo* se estaría hablando de un *estilo*, que sería, primero una concepción de la realidad y de inmediato una *técnica*, pero, por otra parte, también una *corriente literaria y teatral* de finales del siglo XIX, desde el ámbito histórico.

El realismo sería una forma de *mímesis*, cómo se lleva a cabo ésta vendría a ser la definición de cada *estilo*, que podría explicarse como la manipulación que se hace del *material* extraído de la realidad, por lo tanto, habría diversas formas de *mímesis*, es decir de tratamiento de la realidad dentro de la obra (*estilo*). Pero en las citas siguientes se parte de la confusión, del pensamiento indistinto, que asocia como sinónimos *mímesis* con *realismo*, ante lo cual cabría preguntarse, ¿Cómo se comprenderían entonces obras tan diversas como *Elena*, de Eurípides; *Peer Gynt*, de Ibsen; *La cantante calva*, de Ionesco o *Esperando a Godot*, de Beckett?:

Todo gran arte...desde Homero en adelante es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad. (Lukács, 1982, p. 13)

Nunca ha existido otra escuela literaria que la de los realistas. (Levin, 1974, p. 88)

Mímesis es... la denominación que el asunto de las relaciones entre literatura y realidad recibía hasta la acuñación del relativamente reciente término de *realismo*. (Villanueva, 1992, p. 16)

Señala, desde la filosofía, Henri Gouhier que hay un pensamiento que es *confuso* porque “no percibimos las tonalidades de dos ideas” (1981, p. 10) y podría agregarse, porque no percibimos ni distinguimos la organización, el sistema, en la que todo en el universo ocurre, tanto en la composición dramática como a través de la concepción de la física. La sensación de caos no es otra cosa que la visión incompleta e *indistinta* de un hecho (Kitto, 2018, p. 165). La gran aportación de la obra dramática es la experiencia de armonía que produce a través de su poder de síntesis, lo cual pone a la altura de los ojos la revelación del sentido del acto observado y realizado por el dramaturgo. El hecho de que, en el teatro, la vida quepa en hora y media es lo que principalmente nos provoca la experiencia de comprensión, del sentido, del orden allí manifestado, que es propia del arte.

En cambio, es indistinto lo confuso, porque parte de una actitud de indiferencia hacia el objeto y su comprensión, lo confuso opera en el ámbito del *dogma*, la *doctrina* o el *paradigma*, utilizados como fórmulas o recetas de pensamiento adoptados colectivamente para clasificar sin necesidad de comprender (Partida, 2004, p. 7). El contenido conceptual del paradigma se da por sentado, se confunde con la Verdad y se utiliza como patrón de referencias. Mirar a través de ellos es contar con un intermediario que nos salva de enfrentar la sensación caótica y angustiante que suele generar la existencia. Cada doctrina, cada paradigma son un sistema que arroja una concepción moral, una concepción de belleza, con un glosario propio y funcionan de manera excluyentes respecto de otros sistemas.

La experiencia de *armonía*, que es propia del arte, surge cuando es posible percibir la completitud de algo y, sólo entonces, distinguir entre uno y otros factores que constituyen la *unidad* descubierta y manifestada por un dramaturgo en su obra: la

concepción y la *técnica*, es decir, el estilo, que forman la dimensión esencial, diacrónica y permanente en cada conjunto de dramas (*estilos y géneros*):

Esa concepción tradicional, fundada en la dualidad entre forma y contenido, ignora la categoría histórica. La historia se limitará a acusarse en el asunto, mientras que la forma será neutra a esos efectos; de suerte que, conforme al esquema común a toda teoría anterior a la evidencia de la historicidad, el drama singular resultará ser la realización en la historia de una forma intemporal.

La consideración de la forma dramática como instancia desvinculada de la historia supone a la vez que el drama constituye una posibilidad permanente, susceptible, por tanto, de una regulación permanente en las poéticas. (Szondi, 1994, pp. 11-12.)

Por otra parte, encontramos en cada obra, comparado con el conjunto total de la creación dramática resulta transitorio: tópicos, modas ideológicas o estructurales, lo relacionable con sus aspectos culturales y propios del estudio de la historia. Continua Gouhier a partir de la dimensión universal, que es nuestro objeto de estudio: “¿Cómo el pensamiento claro se hace distinto? Disponiendo de esquemas que le permitan a la vez comprenderse y expresarse. Es este instrumental intelectual y verbal el que (se) espera de la filosofía” (1981, p. 11).

Investigando el objetivo del drama y del teatro se alcanzaría la comprensión de que uno y otro son organismos<sup>9</sup> constituidos por varios elementos que alcanzan una *unidad* temático-estructural. Por lo tanto: la adecuación del método de análisis al objeto de estudio garantiza que éste sirva como guía para generar la herramienta directa para analizarlo desde sí mismo y no desde métodos intermediarios, aplicados a él por extensión (Martínez, 1997). A través de mi práctica docente, puesta en escena e investigación propongo una herramienta para el estudio del estilo en los dramas.

## II

La postura de estudiar al drama desde el drama, por lo regular, no genera entusiasmo. El drama y el teatro suelen ser estudiados desde múltiples disciplinas aplicadas sobre éstos

---

<sup>9</sup> García Bacca “*el plan de la Poética es un plan hylozoísta*. La obra poética es una cierta manera de animal”, (1985, p. 13)

por extensión, *a priori*<sup>10</sup>, con lo cual el punto de vista de la disciplina en cuestión deforma la visión acerca del objeto: no se atiende al drama o al teatro, sino que, en general, se trabaja para justificar la teoría o la disciplina desde la cual se estudia en una especie de *metodocentrismo*. Así, el drama suele ser estudiado principalmente desde la historia, la sociología, la antropología, el psicoanálisis, el feminismo y otra serie de estudios culturales que lo utilizan como medio para justificar sus concepciones, en vez de estudiar el drama desde su propia esencia. Para que los estudios acerca del drama funcionen con cordura es preciso distinguir que el método es *medio*, no *fin*, por lo tanto, hablando desde el estudio de la especificidad del drama, éste ha de estudiarse desde el drama mismo.

Cuando Alcántara (2002) se refiere al “error fundamental” de tratar a la poética como preceptiva, señala la necesidad de acercarse al hecho teórico, que ha sido una de las concepciones fundadoras del trabajo de la Teoría del drama, desarrollado en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la cátedra de Teoría y composición dramática, a partir de Rodolfo Usigli (1940), Luisa Josefina Hernández (1966, 1977, 1990, 1997, 2003) y quien esto escribe: el esfuerzo ha consistido en abstraer y sintetizar en la práctica del análisis la *morfología*, usando el término de Propp (1988), para observar la íntima relación entre tema y contenido, para con ello concebir que la teoría no es fórmula, ni de creación ni de comprensión; criterio imperante en la crítica aun hasta nuestros días. Las grandes obras constituyen una tesis acerca de la existencia, no un acto de transigencia a los gustos generales de una época.

En ese sentido, la teoría implicaría el descubrimiento de las leyes y los sistemas en que la creación opera. Y al respecto podrían distinguirse varias dimensiones en la obra: La primera, la concepción universal o teórica, más amplia y general por fundamental, es la *Dimensión universal* que siempre funciona de la misma forma a través del tiempo,

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, una objeción que Mounin enfrenta con la aplicación de los estudios semiológicos sobre el drama y el teatro, es que se ha procedido a hablar *a priori* de ellos como de un lenguaje, sin haber resuelto los problemas básicos de definición e investigación acerca de su forma, es decir, señala que se ha descuidado estudiar sus bases y se ha procedido a analizarlo con un sistema que es aplicado, indistintamente, a su vez a la poesía o a la narrativa: “*el espectáculo teatral no se puede explicar por un calco mecánico de los conceptos y de las técnicas elaboradas para describir el funcionamiento de los enunciados lingüísticos*” (1972, p. 100).

constituida por estructuras extensas, en apariencia permanentes, de donde tomamos la *dimensión esencial*, y que han trascendido desde el drama griego hasta nuestros días. Desde esta zona del sistema, la experiencia que el espectador y el estudioso obtendrán es la sensación de que *todo es lo mismo*: el ser humano en esta dimensión es descubierto desde lo más substancial de su ser. Desde aquí ocurrirían, el arte y la teoría. Ésta, es definida a la perfección en su relación con el drama por Critchley:

El término griego antiguo para referirse al espectador era *theorós*, del que se derivará la palabra *theoria*, teoría. La *theoria* está relacionada con el verbo “ver”, *theorein*, que es aquello que tiene lugar en un teatro (*theatron*) y con el que se nombra el acto de ver en calidad de espectador. De ahí que, si la tragedia es la imitación de la acción, de la praxis, y aunque la naturaleza de esta acción nos resulte enigmática, dicha praxis se contemple desde una perspectiva teórica. Puede decirse que la cuestión de la teoría y la práctica, o la brecha entre teoría y práctica, se abre por primera vez en el teatro y en tanto que teatro. El teatro siempre es teórico, y la teoría no es más que un teatro del que formamos parte en calidad de espectadores de un drama en desarrollo, el nuestro. En el teatro, la acción o praxis humana se pone cuestión teóricamente o, dicho al revés, la praxis en el teatro se cuestiona y se divide internamente por la *theoria*. El teatro es entendido a modo de lugar vacío en el que se cuestionan los espacios reales que habitamos y en el que se subvierten las divisiones que constituyen el espacio político y social. (Critchley, 2020, pp. 10-11)

Efectivamente, el drama, debido a su naturaleza, fue lo primero teorizado. Las leyes del drama no son literarias, este arte se sirve de la literatura para expresarse, pero su condición, tanto técnica como temática ocurre, por una parte, en el efecto que el autor pretende causar en su espectador:

En el proceso creativo, un dramaturgo suele partir de distintas motivaciones, que pueden ser una anécdota, una forma, un tema, un razonamiento, los cuales son organizados en función del posible lector-espectador a quien se está dirigiendo la obra. Esto debido a que cada tipo de material será seleccionado, sintetizado y estructurado en función del efecto emotivo que se pretende lograr en el espectador. A ese mecanismo lo denominamos *tono*.

El tono es una de las estructuras principales que conforman un drama. Ahora bien, dado que los dramas son obras en las cuales es la acción, y no el discurso, la que manifestará el tema, la manera en que esa acción ocurre es determinante para la definición del *estilo*. (Martínez, 2011, p. 41)

El drama no fue concebido para manifestar un *mensaje*, como lo consideran quienes piensan en él como un acto de comunicación. El drama muestra su asunto en *actos*, de manera dialéctica, es decir compleja, abarcando la mayor cantidad de puntos de vista posibles y excluyentes acerca de su tema encarnados en cada personaje, el lector, espectador no recibe un mensaje concreto sino un problema planteado que a él mismo lo hará entrar en conflicto. El teatro trata de algo que no puede ser expresado a través de las

palabras y el discurso. Por ello más que de un acto de comunicación habría que atender a Mounin a quien le parece más acertado hablar de *estimulación* que de comunicación:

Autor y director, decorador, actores, figurinista, escenógrafo, entran en acción no para “decir” algo a los espectadores, como ellos piensan generalmente por medio de un término impropio, sino para actuar sobre los espectadores. El circuito que va del escenario a la sala es esencialmente un circuito (muy complejo) del tipo estímulo-respuesta. (1972 p. 105)

Es por esta razón que aclararemos más adelante que el estilo en el drama se manifiesta, antes que cualquier otro criterio, por la manera en que ocurre la *acción*. El teatro entonces funciona como un mecanismo de estímulo-respuesta (sistema *tono-efecto*) que es el que organiza sus *Leyes*. Estas leyes o recursos son esencialmente básicos, conceptuales, estructurales, es decir, técnicos (estilísticos) y están al servicio de la necesidad expresiva que es su primer propósito, el segundo sería divertir, ya que todo en él se concibe a través de su necesidad esencial: mantener la atención del espectador.

Por lo tanto, es importante distinguir, en una muestra universal de los dramas, lo que cambia de aquello que es permanente, o al menos que ha cambiado sólo en lo formal, pero no en el funcionamiento substancial, en 2500 años de drama occidental. ¿De dónde surge la necesidad, el germen de la concepción dramática? De la necesidad desarrollada a partir de su *concepción*. Al respecto, afirma Arthur Miller:

Mi enfoque de la dramaturgia y el drama es en sí orgánico; y para hacerlo inmediata y manifiestamente evidente es necesario separar el drama de lo que hoy llamamos literatura. En primer lugar, no se debería considerar el drama desde perspectivas literarias simplemente porque utiliza palabras, ritmo verbal e imagen poética. Estas pueden ser sus partes más significativas, es verdad, pero no son sus inevitables concomitancias. Ni es únicamente el convencionalismo el que, desde Aristóteles en adelante, decretó que la obra teatral debe ser más dramática que narrativa en concepción y ejecución. El asiento de un griego era más duro que el de un norteamericano y aún él debía suspender una representación dramática después de un par de horas. Los límites fisiológicos de la atención en posición sentada imponen sobre este arte un grupo de leyes interrelacionadas, expresadas a su vez en criterios estéticos, que ningún otro escrito requiere. (Miller, 1964, p. 8)

Precisamente por esta razón es necesario generar un estudio desde el drama para sintetizar conceptos desde su condición dramática más que desde su generalidad literaria o cultural. Por otra parte, para esta aproximación teórica, debemos comenzar por una premisa articulada desde la *organicidad* temático-estructural de la obra en su relación con su referente que es la *realidad*: en ella tanto como en la creación del drama todo está

sujeto a una Ley, como ya se dijo. Ley que en la naturaleza se estudia a partir de múltiples disciplinas por su inabarcabilidad: “El probar que una serie dada de fenómenos no está sujeta a leyes, es esencial y teóricamente imposible. Lo más que se puede afirmar es que las leyes, sí existen, pero no han sido aún descubiertas” (Russell, 2009, p. 76).

A esta Ley es a la que Miller se refiere cuando habla de su origen que es la *necesidad*: el *ritmo y la intensidad* que son recursos técnico-artísticos para lograr mantener la atención del espectador<sup>11</sup> tanto en la lectura como en la representación, como bien señala Aristóteles: “...la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (1992, p. 151). Ambos son los criterios armonizadores en las grandes obras; al menos en las obras eficaces.

Por lo tanto, parte del objetivo de esta investigación pretenderá definir y poner en práctica tres disciplinas distintas: a) la TEORÍA, que pretende hallar los mecanismos esenciales del drama b) la CRÍTICA, que elabora una valoración basada en la comparación con los grandes conjuntos: estilos y géneros, y c) la HISTORIA, que relaciona las obras entre sí como individuos y conjuntos de individuos que son consecuencia de un proceso histórico (Wellek y Warren, 1985, p. 22) para ponerlos al servicio de la comprensión para el trabajo, crítico, actoral y de la puesta en escena.

### III

Lo primero a reconocer es que *estilo* no implica un concepto unívoco que pueda ser abarcado en su totalidad, pues se trata de un concepto aplicado de múltiples maneras. En principio, es necesario aclarar que el estilo estaría formado en gran parte por un mecanismo, susceptible de ser reconocido en el texto: la *concepción* y además por el procedimiento de expresión que es utilizado por el artista como *herramienta* para expresar esa síntesis total de la experiencia vital del artista: la *técnica*.

---

<sup>11</sup> Lope de Vega, en *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, hace una afirmación similar cuando señala que es necesario tener en cuenta, refiriéndose a las condiciones físicas de la duración de la obra: “porque considerando, que la cólera/ de un español sentado no se temple/ si no le representan en dos horas,/ hasta el final juicio desde el Génesis,/ yo hallo que si allí se ha de dar gusto,/ con lo que se consigue es lo más justo.” (2006, versos 205-210)

Para hablar del *estilo* es necesario definir el concepto de *concepción*, pero a su vez, para referirnos a ésta hay que plantear dos más: *mímesis y realidad*, es necesario precisamente para distinguir y pasar del prejuicio y no dar lugar a la suposición. Al inicio de su estudio, Aristóteles se refiere a las artes como actos *miméticos* (1992, p. 127), bástenos por el momento, teniendo en cuenta los fines y espacio de este trabajo, considerar que su observación indica que el acto creativo (como gran cantidad de actos humanos) toma a la realidad como punto de partida. La realidad es el referente inmediato de toda obra dramática.

Para nuestros fines nos referiremos a la *realidad* como todo cuanto existe: lo cercano y lo lejano, lo descubierto y lo desconocido, lo perceptible y lo imperceptible, lo concebible y lo inconcebible. El ser humano es parte de ella, pero no la capta ya que ésta resulta una experiencia avasalladora para nuestra mente. Es por eso que nuestra relación con ella, nuestra percepción, y a su vez el acto mimético, siempre ocurren de manera más o menos directa, pero nunca total. El ser humano está inmerso en ella y la relación que puede mantener con ésta es a través de concepciones, como plantea Platón a través del mito de la caverna. Una cosa es lo que *hay* y otra lo que *percibimos*. Esa percepción general que establecemos de la realidad, es lo que constituye nuestra “Concepción de mundo”.

Podríamos definir a la *Concepción del mundo* como un mecanismo de selección, síntesis y estructuración de los elementos de la realidad a través del cual toda nuestra experiencia vital condensada, racional e irracional, actúa como *certeza*. Este mecanismo implica la experiencia de mundo de cada persona, de cada dramaturgo y es el *programa* a través del cual miramos, pensamos, creemos, actuamos, elegimos y decidimos.

Por otra parte, al hablar de la obra, o concepción del mundo (Dilthey 1988; Wundt 1983; Villegas 1991) sería una estructura vital susceptible de ser reconocida en la estructura de cada obra. Se trata de la perspectiva, enfoque o punto de vista que se vuelve elemento perceptible a través de la estructura artística (Lotman, 1978, p. 321), en suma, se trata del criterio estructurador utilizado por el dramaturgo a partir de su propia

experiencia vital. La Concepción ha de comprenderse como la fuerza ordenadora del mundo dramático, Arthur Miller se refiere a ella de la siguiente manera:

A menudo me he preguntado por la importancia de estas pequeñeces, no sólo en mi vida sino también en la de los demás. Se trata sencillamente de que la perspectiva que se tiene desde el suelo, pese a estar saturada de malentendidos, es también la más pura, la matriz cuyo contenido es muy difícil de cambiar después. La impresión de lo que se ve y oye desde la alfombra es tremenda y se revive con una velocidad mucho mayor cuando se recuerda porque dichas percepciones somos nosotros mismos, nuestra particular realidad malentendida que nadie más comparte, y son en consecuencia el humus de la poesía, que es nuestra libertad para modificar simples hechos. A partir de los malentendidos, más que de cualquier otra cosa puntualmente aprehendida en aras de la cultura, se desovillan los hilos que urden la unicidad del universo de cada artista, con la promesa implícita de reconstruir el mundo de una manera totalmente nueva. Sin saberlo, casi desde el principio, he deseado reconstruir mi vida. (Miller, 1987, p. 20)

La vida se manifiesta por medio de múltiples elementos, de infinidad de formas, estructuras, mecanismos y señales, muchas de las cuales permanecerán para siempre ocultas a los ojos de la mayor parte de los seres humanos. Cada obra de teatro hace evidentes algunas manifestaciones, aquellas que pertenecen al nivel de las personas<sup>12</sup> y que de otra manera jamás llegarían a su conciencia: "el arte es el lenguaje de la vida, con su ayuda la realidad habla de sí misma" (Lotman, 1978, p. 14).

Lotman habla de la realidad como una estructura no artística (1978, p. 11). En efecto, la estructura del cosmos incluye al ser humano y se desborda sobre él no permitiéndole mirar con nitidez. Solamente son conocidas algunas de las leyes que organizan al mundo y la noción de Universo es incluso inconcebible para la mente humana. No hay una explicación científica total del mundo y su mecanismo; por lo tanto, la raza humana no tiene más remedio que explicárselo por medio de *concepciones* necesariamente parciales (paradigmas), pues cada una representa un punto de vista colectivo e individual o padecerlo sin comprender, por medio de la fe.

Cada hombre tiene su concepción, cada época, cada sociedad se mueve y se manifiesta con base en una idea de la realidad. La ciencia, como el arte son formas de

---

<sup>12</sup> Esto que parece tan obvio es expresado como una conclusión temática por Lotman, al hablar de la razón de porqué los personajes de ficción sean antropomorfos o bien de la prosopopeya, que es conferir a los elementos, animales o cosas características humanas: "al elevar nuestra experiencia cultural al grado de ley, suponemos que todo argumento representa el desarrollo de relaciones entre seres humanos simplemente como consecuencia del hecho de que los textos los crean hombres para los hombres"(1978, p. 295).

conocimiento y ambas tienen como objetivo la develación de la Verdad, aunque evidentemente, al partir de concepciones distintas: la ciencia obtiene resultados racionales, concretos y comprobables; mientras que las conclusiones a las que llega el arte son de índole anímica, espiritual y emotiva<sup>13</sup>, cuya comprobación ocurre en el *reconocimiento* y confrontación que causa.

Al ser una interpretación de la realidad la obra dramática presenta un orden establecido por el autor que trata de interpretar el orden infinito y no estético que se presenta como caótico al ser inabarcable: "El hombre es creador sólo cuando logra imponer su orden propio sobre las cosas caóticas y dispares" (Hernández, 1990, p. 184). La *concepción dramática* es una fuerza ordenadora que ayuda a *comprender* al aportar un sentido, unidad y armonía al caos de la realidad, en palabras de Arthur Miller: "gracias a mis intentos de dar forma dramática a mi sentido de la vida, averiguaría en qué creía realmente" (1988 p. 312). El mundo, a través de la visión de cada obra, puede ser de acuerdo con Luisa Josefina Hernández: "cronometrado una vez sola, exacto y bien medido" (Hernández, 1990, p. 185) Al ser expresado por medio de una estructura intencional, para expresar una concepción, esa concepción lleva implícita un significado expresado por medio del sentido de la estructura, que es el sentido del pensamiento del autor.

La concepción del mundo se traduce como las estructuras que en el texto constituyen: *tono*<sup>14</sup> y *tema* (las estructuras irracionales e intelectuales de la obra). Es aquí

---

<sup>13</sup> Afirma Hegel, citado por Lotman (1978,295): "Tan solo una esfera determinada y un grado determinado de verdad son susceptibles de realizarse en forma de arte" (p. 10-11). Sin embargo, por una parte, el arte aporta un conocimiento que el punto de vista científico no toma en cuenta dentro de su campo de estudio. La literatura es una forma de educación sentimental, emotiva, vivencial, psicológica. El drama es conocimiento acerca de los mecanismos de la vida. Muchos de los descubrimientos acerca de la conducta humana han sido realizados y expuestos por dramaturgos, Sófocles, las relaciones incestuosas y el inconsciente manifestado por medio de los sueños, Ibsen con su aguda visión de las personas se adelantó a muchas de las observaciones posteriores del psicoanálisis de Freud; Miller en *La muerte de un viajante* se adelanta al psicoanálisis actual, basado en la idea de relaciones sadomasoquistas y mecanismos de culpa.

<sup>14</sup> Al respecto Carlos Bousoño señala "Para salvarnos del fracaso semántico que nos amenaza como definitivo, recurrimos, de modo automático, a un expediente tercero (y último), que es 'dejarnos ir', esto es, cerrar los ojos y permitir que las palabras del poeta segreguen, por sí mismas, en nuestro ánimo sus posibilidades de emoción (...) carentes de sentido lógico, contentémonos con un sentido emotivo, puesto que las emociones (*todas las emociones*) implican significados..." (1981, p. 31). Por otra parte, Luisa Josefina Hernández expresa que el aspecto emotivo de una obra está contenido en la función del *tono* al cual se refiere como: un elemento que "nos guía sensorialmente a interpretar [las] acciones" (1966, p.11)

en donde surge el germen poético y la profundidad misteriosa que late en el fondo de cada obra:

Así entendida, cada idea auténtica del mundo es una intuición que emerge del mero hallarse sumergido en la vida misma... Este hallarse inmerso en el interior de la vida se realiza en las tomas de posición frente a ella, en las relaciones vitales. Dilthey, (1988, p. 62)

La concepción, es el criterio de estructuración. Todo en la obra rinde tributo a este factor aglutinante. Por otra parte, la *técnica* sería la *manera* en que esta concepción se manifiesta, el desarrollo de su realización y su concreción material. La técnica toma en cuenta a los elementos de la realidad y el propósito de lo que a partir de ella será construido. Por su parte, el estilo, a través de la *concepción del mundo* y la *técnica* empleados, expresa de manera sintética la experiencia vital del autor. El estilo (concepción y técnica) es denotativo del carácter de quien lo ejerce ya que el estudio de toda estructura revelaría la consciencia que le dio origen. De la observación acerca de cómo ha sido realizado algo, puede deducirse la *intención*, la emoción y el pensamiento de quien lo hizo. En suma, mientras que la concepción es el criterio para estructurar la idea y las emociones, la técnica forma parte de los aspectos materiales y de procedimiento para la representación de su experiencia.

Es importante acotar, como señala Jan Mukarovsky (1977) que la concepción del mundo hace alusión a un sistema complejo que abarca dimensiones no sólo intelectuales sino también irracionales. Reiteremos: es susceptible de ser reconocida en la obra como el mecanismo de selección, síntesis y estructuración de los elementos de la realidad que conforman la experiencia de mundo de un autor (pp. 303-304).

El estudio individualizado de la concepción del mundo, pero despojado del estudio de los aspectos técnicos y universales, ha sido el objeto de la Historia del arte ya que la obra también refleja la cosmovisión cultural, el entorno en el que fue originada.

#### IV

Afirma Gouhier, con toda razón: “Prácticamente la historia literaria y la crítica dramática se contentan con nociones claras que nadie define pero que todo el mundo comprende” (1965, p. 166). Para continuar sería necesario aclarar que todo concepto teórico, tanto como el conocimiento complejo de un texto dramático obedece a tres dimensiones distintas: lo *universal*, lo *particular o histórico* y lo *individual*<sup>15</sup>. Las tres conviven en todos los objetos, aunque sean de diversa naturaleza. Toda obra contiene las tres, cada una funciona de manera diferente, pero está en íntima relación con las demás, como se puede observar más adelante.

a) La DIMENSIÓN UNIVERSAL: corresponde a la esencia, a la técnica y lo que ésta sustenta. Aquí es donde se halla la *ley* del objeto. Se trata del conocimiento profundo de la naturaleza de la cosa tanto en su aspecto material como en experiencia vital, esta dimensión es invariable, en el drama puede observarse a través del estudio del estilo y del género. Se presentaría de la misma forma *diacrónica* en todos los objetos de todas las épocas y culturas; a partir de ella es posible teorizar. Se descubriría a través de la experiencia *humana* y su relación con la misma dimensión en el objeto. No obedecería a patrones culturales sino arquetípicos, se generaría de la misma forma en todas las culturas ya que está sujeta a la naturaleza y propósito de la obra, en el hecho de haber sido concebida para un espacio y tiempo reales. En ella se ubicaría la esencia artística, su criterio de valoración es artístico, lo cual ocurriría a través del descubrimiento de la *Verdad* y la *Belleza*, es decir la manera en que forma y contenido interactúan. Esta es la dimensión de las obras maestras:

el fundamento del valor poético consiste en sus propiedades de *generalidad* y de *universalidad*. Lo que sobrepasa la convicción cultural, que reconocemos fácil e inmediatamente como discurso artístico o discurso literario en concreto, es aquello que establece un tipo de mensajes, los cuales ilustran estructuras esenciales de la configuración antropológica de la imaginación humana en universal. Es decir, que no afectan a las razones individuales que conmueven o que pueden parecer reveladoras,

---

<sup>15</sup> “Se ha dicho que es inútil hablar de los géneros (tragedia, comedia, etc.) pues la obra es esencialmente única, singular, vale por lo que tiene de inimitable, por lo que la distingue de todas las demás y no por aquello que la vuelve semejante a ellas. Si me gusta *La cartuja de Parma*, no es porque se trate de una novela (género) sino porque es una novela diferente de todas las demás (obra individual). Esta respuesta connota una actitud romántica respecto de la materia observada. Desde un punto de vista riguroso, tal posición no es falsa, sino que, simplemente, está fuera de lugar” (Todorov, 1981, pp. 8-9).

por alguna vivencia o motivo especial, a uno o algunos hombres aislados. Los mensajes llegan a alcanzar condición de poéticos cuando poseen la virtualidad de constituir un objeto de revelación esencial y de cosmovisión profunda común a todos los seres humanos. (García Berrio, 1989, pp. 438-439)

De la manera en cómo se manifiestan los elementos técnico-conceptuales en el texto dramático, se podrá notar su universalidad, habla Aristóteles en la *Poética* en el Capítulo VI cuando se refiere a las partes *cualitativas* de la tragedia. Esta es la dimensión de la esencia del objeto y el conocimiento de su esencia revela necesariamente la técnica a través de la cual fue realizado y ésta es, finalmente, la expresión de la *intención* de su autor. En esta dimensión ocurre el estilo en su acepción universal: son tres las concepciones universales del estilo: *Realismo*, *Idealismo* y *Grotesco*.

b) La DIMENSIÓN PARTICULAR O HISTÓRICA: es una estructura que se suma a la universal y que añade a ésta todos los condicionamientos histórico-culturales del entorno en el cual la obra fue concebida. Su generalidad está constreñida a su ámbito. Su criterio de valoración no es estético, sino histórico; es decir, en este nivel no importaría si la obra es eficaz o no, lo importante sería su existencia y su relación íntima con su entorno. Este nivel es el que nutre a los cursos de historia del teatro, en ellos se estudiarán tanto obras brillantes como de calidad cuestionable debido a que este sustrato estaría condicionado por la disciplina histórica desde el cual se generan las *corrientes*, que son concepciones culturales, no necesariamente dramáticas ni artísticas. Desde este punto de vista la obra podría comportarse como arte o constituir un *documento cultural* para comprender un momento cultural específico y para comprobar cómo éste influye en la estructura formal: número de actos, idioma, el verso o la prosa, duración, tópicos, tipo de personajes.

A esta dimensión se refiere Aristóteles cuando habla de las partes cuantitativas de la tragedia en el Capítulo XII. Los elementos cuantitativos sufrirían transformaciones, siempre en el nivel de lo formal. Los aspectos cualitativos, son permanentes, por lo tanto, esenciales del drama. En ella operan las *corrientes* constituidas por los conjuntos de obras que obedecen a las *modas estilísticas* en momentos determinados. Esta dimensión histórica o cultural del estilo se suma, dentro del organismo del texto, a las características esenciales o generales. De hecho, cuando se dice: *grotesco*, como estilo general, se haría referencia al

teatro de Aristófanes, a las danzas de la muerte medievales, al “Teatro de boulevard”, al “Teatro del absurdo”. La referencia histórica relaciona a esos conjuntos de obras a través de sus rasgos culturales comunes y los convierte, como ya se dijo, en corrientes.

c) Finalmente, estaría la DIMENSIÓN PERSONAL O INDIVIDUAL: que acusaría las características peculiares de la totalidad de la obra de cada autor. La *dimensión personal* abarcaría el conjunto de la obra completa de un autor mientras que la *dimensión individual* se referirá a cada obra concreta e irrepetible. Desde este punto de vista, cada obra es única y no tiene más relación con las otras que los rasgos comunes de concepción y realización que puedan hallarse como constantes en un dramaturgo.

Distinguir las tres dimensiones mencionadas depende la posibilidad de teorizar con claridad; el problema es que las tres dimensiones generales, las dos últimas dependen del material histórico, cultural y personalmente hablando; no necesariamente artístico. Esto vuelve de inmediato excluyentes a ambas disciplinas, la teoría y la historia.

La teoría se ocupa de las semejanzas, de las zonas de técnica esencial y, por lo tanto, de las invariables<sup>16</sup>; la historia, de las peculiaridades y diferencias entre los individuos y las semejanzas que éstos mantienen con su entorno. Al respecto, afirma García Berrio:

esa operación de ‘esencializar’ repugna a la mentalidad historicista. Lo suyo es identificar diferencias, sin localizar ni jerarquizar la inserción genética de su origen en un estrato determinado, superficial o profundo, de la estructura de los textos. Los defensores de los llamados géneros históricos se han limitado hasta ahora a localizar variantes individuales, casi siempre bastante superficiales y adjetivas, y a proponerlas como objeciones entorpecedoras contra quienes practican el “sospechoso” idealismo de mantener la existencia de constantes tipologías profundas, las cuales justifican ante la comunidad de orígenes que la pluralidad divergente de resultados. (1989, pp. 453-454)

Nos referiremos entonces como *estilo*, al aspecto universal, a la zona de los elementos técnico-conceptuales que dan esencia a la obra y lo diferenciaremos entonces del *estilo* en su dimensión histórica o *corrientes*, que no son otra cosa que la puesta de moda de

---

<sup>16</sup> “Existen esquemas generales y estructuras permanentes que fundamentan la universalidad del fenómeno dramático en Europa; se las encuentra en estado puro, si así puede decirse, desde la antigüedad grecolatina hasta la época clásica y las múltiples revisiones que han sufrido después no han cuestionado sus elementos constitutivos” (Abirached, 1994, p. 16).

un estilo universal en un momento determinado y que obedece a condiciones artísticas o históricas concretas.

## V

El elemento esencial para definir los estilos a nivel dramático es la manera en cómo ocurre la *acción*. Aquí se insertaría el concepto de mimesis aristotélico que no es otra cosa que el proceso de estilización: el punto de partida, el referente para el dramaturgo es la realidad, pero ésta puede ser manipulada por el autor con el objeto de lograr muy concretas respuestas emotivas e intelectuales en el espectador. El estilo y sus elementos constituyen una estrategia: “Lo que caracteriza toda obra de creación es, en principio, el artificio por el que hace caer en la cuenta al receptor (lector, espectador) de que se encuentra frente a un tipo especial de ‘ficción’ (Garrido, 1988, p. 9)

Podríamos afirmar que el compromiso del dramaturgo no se establece con la *realidad* sino con la *Verdad*. Es la relación con la verdad lo que dará potencia al teatro a través del reconocimiento que el espectador hará de sí mismo, de las circunstancias, del conflicto, en sí mismo o en otro, lo que se reconoce es la verdad, íntima, familiar, social, etc. El drama podría no ser realista, artísticamente, pero nunca no ser verdadero. La emoción surge del reconocimiento, de acceder a una consciencia más elevada.

Luisa Josefina Hernández al hablar del género dramático reconoce tres formas estilísticas generales<sup>17</sup> a nivel técnico: el *Realismo* y el *no realismo*, dentro del cual encontraremos, dos más, una a la cual denominaremos *Idealismo*, y el *Grotesco*, que en su concepción alude a un tono, pero que también denomina a todo el estilo concreto.

---

<sup>17</sup> Desde otra perspectiva, Albaladejo (1992), se refiere a “modelos de mundo” y reconoce también tres: el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil; discutibles en cuanto el uso de conceptos: verdadero, verosímil, pero diferenciados al fin.

VI

Al hablar de **realismo**, no haremos referencia a la *corriente* relacionada con un momento histórico situado a finales del siglo XIX, sino a un estilo, a una manera concreta de enfocar el material dramático, a una cierta actitud para seleccionar los elementos, a una disciplina que obliga al dramaturgo a ceñirse a ciertas necesidades técnicas básicas, para producir en el espectador la experiencia de que lo que presencia es *equivalente* con la realidad. Sólo a través de la sensación de equivalencia con lo real es posible que el espectador pueda reconocerse, a sí mismo y a las circunstancias de la realidad, sentirse delatado a través de los personajes o reconocer las emociones que se le muestran, revivirlas.

Para que esto ocurra es necesario que la observación del dramaturgo se sitúe en la dimensión de la realidad (el *material*) que produce el *efecto* que desea alcanzarse con la obra. Mientras que el *realismo* mantiene relaciones de *equivalencia* con la realidad, y éstas han sido basadas en el desarrollo y estructura de la acción, el otro estilo general, que denominaríamos *idealismo*, mantiene relaciones de *apariencia* con ella.

Al realismo le interesa el mecanismo profundo en el cual la acción ocurre, para señalar la responsabilidad que el personaje tiene con lo que le ocurre. No pretende elaborar planteamientos justificantes en los cuales el individuo está determinado por fuerzas superiores a su voluntad y resulta *inocente*, lo cual es más la expresión de un deseo, que el funcionamiento causal de la realidad. Como ya se dijo, el estilo en teatro está determinado por la manera en que la *acción* ocurre, si la acción es un verbo, el estilo es el adverbio que señala la manera en cómo sucede. El realismo se nutre de material *probable* y funciona dentro de un mecanismo de *causalidad*, es decir, de causa→efecto. Dentro de ese mecanismo la causa siempre será el *carácter* reaccionando ante *circunstancias* concretas.

El realismo, de hecho, implica una investigación para la cual el autor parte de las consecuencias para hallar la razón, la *causa* que las produjo. El realismo trabaja desde las consecuencias para *descubrir* las *causas*. De aquí que ese descubrimiento, toma de consciencia o *anagnórisis*, es una experiencia confrontativa con nuestra concepción de realidad, se vuelva el objetivo primordial, pues la anagnórisis es precisamente lo que

producirá la *catarsis*, que es la experiencia aterradora a través de la cual se experimenta el extravío y angustia generados por la pérdida de todas nuestras seguridades paradigmáticas. La catarsis es aterradora porque revela la *responsabilidad* que el sujeto tiene en lo que le ocurre. Es el descubrimiento de la responsabilidad lo que ordena el realismo, por eso su tendencia es temática, es decir está concebido para plantear un tema.

Todo realismo avanza, como se ha dicho, hacia la *anagnórisis*, reconocimiento o toma de consciencia que el personaje lleva a cabo acerca de sí mismo y de su responsabilidad ante lo que le ocurre. Es el descubrimiento de la responsabilidad, una de las cosas más terribles que pueden suceder a ciertas personas en determinadas circunstancias<sup>18</sup>; es esa revelación lo que causa el sufrimiento mayor a la señora Alving (*Espectros*, de Ibsen); es la razón del suicidio de Joe Keller (*Todos eran mis hijos*, de Miller) y la causa de que Edipo, aterrizado por ser él el asesino que buscaba, se pinche los ojos. Edipo busca a un asesino que, irónicamente, resultó ser él, porque la ironía del realismo es que el responsable no está afuera, sino dentro de cada uno de nosotros.

Por su parte, el **idealismo** se nutre de material *posible*, aquellas posibilidades de la realidad cuyo mecanismo nos es desconocido y que en apariencia no funcionan sujetas a un mecanismo de *causalidad*, causa-efecto. Su dinámica es la *casualidad*. Por lo tanto, el concepto de destino, suerte, azar, factores biológicos o sociales y cualquier idea que implique determinismo está excluida de la visión realista y forma parte de la *casualidad*, propio del material *posible*, aquel que no está sujeto al mecanismo de causa-efecto. Así, el idealismo excluye en su planteamiento la responsabilidad. Los personajes operan dentro de *circunstancias*, que son más poderosas que su capacidad de decisión. Actuarán movidos por fuerzas deterministas lo cual hace de ellos *víctimas*. Entiéndase por víctima a aquel personaje que no ha hecho algo que haya suscitado lo que le ocurra, para bien o para mal. Mientras que en el realismo la fórmula es: carácter más circunstancias lo cual implica un retrato

---

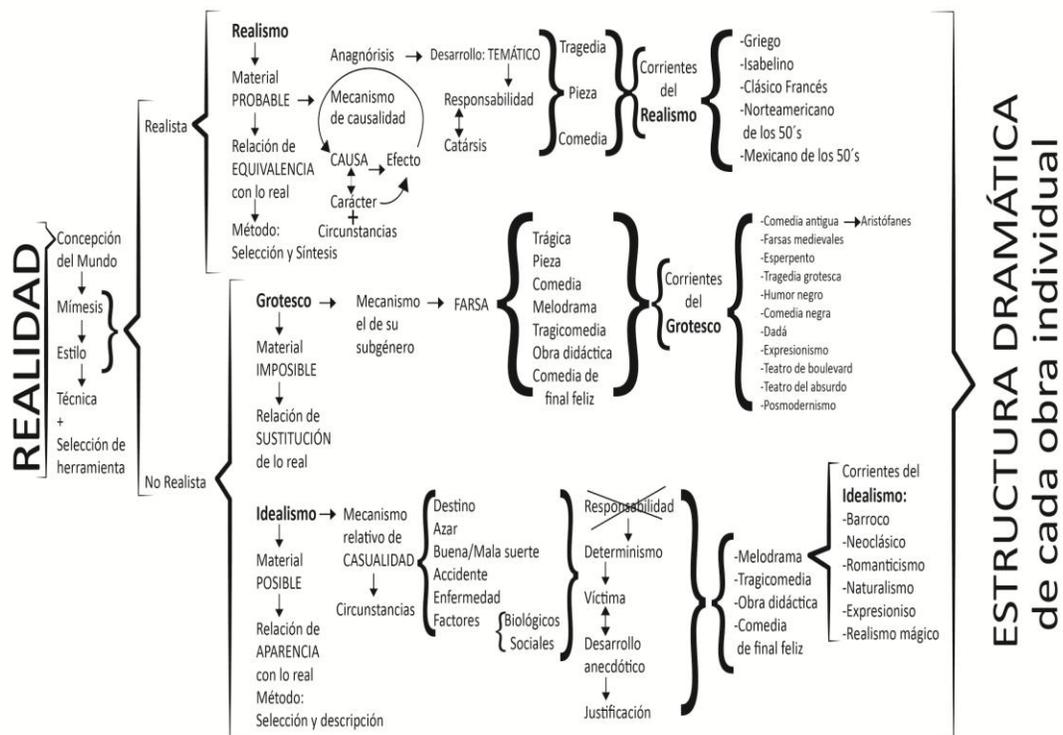
<sup>18</sup> A partir de este elemento sí puede ser considerado el tercer género realista: la comedia, si bien no es catártica, muestra el sufrimiento del personaje debido al ridículo al que lo expone su conducta (Hernández 1977, p. 6). El ridículo es indudablemente una forma de anagnórisis, en la comedia la catarsis es padecida por el personaje protagónico.

complejo de carácter, en el idealismo lo complejo son las circunstancias, lo cual amparará, justificando al personaje.

Es en el idealismo dentro del cual hay abundancia de corrientes. Cada una de ellas se distingue de las otras por los factores en donde los autores ubican las fuerzas determinantes: por ejemplo, en el barroco, el determinismo está en la concepción teocéntrica que da origen a una estructura social, que genera clases sociales en apariencia inamovibles que actúan condicionadas por una *noblemanía*. El neoclásico, institucionaliza, la estructura monárquica que se moverá a través de *formas* morales normativas. El romanticismo implica un determinismo de destino y clase social. El naturalismo, un determinismo ambiental-social y biológico. El expresionismo, un determinismo basado en la economía y la sexualidad. El denominado realismo mágico implica un determinismo de la concepción literal de la existencia en donde lo simbólico se manifiesta explícitamente.

Se denomina estilo **grotesco** aquel que en el teatro tiene su más antiguo representante en Aristófanes. El grotesco es un estilo cuya presencia ha sido más común en el teatro (las medievales *Danzas de la muerte*; Valle Inclán, Labiche, Courteline, Feydeau, el *Teatro del absurdo*, que es la corriente histórica –reaparición del estilo grotesco a mediados del siglo XX–en la que coinciden las obras de Samuel Beckett, Eugene Ionesco y Jean Genet), la literatura (François Rabelais, Quevedo, Erskine Caldwell, Bulgakov, Rulfo) y la pintura (El Bosco, Giuseppe Arcimboldo, Giorgio de Chirico; el surrealismo: Salvador Dalí, René Magritte; Remedios Varo) y finalmente, en el cine (Charles Chaplin; David Lynch, Monty Python, etc.). El grotesco es un estilo que produce una sensación de *substitución* de la realidad, lo que allí ocurre es *imposible*, para la conciencia lógica; a diferencia del realismo, –el cual provoca en el espectador la sensación de *equivalencia* con lo real y del idealismo que causa en el espectador una sensación de *apariencia* con la realidad. Esto quiere decir que todo el grotesco es *simbólico*. Todo arte es simbólico en esencia, pero el grotesco implica el más alto grado de simbolización que encontramos en el teatro. Esto quiere decir que en él se presenta la realidad detrás de una máscara que es el símbolo.

La característica principal del grotesco, como estilo, es que estamos viendo una concepción de la realidad funcionando simbólicamente como en el mundo de los sueños. Por lo tanto, el grotesco plantea, simultáneamente, una realidad en su dimensión *literal* y otra dimensión que contiene la verdad simbolizada, disfrazada. Lo importante será la *anagnórisis* o *reconocimiento* que es la terrible e insoportable experiencia con la verdad que hay detrás del símbolo. Si se afirma insoportable es porque lo es y por ello produce el *escape*, la *evasión* a través de incontenibles carcajadas. Lo anteriormente planteado puede resumirse en el siguiente esquema:



### CONCLUSIONES

Es el efecto en el espectador el propósito que guía la intención del autor y, por lo tanto, la fuerza centrífuga que ordena todos los elementos en un drama. Cuando el autor sabe qué quiere, emotiva e intelectualmente, de su espectador, sin ser necesariamente consciente, ha concebido el estilo y el género. Sólo en el momento en que esta *LEY* es identificada sería

posible avanzar con seguridad hacia el análisis concreto del texto en cuestión. Esto implica que en el momento en que uno sea capaz de identificar estilo y género ha sido capaz de distinguir entre las zonas universales y las zonas peculiares (históricas) que toda gran obra contiene. Sólo entonces podría comenzar el análisis acerca del texto dramático específico:

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltarán sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género. (Garrido, 1988, p. 25)

El estilo vendría a ser a la obra lo que la fisiología al organismo vivo, mientras que el género sería equivalente la morfología, el estudio integral de anatomía y fisiología en su peculiaridad e interdependencia. Es la tendencia de las obras ineficaces, dramática y, por lo tanto, escénicamente hablando, la de ostentar únicamente los sistemas históricos, más no los artísticos. Las obras eficaces implican patrones alentados por *lo humano y lo artístico*, más allá de los cánones culturales en los cuales fueron concebidas, pero comprendidas a partir de ambas dimensiones. La distinción entre *Lo uno y lo diverso* estudiado por Guillén:

La situación en que se encuentra el crítico no es simple ni cómoda. Pues le atraen y solicitan propósitos distintos y muchas veces opuestos. Estas opciones se reducen principalmente a cuatro. Tengamos presentes, en primer término, la distancia que media entre una inclinación artística (el goce de la literatura como arte) y una preocupación social (la obra como acto, como respuesta a las imperfecciones y deficiencias del entorno histórico del hombre). La diferencia, en segundo lugar, entre la práctica (la interpretación de textos particulares) y la teoría (la aclaración, sea explícita o no, de unas premisas y de un orden significativo). En tercer lugar, la distinción entre lo individual (la obra singular, el escritor inconfundible, la originalidad que la literatura escrita y culta hace posible) y el sistema (el conjunto, el género, la configuración histórica, el movimiento generacional, la inercia de la escritura). Y, por último, la tensión entre lo local y lo universal, con lo cual se enfrentan especialmente los comparatistas. (...) el comparatista es quien se niega a consagrarse exclusivamente tanto a uno de los dos extremos de la polaridad que le concierne –lo local- como a la inclinación opuesta –lo universal. (1985, p. 17)

Estilística y genéricamente la obra tiene desarrollos semejantes en cuanto a concepción y desarrollo mítico anecdótico. En suma, son obras que tratan un mismo tema arquetípico con trayectorias anecdóticas generales al servicio de aquel y que encuentran en cada obra planteamientos diferentes y peculiares.

Este trabajo es el que he ido realizando desde el inicio de mi carrera docente en 1987 a través de mi investigación para la cátedra y su comprobación como director en la puesta en

escena. Ha sido una búsqueda y ahora puedo decir que he descubierto y puedo probar ese sistema, que a fin de cuentas es el método que todo dramaturgo utiliza para realizar su creación. Estudio una huella, la huella de lo hecho, no una preceptiva, no un método de imposición ni un criterio para crear.

El principal obstáculo en el uso de la herramienta es pensar que el objetivo es adivinar el estilo o género en vez de valerse de ese conocimiento para distinguir los valores peculiares de una obra (lo *diverso*) a partir de su condición universal de lo *único*, el macrotexto.

Entonces, el problema con el instrumento es tomarlo como un sustituto de pensar, como una guía, como un manual, como el algo que nos dijera *las cosas deben ser así...* Lo cual, en suma, no es un problema de la teoría sino de una actitud ética de quien decida valerse de ella, como ocurre en todos los ámbitos del conocimiento, de quien, el más frecuente enemigo, es la literalidad, la linealidad para asumir lo complejo. Hoy y siempre habrá una diferencia substancial entre el pensamiento: “así han sido las cosas”, y la afirmación: “así deberían ser las cosas”.

#### BIBLIOGRAFÍA

ABIRACHED, ROBERT. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España.

ALATORRE, CLAUDIA CECILIA. (1986). *Análisis del drama*. México: Gaceta.

ALBALADEJO, TOMÁS. (1992). *Semántica de la narración, la ficción realista*. Madrid: Taurus.

ALCÁNTARA MEJÍA, JOSÉ RAMÓN. (2002). Hacia una estética de la teatralidad: reinterpretando a Aristóteles, en *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.

AMORÓS, ANDRÉS. (1995). “Introducción”, en Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez, ¡Qué viene mi marido!* Madrid: Cátedra.

ARISTÓTELES. (1992). *Poética*, (Ed. Trilingüe de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.

- BALDICK, CHRIS. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press.
- BERGSON, HENRI. (1982). *La energía espiritual*. Madrid: Espasa Calpe.
- BOUSOÑO, CARLOS. (1981). *El irracionalismo poético. El símbolo*. Madrid: Gredos.
- CRITCHLEY, SIMÓN. (2020). *La tragedia, los griegos y nosotros*. Madrid: Turner Noema.
- DILTHEY, WILHELM. (1988). *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Alianza Universidad.
- GADAMER, HANS-GEORG. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GARCÍA BACCA, JUAN DAVID. (1985). "Introducción a la *Poética*", en Aristóteles, *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO. (1989). *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL. (1988). *Teoría de los géneros*. Madrid: Arco/Libros S. A.
- GOUHIER, HENRI. (1981) [1965]. *L'histoire et son philosophie*. París: Librairie philosophique J. Vrin.
- GUILLÉN, CLAUDIO. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Hernández, Luisa Josefina. (1966). "Introducción" a Shakespeare, W. *El rey Lear*, (Trad. de Luisa Josefina Hernández). México, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_. (1977). "Introducción" a Karl Sternheim, *Los calzones*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_. (1990). "La fiesta del mulato", en *Tramoya, Antología*. México, Xalapa: Universidad Veracruzana Tomo I.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Beckett, sentido y método de dos obras*. México: FFyL/UNAM.
- \_\_\_\_\_. (2003). "Prólogo" a *El jardín de los cerezos* de Anton Chejov, Trad. Seki Sano y Luisa Josefina Hernández. México, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- KITTO, H. D. F. (2018). *Tragedia griega. Un estudio literario*, trad. Miguel Bustos García. México: CUEC/UNAM.

- KROEBER, ALFRED L. (1969). *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid: Guadarrama.
- LEVIN, HARRY. (1974). *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*. Barcelona: Laia.
- Lukács George. (1982). Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?, en *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- LOTMAN, YURI. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MARTÍNEZ MONROY, FERNANDO. (1997). "Los elementos Estructurales del drama: de la realidad al estilo. Apuntes para una teoría del drama.", en *Coatepec*, Año 6, No. 6 Otoño-Invierno, Nueva época, pp. 148–154.
- \_\_\_\_\_. (2011) "La técnica realista en dos obras de Luisa Josefina Hernández: *Las bodas y Zona templada*, en Reyes, Felipe y Edith Negrín (eds.). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM.
- MILLER, ARTHUR. (1964). "Introducción", en *Teatro*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Vueltas al tiempo. Autobiografía*: Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Todos eran mis hijos*. Argentina: Lozada.
- MOLINA, JAVIER. (1987). "Luisa Josefina Hernández: una obra pródiga", en *Tramoya: Cuaderno de Teatro*. México: Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden, 12 y 13, Nueva época, (oct.-dic), pp. 40-42.
- MOUNIN, GEORGES. (1972). "La comunicación teatral", en *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.
- MUKAROVSY, JAN. (1977). "El arte y la concepción del mundo", en *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, pp.302-313.
- PARTIDA TAYZAN, ARMANDO. (2004). *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México: UNAM/Editorial Itaca.
- PROPP, VLADIMIR. (1988) *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- REYES PALACIOS, FELIPE Y EDITH NEGRÍN. (eds.) (2011). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM.

- REYES PALACIOS, FELIPE, (Prol. y ed.). (2015). *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández. Reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*. México: Paso de Gato/UNAM.
- RIVERA, VIRGILIO ARIEL. (1989). *La composición dramática. Estructura y cánones*. México: Gaceta/UNAM.
- RUSSELL, BERTRAND. (2009). *The Scientific Outlook*. New York: Routledge.
- SÓFOCLES. (2002). *Edipo rey*. México: Grupo Editorial Norma.
- SZONDI, PETER. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- TODOROV, TZVETAN. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora.
- TOVAR, JUAN. (2011). "Los siete géneros", en Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín (Eds.). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 69-77.
- USIGLI, RODOLFO. (1940). *Itinerario de un autor dramático*. México: La casa de España en México.
- VEGA CARPIO, LOPE DE. (2006). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra.
- VILLEGAS, JUAN. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, Inc.
- VILLANUEVA, DARÍO. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.
- WELLEK, RENÉ Y WARREN AUSTIN. (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- WUNDT, MAX. (1983). "La ciencia literaria y la Teoría de la Concepción del mundo", en Emil Ermatinger, Et Al. *Filosofía de la Ciencia Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 427-452.