

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 13 de junio de 2024

ACEPTADO: 1 de julio de 2024

DOI: 10.29105/de.v1i1.4

■ Dramaturgialidad a partir de la obra *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray Dramaturgiality Based on Ángel Norzagaray's Play *Cartas al pie de un árbol*

Daniel Serrano Moreno¹
Facultad de Artes Tijuana
Universidad Autónoma de Baja California / Baja California, México
Contacto: daniel@uabc.edu.mx
ORCID: 0009-0009-3682-0696

Ema Guadalupe Patricia Bejarle Pano²
Facultad de Artes Tijuana
Universidad Autónoma de Baja California / Baja California, México
Contacto: linguistica@uabc.edu.mx
ORCID: 0000-0003-2094-9136

Claudia García Villa³
Facultad de Artes Tijuana
Universidad Autónoma de Baja California / Baja California, México
Contacto: claudiavilla@uabc.edu.mx
ORCID: 0009-0004-0734-5826

¹ Doctor en Artes por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, dramaturgo y director de teatro, y profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

² Candidata a Doctor en Lingüística por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Maestra en Educación con especialidad en Lingüística Aplicada por parte del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM).

³ Maestra en cultura escrita, docente del área de actuación y dirección de la Licenciatura en Teatro y docente de la Maestría en Dramaturgia Escénica y Literaria de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California.



Dramaturgialidad a partir de la obra *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray Dramaturgiality Based on Ángel Norzagaray's Play *Cartas al pie de un árbol*

Resumen

A partir del concepto de literaridad, propuesto por Jonathan Culler, y del análisis de la obra *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray, se propone una manera de medir el valor literario-dramático de una obra teatral. Este término se llama *dramaturgialidad*, pero debe sortear algunos obstáculos como la subjetividad de la cualificación de la literatura, como sucede con la literaridad de Culler. Esta dramaturgialidad contempla seis rasgos: Lenguaje integrado, poesía de lo cotidiano, facultad de dialogación, ficción, estética y capacidad de progresión dramática. Se propone una primera etapa de experimentación, en la que la *dramaturgialidad* sea aplicada a diversos textos para afinar su precisión y demostrar su funcionalidad, y se concluye que la funcionalidad de la dramaturgialidad está relacionada con la elección de la literatura dramática para llevarla a la puesta en escena.

Palabras clave: dramaturgialidad, texto dramático, Ángel Norzagaray.

Abstract

Drawing on the concept of literariness, proposed by Jonathan Culler, and the analysis of the play *Cartas al pie de un árbol* by Ángel Norzagaray, a method for measuring the literary-dramatic value of a theatrical work is proposed. This concept is termed 'dramaturgiality', but it must address challenges like the subjectivity inherent in Culler's literariness. This dramaturgiality contemplates six features: integrated language, poetry of the everyday, faculty of dialogue, fiction, aesthetics, and capacity for dramatic progression. A first stage of experimentation is proposed, in which dramaturgiality is applied to various texts to refine its precision and demonstrate its functionality, and it is concluded that the functionality of dramaturgiality is related to the selection of dramatic literature for staging.

Keywords: Dramaturgiality, Dramatic text, Ángel Norzagaray

Introducción

En este trabajo se pretende analizar la dramaturgialidad en la obra *Cartas al pie de un árbol* (editada en 2003 por la editorial Siglo XXI conjuntamente con el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) del dramaturgo sinaloense Ángel Norzagaray. Para explorar el concepto de dramaturgialidad, se parte de la premisa fundamental bajo la cual todo texto dramático, a diferencia de otros géneros literarios, contiene, en mayor o menor grado, un sentido de performatividad, es decir, sus componentes textuales están intrínsecamente vinculados con sus posibilidades interpretativas en escena.

Cartas al pie de un árbol es una de las obras por las que se conoce el trabajo del dramaturgo y director de escena Ángel Norzagaray (La Trinidad, Sinaloa, 1961 - Tijuana, Baja California, 2021). Estrenada en 2001, *Cartas al pie de un árbol* dio su última función en un homenaje póstumo a su autor en el Teatro Isauro Martínez de Torreón, Coahuila, el 17 de noviembre de 2022, en el marco de la 42 Muestra Nacional de Teatro, que organiza el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Cabe mencionar que fue el mismo montaje estrenado por Norzagaray 21 años atrás, por supuesto, con variaciones en el reparto, ya sea por intérpretes también fallecidos o por aquellos que dejaron el montaje por otros proyectos artísticos.

La obra, mencionada por el crítico teatral Rodolfo Obregón como “uno de los espectáculos más entrañables de la década” (2010, p. 67) tuvo funciones en diversos países (Estados Unidos y Francia, solo por mencionar dos), además de traducciones al francés y al checo en 2003. Cuenta la historia de Cleofas Hernández, un mexicano que, al cruzar la frontera de México con Estados Unidos, sufre un accidente que le produce ceguera y le daña la memoria, por lo cual no sabe cómo regresar a su tierra. Después de un tiempo de no tener noticias de él, la madre emprende un viaje al norte para buscarlo. Ella es sorda, él es ciego. Norzagaray decía que era una historia que le había contado su madre, quien confirma dicha información en el documental *Los trabajos y los días* de Felipe Parra Sámano (2023).

La contusión dramática anudada por Norzagaray nos plantea un tema social que desafortunadamente no va a envejecer: la migración y sus consecuencias terribles. El relato es poéticamente desgarrador. El tema parece haber hecho mella en la cotidianidad de los habitantes de México, especialmente en los de la frontera norte, de tal manera que han normalizado la muerte a raíz de los cruces sin documentos a Estados Unidos. Pero, al estilo de Óscar Liera en *El camino rojo a Sabaiba*, Norzagaray cubre de poesía la cotidianidad para que pueda permanecer. Pareciera que la poesía en el teatro es el gran bastión de la permanencia.

Características dramáticas de *Cartas al pie de un árbol*

En una entrevista realizada en 2005 para la escritura de un libro titulado *A razón de la nostalgia*, en conmemoración de los 50 años de la Universidad Autónoma de Baja California, Norzagaray dice:

Fernando Torres Cuesta, me daba Prosa y verso, que era justamente eso: trabajar espectáculos a partir de prosa y verso. Pero él hizo un trabajo muy interesante, de ligar todas las artes. Por ejemplo él nos hablaba del impresionismo, y nos pasaba documentales con la música de Debussy, donde veíamos imágenes del impresionismo, y leíamos poetas impresionistas, y veíamos pintura impresionista, y nos dábamos una idea global de este movimiento. Así lo hacía con todo. Al final hicimos un espectáculo con poetas malditos. (Serrano, 2006, p. 168)

Norzagaray declara que, desde que era estudiante de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, la mezcla de lenguajes (que no interdisciplinariedad) era una forma conveniente de contar una historia. Si ya esta historia parece ser parte de la cotidianidad, el autor la llena de imágenes poéticas (desde la puesta en escena, sobre todo) para hacer de lo ordinario algo extraordinario, que es una de las características del artista. Pero así como hay una necesidad de comprensión de los términos subjetivos del arte, también hay una necesidad de establecer métodos de medición para determinar la calidad de las propuestas artísticas, y para efectos de este artículo, propuestas dramático-literarias.

Jonathan Culler (en Angenot, et al., 1993) propone cinco rasgos de literaturidad, es decir, cinco puntos para dilucidar si un texto es literatura o solo se queda en el nivel de mensaje escrito. Los cinco rasgos de literaturidad son: lenguaje en primer plano, lenguaje integrado, ficción, estética e intertextualidad y autorreflexión.

Cuando se habla de procesamiento cognitivo del discurso, principalmente en la teoría del esquema de Rumelhart y Van Dijk, se trata del lenguaje en primer plano y lenguaje en segundo plano como componentes estructurales fundamentales que permiten el establecimiento de la diferencia entre el foco del discurso y el tópico del discurso. En ese sentido, el contexto, (condiciones de enunciación) y el cotexto (condiciones de estructuración sintáctica) determinan, en primer lugar, aquello que es relevante en un texto dramático y que se constituye como elemento fundamental para la semiosis en escena.

Sin embargo, en esta medición se interpone la subjetividad de la cualificación de la literatura. El propio Culler afirma que no hay todavía certezas al respecto y, con un dejo de mordacidad, afirma:

podríamos llegar a la conclusión de que la literatura no es ninguna cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura: es decir, un conjunto de textos que los árbitros de la cultura –profesores, escritores, críticos, académicos– reconocen que pertenece a la literatura. Esta conclusión no es muy satisfactoria, pero nos servimos de otras categorías de esta índole mediante las cuales los criterios de definición y de delimitación de los objetos culturales nos remiten a las opiniones cambiantes. (Culler en Angenot, et al., 1993, p. 37)

Objetivar los parámetros es el reto, porque los criterios entre los árbitros literarios – como los menciona Culler– serán plurales como diversas son las manifestaciones dramáticas. En los cinco rasgos de literaturidad ya mencionados, los dos primeros funcionan como criterios para un texto que no será puesto en acción, pero la pregunta es, ¿funcionan para literatura dramática? Hay en el texto dramático un componente poco explorado y que paradójicamente es su rasgo distintivo: la configuración de una metaestructura característica, un entramado lingüístico-performativo o subtexto, cuyo fin es bosquejar, sin duda, su realización escénica.

En un trabajo anterior (Serrano, 2024, p. 182-196) y llevados de la mano de Culler se determinó que *El camino rojo a Sabaiba* de Óscar Liera cumplía con los cinco grados de literaturidad. En los dos primeros rasgos la evidencia está presente en el subtexto y en las didascalías. En el caso de *Cartas al pie de un árbol*, el lenguaje en primer plano se comprueba justamente en el subtexto. Las acotaciones en la obra son mínimas. Una al principio: “Salvo en el espacio llamado ‘¡Hay que esperar!’ Los personajes responderán con una reacción eléctrica al escuchar variaciones de la palabra esperanza: esperar, espero, esperando, etc.” (Norzagaray, 2003, p. 95).

Y otra al final: “Mamá sorda no escucha, sigue rumbo al norte donde levanta la cruz que da cuenta de su muerte con un letrero que dice ‘DESCONOCIDA’” (Norzagaray, 2003, 120).

El autor etiqueta cada una de las escenas con títulos que aunque pueden considerarse acotaciones, no intervienen en la acción de ese drama. Por lo menos en las primeras tres escenas de la obra (El caos, ¡Hay que esperar! y Desesperanza) todas las derivaciones del verbo *esperar* y la palabra *esperanza* están resaltadas con texto en negrita. Esa indicación se debe inferir como un subtexto que definitivamente orienta la realización escénica y, por dicha razón, estas derivaciones son indispensables. Así, en la puesta en escena realizada por el autor, la indicación era la suspensión en el tiempo por un momento, la relevancia de la espera como el único recurso para seguir adelante. La escena entonces se vuelve poética debido, en gran parte, a la construcción plástica con los cuerpos de los actores. En su contraparte textual, el lenguaje en primer plano está en el subtexto que ayuda a dicha resolución escénica. Si bien, la puesta en escena es efímera, las negritas en la publicación consignan este lenguaje en primer plano y trascienden a futuros montajes de la obra.

Paralelamente, Culler nota que “los críticos literarios y los historiadores de la literatura utilizaban la vida personal del autor, la psicología, la filosofía, en vez de vislumbrar una ciencia literaria” (Culler, en Angenot, et al., 1993, p. 39). Habría que preguntarse si la literatura requiere convertirse en ciencia, lo que implicaría que tendría que ser generada exclusivamente por científicos. Jakobson sostiene que “si los estudios literarios quieren convertirse en una ciencia, han de reconocer el procedimiento como a su personaje único” (Citado por Culler, en Angenot, et al., 1993, p. 39). He aquí una paradoja importante: pareciese que la literatura como ciencia no es necesaria sino para el acto de crear, lo que puede resultar en un oxímoron complejo.

El lenguaje integrado, que es el segundo rasgo de literaturidad en el esquema de Culler, se manifiesta a través de la poesía de lo cotidiano. No obstante, los personajes de *Cartas al pie de un árbol* están en su momento, en su entorno, en su búsqueda y no tienen tiempo de pensar en lo poético. Pero en los textos dramáticos, dicho rasgo se encuentra presente porque el dramaturgo debe propiciar ese espacio. En *Cartas al pie de un árbol* hay ejemplos contundentes, sobre todo en la sonoridad. Además del pasaje ya citado de la espera, en la que la conducción poética está en la derivación de esperar, hay un momento en el que Crisóforo Pineda, el oaxaqueño vendedor recita, mientras se encuentra con el sueño americano hecho realidad:

Pos yo voy a llevarle yerbas a los güeros, para vivir allá de lo que da la tierra aquí. Es una idea vieja que yo tengo, pero hasta ahora me animé. Hasta ahora que se me están muriendo de hambre los chamacos; porque el hambre no la cura el chicalote, el tabachín, el cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín...

No, pos ésa se cura comiendo. Y pos allá por las yerbas no pagan casi nada, pero pos acá sí. Acá los güeros se atascan con pastillas bien caras; cuando vean lo que hace el chicalote, el tabachín, cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín... (Norzagaray, 2003, p. 108)

Norzagaray potencia el sonido consonántico “ch” para crear una imagen poética sonora. Potencia la fonética, es decir, el sonido de la consonante “ch” para crear una imagen poética sonora, teniendo en cuenta que esta consonante palatal es por sí sola sorda, pero la repetición provoca un efecto sonoro característico. Algo que es efímero y, al mismo tiempo, perdura en la memoria sonora del espectador. Es una clara muestra del lenguaje integrado. Cabe mencionar que el personaje dice ese mismo parlamento en zapoteco y en inglés, conservando su resonancia. El parlamento reverbera en los oídos del espectador y refuerza el uso del lenguaje para la creación de un personaje que engloba, en pocos renglones, la importancia de la presencia de los migrantes en los Estados Unidos. *Cartas al pie de un árbol* cumple con el segundo rasgo de literaturidad.

El tercer rasgo que propone Culler está presente en toda manifestación dramática. Allí no hay mucho que discutir. Se trata de la ficción. Incluso en aquellos textos basados en hechos reales, la ficción es necesaria, puesto que no hay certeza de cómo sucedió la situación que se representa y, aunque la hubiese, el teatro requiere ficcionalidad para que permanezca en la convención. Rodolfo Usigli decía, a propósito de lo histórico en la ficción:

Si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico”. (citado en Cervera, 2010, p. 139)

Y aunque la fábula de *Cartas al pie de un árbol* no es un hecho histórico sino un hecho real, con más certeza se aplica el principio de Usigli. La dramatización y la poetización de la realidad es del autor. Entendamos como poetización de la realidad el proceso de tomar la realidad y engrandecerla a los ojos del espectador a partir de protocolos líricos y dramáticos. Celene García sostiene: “La poetización de la realidad que incluye tanto la distorsión del referente por medio de una óptica lírica o de una expresión poética, como la naturalización de lo maravilloso.” (García, 2004, p. 217).

En *Cartas al pie de un árbol*, Norzagaray poetiza la realidad:

Hombre 1: ¡Vámonos!

Mujer: No, hay que esperar.

Hombre 1: No va a venir.

Hombre 2: No. Hay que esperar.

Mujer: Sí. Esperar.

Hombre 1: No. Vámonos.

Mujer: Hay que esperar.

Hombre 2: Hay que esperar.

Hombre 1: ¿Esperar? Pos: esperar.

Hombre 3: ¿Qué pasó? ¿Dónde estaban? Los estuve esperando. Quedamos hace media hora... tenemos que llenar un galón con agua. Nos van a cruzar por el desierto.

Yo nomás hago una llamada y regreso. (Norzagaray, 2003, 97)

La escena enfatiza la esperanza de los personajes, que es lo único que les importa y que los imputa como ilegales. La realidad está poetizada para que el espectador dimensione la fábula, y esta dimensión da paso a la ficción.

El cuarto rasgo de literaturidad de Culler es la estética como atracción hacia algún momento literario, algún objeto, alguna manifestación musical o que es derivada de la belleza y de cierta atracción que puede causar lo inusual. La estética encontrada, por ejemplo, en una serpiente, que nos causa al mismo tiempo terror. O la belleza que podemos encontrar en un bulldog inglés. Pero la belleza es relativa y la estética se contagia de esto último. O como lo decía George Santayana: “La verdad es que el grupo de actividades que llamamos Estética es variopinto, creado por ciertos accidentes históricos y literarios” (Santayana, 2006, p. 72).

Cartas al pie de un árbol es un *accidente literario* provocado por un accidente de poca importancia en lo individual, pero de mucha en lo colectivo. Puesto que la historia de la mamá sorda no es un hecho histórico, históricas serán las vicisitudes horribles que rodean la migración y que están, como ya se dijo antes, poetizadas en la pieza dramática. Y esa migración va escoltada por diversas manifestaciones escénico-poéticas que llamaremos “accidentes escénicos” hasta darle sentido a la historia.

Ahora bien, el caso a continuación no se puede categorizar como accidente literario

porque en el libreto no hay indicación de lo que sí sucedió en la puesta en escena: Hay un momento, después de un parlamento del pollero con la madre, en el que entra a escena un mariachi, interpretando la canción “Paloma querida”, compuesta por José Alfredo Jiménez. El mariachi, mientras canta, camina por todo el escenario, completando la procesión de los personajes migrantes. Uno de ellos carga en su hombro una imagen de yeso de la Virgen de Guadalupe. Otro, una figura de Jesús Malverde, uno más se muestra confundido. Al centro, el pollero, vestido más como un pachuco elegante, permanece de espaldas, inmóvil, con los brazos abiertos, a manera de desprecio, como un cristo renegado, mientras que la madre se va a sentar al lado izquierdo del escenario, en proscenio, justo el punto donde es común que el espectador vea primero (Zenteno, 2022, 53m51s).

Por un lado, esta manifestación estética no es un rasgo de literaturidad en la obra en tanto que literatura dramática, puesto que no está en el libreto, sino que es generada a través de la dramaturgia del director. Por otro lado, la estética se encuentra presente en personajes como el Saurino, un narrador-advinador que enlaza la fábula también de manera poética. El mote de Saurino, según lo contaba Norzagaray, se refería a las personas que veían a los muertos en los pueblos. Personajes que tienen un sexto sentido y que son de utilidad para la ficción. Después de la intervención del mariachi, dice el *Saurino*:

He visto cosas simples, y cosas que la gente ni se imagina. Chistosas y horribles. Vi casarse a la indocumentada con el gringo, ella de blanco acá y él de frac allá, dándose el beso entre la malla de alambre. Partidos de voleibol he visto, con un equipo gringo y uno mexicano, pelota binacional y la cerca como red. Muertos, muchos muertos que sigo viendo, pero la gente no me cree, gente que se murió en medio del desierto porque no quiso abandonar el ajedrez de mármol que llevaba de Puebla a Nueva York. O congelada, pero sin soltar los coricos, las semitas que traían de Sinaloa y que llevaban a Sacramento. Vi encallar en la arena una virgen de Guadalupe de talavera, y ahí quedó como capilla vigilante para once cadáveres. Vi una vez un santo, pero no de mármol, no de madera, no de cartón, un santo real, un mártir de verdad, un muerto de atrás que se les apareció vivo como en un ahora, a unos paisanos, los ayudó, los llevó de la mano a donde había agua y trabajo. (Norzagaray, 2003, pp. 115-116)

La estética se refuerza con el sincretismo que plantea el autor. La estética suaviza el horror. Lo que debería ser considerado como una sola región, está dividido por una valla, que más allá de lo pertinente o no de la misma, no deja de ser un elemento surrealista al que el residente fronterizo se encuentra acostumbrado, tanto, que ya no lo es. La cerca es una red, dice el Saurino, pero no una red que protege al que cae en ella, sino una red de confusión y de división histórica.

El quinto rasgo de literaturidad se refiere a la intertextualidad y la autorreflexión. Las historias de migrantes se intertextualizan una y otra vez. Y no necesariamente las que se presentan en la literatura, sino aquellas que se presentan de manera cotidiana, que transforman el surrealismo en un realismo aplastante. Cleofas Hernández es nada más una etiqueta, un rostro, que le da forma a una anécdota cuyo resultado tiene dos vertientes: Alcanzar la utopía del sueño americano o quedarse en la pesadilla del sueño mexicano rumiando la poca fortuna de no poder cruzar. En el caso de Cleofas Hernández, él sí logra cruzar, pero el precio es tan alto –ceguera, desmemoria– que el verdadero éxito del personaje está en el regreso. Así que pone manos a la obra:

Hijo ciego: ... Ya pepené todos mis recuerdos. Necesito abrazar a mi madre, pa' ver si todavía está como la tengo aquí. Se fletaba duro pa' darnos de tragar. Se rentaba de rezandera el día de los muertos pa' rezar los rosarios a cambio de unas monedas; y también inyectaba y ponía sueros. Necesito abrazar al viejo, a ver si ya se ablandó ese fierro. Ahora sí, Tarzán, a calcetín pelón y sin parar. ¡Todo pa'l sur, todo pa'l sur...!
(Norzagaray, 2033, p. 119)

El final feliz es Cleofas Hernández caminando entre cruces de migrantes que ya no ve, mientras su madre, que es sorda, en una metáfora de lo que pasa con los que están en México y quieren ir al sueño americano, camina hacia el norte. Se van a cruzar en algún momento –así lo determinó el director-autor en la puesta en escena, en la que dos caminos se entrecruzan–, pero no se van a ver ni se van a escuchar.

En cuanto a la autorreflexión, el Saurino juega el papel de aquel que, desde lejos – el que ve a los muertos–, cuenta lo que sucede, con un toque de resignación, como si ya supiera que un final feliz entre cruces no es posible, pero al mismo tiempo reflexiona e invita al espectador a hacerlo:

Tengo que decir que he visto a los zopilotes rondar sobre los moribundos, prediciendo la putrefacción. He visto oaxaqueños pasar del idioma zapoteco al inglés apenas se mueren, nomás de ganas. He visto pollos rostizados, ahumados, congelados. Muchos. Pero ya lo voy a decir todo aunque nadie me crea, porque si no, estas cosas se van a perder conmigo, como se pierde el mundo cuando estoy dormido. (Norzagaray 2003, p. 118)

En análisis anteriores, para determinar el grado de literaturidad de un escrito (Serrano, 2024, p. 26), se propuso que se otorgara un punto por cada rasgo de literaturidad de Culler. Si la puntuación final estaba entre cuatro y cinco puntos, se consideraría como literatura de primer grado. En este caso entrarían los ensayos escritos, que poco tienen de ficción, pero que sí tienen los otros cuatro rasgos. Si el escrito tiene dos o tres puntos, se consideraría literatura de segundo grado. En el caso de los escritos con uno o cero puntos, no se deberían considerar “literatura”.

Como se puede inferir, en *Cartas al pie de un árbol*, se cumplen los cinco grados de literaturidad de Culler, por lo tanto, según lo propuesto, podría ser considerada literatura de primer grado. Pero no hay que olvidar que *Cartas al pie de un árbol* es literatura dramática, por lo tanto, fue escrita para verse y escucharse, lo que implica una transformación tan necesaria como natural, de tal manera que podríamos juzgarla en dos niveles, desde su palabra escrita y desde su palabra dicha. En otros términos, el discurso dramático tiene, naturalmente, una doble intencionalidad: en un primer plano, canónico, existe un planteamiento literario específico (su literaturidad), pero en un segundo nivel, de semiosis discursiva, hay un entramado pragmático que potencia el cómo significar en la escena.

Por lo tanto, aquí se proponen seis rasgos de *dramaturgialidad*. Lo que se pretende es determinar si el texto dramático es literatura de calidad o no. El concepto de dramaturgialidad que aquí se propone tendrá que ser aplicado a diversos textos dramáticos con el fin de afinar su precisión, pensando siempre que los resultados *aritméticos* del arte nunca son exactos y es allí donde radica su complejidad. Es decir, en el arte, prácticamente nunca dos más dos son cuatro.

Hay que decir que algunos de los rasgos de *dramaturgialidad* fueron obtenidos de la literaturidad de Culler y dos de ellos fueron eliminados para esta primera etapa de la experimentación.

Los rasgos de dramaturgialidad propuestos son:

1. Lenguaje integrado.
2. Poesía de lo cotidiano.
3. Facultad de dialogación.
4. Ficción.
5. Estética.
6. Capacidad de progresión dramática.

En primer lugar, se abordará el lenguaje integrado, existente como tal en la literaturidad. En este punto se ha de pensar en la forma en que el lenguaje corresponde al personaje. Y no es nada más un asunto de acentos en el habla por el idioma o por la región en la que el personaje creció y se desarrolló, sino por las maneras de construir las frases con las que el personaje se comunica, o expresa lo que siente, o las pausas que utiliza para justamente comunicar algo con ellas. Un ejemplo de lo anterior está en la obra *La visita del ángel*, de Vicente Leñero (1981). En la primera escena, el autor, con un lenguaje en primer plano, narra las acciones de los dos perso-

najes ancianos, el abuelo y la abuela, con una precisión casi milimétrica. Primero entra la abuela y se prepara para cocinar una sopa de verduras: se pone su delantal, guarda *el mandado*, guarda el queso y los bisteces, lava y pica las papas, las zanahorias y las calabazas. Lo que aquí se ha descrito en pocas palabras, el autor lo precisa en varias cuartillas. Enseguida llega el abuelo y se sienta a leer el periódico, mientras la abuela sigue preparando la comida y la mesa. Después sabremos que esperan a Malú, su nieta. Durante estas tres primeras escenas, los diálogos son mínimos. Solo para establecer qué relación tienen entre ellos y que esperan a la joven a comer. El cuidado con el que Leñero narra la acción, lo lleva a utilizar un lenguaje en primer plano. Para después, en la cuarta escena, con la llegada de Malú, el lenguaje se convierte en integrado.

Por lo general, el lenguaje en primer plano en el teatro está en las didascalias. Como ya se mencionó, las didascalias en *Cartas al pie de un árbol* son mínimas, y sabemos que hay muchísimas obras en las que ni siquiera existen. Por lo tanto, no se considera un rasgo importante para la *dramaturgialidad*. También el lenguaje en primer plano puede estar en los parlamentos, pero si tenemos a un personaje que pondera el lenguaje en su hablar, se convertirá en lenguaje integrado. Ya ejemplificamos el momento de lenguaje integrado contundente de *Cartas al pie de un árbol*: el momento en que Crisóforo Pineda dice una letanía para vender sus productos. Pero hay un momento en que lo dice en inglés, puesto que ya llegó a la tierra del sueño americano. Lo dice en inglés, porque hace lo mismo que hacía en México, pero ahora en Estados Unidos. Dice Crisóforo:

Oaxaqueño: I brought herbs to the güeros, o live here of what the earth gives over there. It's an old idea that I had. But until now I decided, because my children are dying of hunger, and hunger is not cured by chicalote, tabachín, cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechici, chile chiltepín... No, that's only cured eating and over there you pay almost nothing for the herbs. Over here yes. Los güeros take a lot of expensive pills. When they see what el chicalote, tabachín, cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechici, chile chiltepín... Do, they will pay something and in dollars, is a lot. Well, I say, something to feed my people. I can tell you I have so much work I even hired people to help. (Norzagaray, 2003, pp. 117-118)

Puesto que el lenguaje integrado es un rasgo que se toma de Culler, ya se ha explicado antes. Este ejemplo es para reforzar el rasgo en el texto de Norzagaray.

El segundo rasgo de *dramaturgialidad* es la poesía de lo cotidiano, o poetización de la realidad. En este mismo artículo hablamos de cómo la ficción se liga a la poetización de la realidad, pero es necesario hacer énfasis en la poesía de lo cotidiano, que también ayuda a integrar el lenguaje. Habría que discutir el carácter indispensable de la poesía en el teatro, que no es necesariamente el drama en verso, o las figuras poéticas en el teatro. Hay una franja delgada entre

las figuras poéticas en el teatro y la poesía de lo cotidiano. La más notable de las diferencias en la poesía de lo cotidiano es que el personaje no está consciente de que está haciendo poesía. Es como la comedia: el personaje nunca está consciente de que es gracioso. La poesía de lo cotidiano es un rasgo en las características del personaje. Si bien, no es “el poeta de la región”, el personaje, en el uso de la vida diaria de figuras poéticas, logra una particularidad notable. Helena Beristáin parte de las figuras retóricas:

La retórica tradicional llamó figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras, que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases. (Beristáin, 1995, pp. 211-212)

La poética se apoya en la retórica. En un efecto estilístico que dota de personalidad al personaje. Esto que parece una redundancia, no solo no lo es, sino que ayuda a aclarar que, personaje sin personalidad no es un personaje protagonista. Dice Cárdenas que la retórica “garantiza, en alguna medida, su aspiración a la verdad y, finalmente, al establecer relaciones con la poética y con las pasiones, ocupa su lugar en el mundo de la vida” (Cárdenas, 2003, p. 14).

La retórica reafirma la palabra, le da sustento, y la palabra reafirma el parlamento, el diálogo. La retórica le da aliento a la frase que va a construir al personaje. En el teatro, nada se dice porque sí, o para ser más contundente, todo se dice por alguna razón. En *Cartas al pie de un árbol* el personaje que complementa al protagonista es la madre: una mujer sorda, humilde, sin preparación, que ha sabido vivir la vida por instinto y está consciente de que su forma de sobrevivir sin su hijo es ir a buscarlo. Dice la mamá sorda:

Mamá sorda: ... ¿Qué ando haciendo yo en medio de este gentío? Gestos nomás veo y algún ruido que me llega, pero nada más. A loca me han de estar tirando cuando les pregunto por un muchacho muy guapo, muy bonito, muy curiosito que es mi hijo. A todos los mueve el reloj y yo no sé leerlo tampoco. Yo me guío por las nubes, por el sol, por la luna. Por la luna, sobre todo. Para castrar un puerco hay que hacerlo con luna llena, porque conforme ésta se hace nueva se va cerrando la cicatriz del marrano. No que al revés, te mata los puercos: conforme la luna engorda lo hacen también los huevos del animal hasta que se les pudren y revientan. ¿Y para cortarse el pelo? Pues con luna nueva. ¿Y para plantar un árbol? También, porque de ahí prenden con la luna, crecen con ella hasta ponerse frondosos. (Norzagaray, 2003, p. 107)

La mamá sorda habla de lo cotidiano, pero si alguien la escuchara, diría, como aquel cantinero de la obra *El camino rojo a Sabaiba* de Óscar Liera: “¡Tú has de ser de esos que les dicen poetas y estás inventando!” (Liera, 2015, p. 368).

El tercer rasgo de dramaturgialidad es la facultad de dialogación. Ya se ha dicho que no es lo mismo dialogar para la lectura que para la escucha. Porque además, en la lectura, el lector confiere su propia interpretación que, aunque mental, permite la construcción del personaje en la imaginación. Pero en el caso del teatro, el diálogo se construye sobre un ente, (personaje), que el público está viendo. Así que la facultad de dialogación tendrá que ser más precisa y además marcar un acento que se relaciona con el sexto grado de dramaturgialidad, que veremos más adelante. En el caso del diálogo teatral, es importante construir al personaje sobre la base del que lo interpreta. Es decir, la correspondencia con el cuerpo que la emite. Dice Anne Ubersfeld cuando habla del diálogo de la verdad:

Es regla “primordial”, dice Grice, reuniendo el sentido común y esta verdad universal pero inadvertida, que todo enunciado compromete al enunciador y que, en todo caso, la palabra no puede ser sino palabra de verdad, y que si como dice Sócrates, “nadie es malo voluntariamente”, tampoco nadie es mentiroso voluntariamente. (2004, p. 85)

Es decir, la mentira tiene la posibilidad de convertirse en una verdad contundente. Y esa verdad es la que le da carácter al personaje. La “mentira verdadera” lo refuerza. Continúa Ubersfeld:

La verdad es un derecho: la respuesta verdadera se debe dar a quien nos pregunta qué camino debe tomar para llegar a su destino... Si la regla de verdad no fuera universal, no habría ni sociedad, ni actividad en común posible.

Por eso, en la vida corriente, la mentira es, en el momento de decirla, imposible de revelar. Pero no es igual en el teatro, donde toda palabra es pasada por la criba y donde toda mentira es una herramienta dramática, una palabra-acto. (2004, p. 85)

La mentira surge también de la omisión. Por eso es muy importante lo que el personaje no dice. Y así como hay maneras de decir las cosas, también hay maneras de no decirlas. Los silencios en la narrativa se leen, en el teatro se escuchan. Pero hay que saber manejarlos. El oído del escritor de drama es diferente al del narrador y al del poeta. Por eso no necesariamente el buen narrador o el buen poeta son buenos dramaturgos y viceversa.

El diálogo teatral es un gran constructor de literatura. En el Siglo de Oro abunda la alta literatura, que construye también situaciones. Termina siendo la herramienta madre del drama. Lo dice Aurelio González, citando a Canavaggio:

La construcción o diálogo teatral puede tomar varias formas. Canavaggio considera que, a finales del siglo XVI y durante el siglo siguiente, en España existen tres fórmulas básicas, de las cuales nos interesan dos: la primera presenta simplemente elementos heterogéneos agrupados en un espacio común; la segunda, que es la que se sigue en *Los empeños de una casa*, elaborada progresivamente por la “comedia nueva”, en la cual se rechaza la yuxtaposición de conjuntos heterogéneos que había caracterizado la estructura dramática del teatro anterior a Lope. (González, 1993, p. 276)

Si bien el diálogo en la dramaturgia contemporánea no contempla las reglas del Siglo de Oro español, sí tiene sus reglas tácitas que son de alguna manera impuestas por la progresión dramática a través de dichos diálogos. En contraste, el *aliento de la frase* contribuye a ese diálogo. ¿Cuántas palabras necesita el personaje para dar alguna información? ¿Esas palabras son marcadas por la nacionalidad del personaje o por la geografía de la situación? ¿Cómo dice un ruso “te amo” a diferencia de un mexicano? Ese es el aliento de la frase, y es allí donde se hace indispensable la escucha. Dentro de los actos del habla, el acto perlocutivo es el que estará presente en el diálogo teatral. Dice Helena Beristáin:

El acto perlocutivo es aquel en que la fuerza ilocutiva del enunciado produce un efecto sobre el oyente y quizá un cambio de dirección en sus acciones como cuando se sugiere, se solicita, se aconseja, se suplica, se ordena algo, aunque sea indirectamente... (Beristáin, 1995, p. 27)

Por lo tanto, tratándose el teatro de una representación de la realidad, se vale de la fuerza ilocutiva para ocultar y administrar la información que se revelará. Y como el teatro es situación, la siguiente afirmación de Beristáin tiene sentido: “Los actos perlocutivos muchas veces requieren, para ser interpretados como tales, de un amplio contexto situacional. Por ejemplo, la expresión: *Hace frío* puede significar, o no, una orden o una petición: *Cierra la ventana.*” (Beristáin, 1995, p. 27)

Es muy común en el teatro que, si está claro el contexto, la enunciación también lo es y en especial estarán claros los silencios. Pero lo principal en la facultad de la dialogación es la presencia de la progresión dramática o el ritmo, aunado a la función utilitaria de la escena. P. Pavis dice que el ritmo “constituye la fabricación misma del espectáculo” (1998, p. 401).

Siempre que se lea o se escriba una escena, habría que preguntarse qué aporta a esa manifestación dramática. Y claro, hay muchas escenas en las que el diálogo es mínimo –Ya se mencionó el caso de *La visita del ángel*, de Vicente Leñero– pero en la mayoría de los casos el diálogo es una piedra angular de la construcción del drama. En *Cartas al pie de un árbol* los personajes que más dialogan son el hijo ciego y el lazarillo, y son los que construyen la situación

que da pie a todo el entorno. Es decir, el hijo ciego y el lazarillo hacen que existan los demás personajes. Sin embargo, en la escena titulada “Vámonos”, el autor, solo con diálogo y una didascalía final, construye el accidente que sufren los personajes y que deja al protagonista ciego y con problemas de memoria.

VÁMONOS

Todos: ¡Vámonos!

Pollo 3: ¡Espérenme!

Pollo 1: Oye, no vamos a caber. Está muy apretado eso.

Pollo 2: Pues que no se cruce el gordo y que nos espere.

Pollo 3: ¡Chinga tu madre!

Pollo 1: No. Ya en serio. No vamos a caber.

Pollo 4: No sean coyones, nomás es un tramo cortito.

Pollo 3: Si nos acomodamos, a huevo que cabemos.

Pollo 1: Pues, sí, ¿verdad? Cuando nos íbamos a pizcar algodón bien que nos acomodábamos.

Pollo 2: Pero íbamos en un camión de redilas, no en la cajuela de un carro. todos:
¡Vámonos!

Pollo 1: Acomódense bien.

Pollo 2: Vengo muy apretado.

Pollo 1: Me están aplastando.

Pollo 3: No sean llorones.

Pollo 1: ¿Cuáles llorones? No puedo respirar.

Pollo 2: Yo tampoco. Está entrando humo.

Pollo 3: Ya, no chillen, díganle que se pare.

Pollo 2: N'hombre, no nos van a oír.

Pollo 1: Me están asfixiando.

Pollo 3: No puedo respirar.

Pollo 4: ¡Auxilio!

Pollo 1: No puedo respirar, no puedo respirar, no puedo respirar...

Pollo 4, que es Crisóforo Pineda, oaxaqueño, se levanta como único sobreviviente. Durante el siguiente monólogo deambula por el espacio. (Norzagaray, 2003, p.p. 102-103).

Esta escena tiene una repetición no literal más adelante, refrendando el accidente que da paso al drama.

El cuarto rasgo de dramaturgialidad está presente también en la literaturidad y ya fue comentado anteriormente, cuando veíamos por qué *Cartas al pie de un árbol* cumplía con el rasgo de ser ficción a pesar de estar basado en hechos reales. No abundaremos en esto, puesto que ya ha sido tratado.

El siguiente rasgo de dramaturgialidad es la estética, que se retoma de la literaturidad, y por lo tanto también ya ha sido planteado. Queda decir que en la dramaturgia hay dos opciones para experimentar la estética: La dramaturgia literaria y la dramaturgia escénica. Por lo menos las dos opciones que se plantean en este artículo, pero también podríamos hablar de la dramaturgia del actor, o del espectador, que será el que ponga el último acento en lo que es estético. Es decir, la estética que da el contexto del espectador. La puesta en escena de *Cartas al pie de un árbol* se presentó en otros países, y la catarsis provocada por el mariachi, por ejemplo, era diferente en Managua que en París. En este último, algunos espectadores al final de la obra se subieron a bailar con otras piezas que les prodigó el mariachi, mientras que en Managua el mariachi provocó llanto, catarsis por la nostalgia.

El sexto rasgo de dramaturgialidad es la capacidad de progresión dramática. Como ya se dijo, la progresión dramática está ligada a la facultad de dialogación. La progresión dramática está presente cuando la situación y los personajes se desarrollan en favor de la fábula, es decir, cuando aportan elementos que ayudan a contar una historia. No es necesariamente una evolución, sino una transformación. Los personajes no deberían de ser los mismos al principio y al final. Incluso, aquellos personajes que no son capaces de cambiar su situación por más que se desee (*Las tres hermanas* de Chejov), tienen un reconocimiento que los transforma. Y la situación siempre se verá impregnada por esa transformación de los personajes. Luis de Tavira define ritmo como la capacidad de progresión dramática. (L. De Tavira, comunicación personal, marzo de 1998). Y Pavis se basa en el contraste de ciertos términos para su definición:

En la representación, el ritmo es visible en la percepción de efectos binarios: silencio/palabra, rapidez/lentitud, llenado/ vaciado del sentido, acentuación/no-acentuación, contrastación/banalización, determinación/indeterminación. El ritmo no afecta únicamente a la enunciación del texto; vale también para los efectos plásticos: Appia, por ejemplo, refiriéndose a sus escenografías, habla de «espacio rítmico». (1998, p. 403)

En el caso de *Cartas al pie de un árbol*, la progresión es vertiginosa, a pesar de que las escenas tituladas *Vámonos* y *Vámonos II*, en las que se representa cómo los personajes se acomodan en la cajuela de un carro y luego sufren el accidente que deja ciego y con problemas de memoria a Cleofas Hernández, son casi iguales. *Cartas al pie de un árbol* también cuenta con varios monólogos, sobre todo del Saurino y de la madre sorda. En esa manifestación escénica, no todos los efectos binarios a los que se refiere Pavis están de manifiesto, sin embargo, la narración dramática de esas escenas es indispensable para que la fábula avance, para que la historia progrese, para que los personajes se transformen. Así, el sexto rasgo de dramaturgialidad se cumple en *Cartas al pie de un árbol*.

Conclusión

Este artículo es una primera aproximación con miras a establecer formalmente el concepto de la dramaturgialidad y su utilidad. El concepto tendrá que ser puesto a prueba en otros textos dramáticos. Idealmente, se debe comenzar sobre todo por los textos clásicos. *Cartas al pie de un árbol* es una obra en proceso de convertirse en un clásico mexicano, puesto que no envejece ni su temática ni su poética. Pero interesante sería probar la dramaturgialidad en obras como *Edipo Rey*, de Sófocles; o *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. O en cualquiera de las obras de Shakespeare. Elegimos tomar como modelo *Cartas al pie de un árbol* porque, además del texto, conocimos la puesta en escena de Ángel Norzagaray, amén de que hay registro de video.

También habrá que preguntarse para qué puede ser útil la dramaturgialidad. El primer reto de un director de escena es elegir el texto dramático. Una buena elección de texto resuelve una parte importante del montaje, sin dejar de lado que esa buena elección no garantiza el éxito de la puesta en escena. Incluso, una primera referencia de un director es revisar la lista de las obras que ha montado.

Por otro lado, habrá que dilucidar y seguir investigando sobre la dramaturgialidad en la dramaturgia literaria y la dramaturgialidad en la dramaturgia escénica. De aquí surgen más preguntas de investigación que podrían llevarnos a afinar la literaturidad como instrumento de medición y su correlato, la dramaturgialidad, para la dramaturgia literaria o escénica.

REFERENCIAS

- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética* (7a ed.). Porrúa.
- Cárdenas Mejía, L. G. (2003). La poética, la retórica y el mundo de la vida. *Folios*, (17), 57-70. <https://doi.org/10.17227/01234870.17folios57.70>
- Cervera Salinas, V. (2010). El teatro conjetural de Rodolfo Usigli. *Arrabal*, (7) 139-150. <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229333>
- Culler, J. (1993). La literaturidad. En M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y Kushner, E. (Eds), *Teoría literaria*, pp. 36-50.
- García Ávila, C. (2004). Carmen Luna Sellés, La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52(1), 217–219. <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2236>
- González, A. (1993). El espacio teatral en Los empeños de una casa. En S. P. Herrera y E. Urrutia (Eds.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 269-278). El Colegio de Mexico. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn08rt.25>
- Leñero, V. (1981). *La visita del ángel*. UNAM.
- Liera, Ó. (2015). *Pez en el agua. Antología Personal*. (2a. ed.). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Norzagaray, Á. (2003) *Teatro de Frontera 9. Siglo XXI*, Conaculta-Fonca.
- Obregón, R. (2010). Fin de siglo en el teatro mexicano. *Arrabal*, (7) 63-68. <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229323/327862>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Paidós.
- Parra, F. [XXXVIII Feria del Libro de Tijuana] (2023, 07, 16). *Ángel Norzagaray. Los trabajos y los días*. [Video]
- Santayana, G. (2006). *¿Qué es la estética?*. Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes, 4, 70-76. <https://idus.us.es/handle/11441/99289>
- Serrano, D. (2006). *A razón de la nostalgia*. UABC.
- Serrano, D. (2024). El camino rojo a Sabaiba, de Óscar Liera: *Literaturidad, Palimpsesto y resonancia poética*. [tesis de doctorado no publicada]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*. Galerna.
- Zenteno, V. (7 de octubre de 2022). *Cartas al pie de un árbol dirección y dramaturgia Ángel Norzagaray*. Youtube. [Video] https://youtube.com/watch?v=C4wI_p2NENM