



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



El dramaturgista en México

Tesis

que para obtener el grado de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

presenta

Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio

Asesor

Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos

Sinodales

Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri

Dra. Martha Julia Toriz Proenza

Mtra. Guillermina Fuentes Ibarra

Lic. Dolores Regina Quiñones Uribe

México D.F. noviembre, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para aquellos que lo saben todo, todo lo he
olvidado”.

Esquilo

“ser dramaturgista no es solo una profesión,
sino también un destino. Y uno que te marca”.

Jhon von Düffel

“No oigo no respiro estoy ciego.
Luego regresa el silencio. Escucho el latir de un corazón,
Probablemente no sea el latido de mi corazón,
Probablemente sea el latido del corazón de otra persona.

‘Todo se detiene. ‘Todo se detiene. ‘Todo se cierra.

‘Todo se clausura. Se cierra.

‘Todo se cierra. ‘Todo se cancela.”

Harold Pinter

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Enriqueta Aparicio por el arte, la paciencia, el amor y la compañía.

Al Dr. Osvaldo León Arteta, al Dr. Arturo R. Juárez Morales, a Angélica M. Sevilla Méndez, al Dr. Antonio Vega Fontana, al Dr. O. Nahum Ganem, al Dr. Dionisio Bautista, por la vida.

A mis hermanos Pablo y Carla, a mi padre Nicolás Hernández, a mi sobrino Gabriel y a mi tío Antonio Hernández.

A Iipi, Moji, Leonardo, Tita y Cornelia compañeros de insomnio y vida, compañeros en este viaje.

A aquellos que llegaron a la luz, Guadalupe Aparicio y Víctor Cortes.

A todos aquellos que trabajan día a día para que la labor del dramaturgista pueda consolidarse en nuestra realidad latinoamericana. A los dramaturgistas que generosamente me dieron su voz y sus letras, fuente vital de esta investigación, especialmente a:

Fernanda del Monte, gran motivante de esta investigación, por su generosidad.

Rocío Calvo por escucharme, escribirme y ayudarme a encontrar mi voz. Por *La profesión del dramaturgista*.

Eberto García Ebreu por compartirme sus *Dramaturgias*.

Soledad Lagos por la generosidad, por las palabras y experiencias.

Macarena Andrews por el diálogo constante.

Laura Pouso por leerme siempre.

Elvira Popova por impulsarme a escribir.

Rosalina Perales por su experiencia y su cariño.

David Olguín, Berenice Alcántara y Adrián Pascoe por sus palabras.

A Paloma Bonilla, Anya Deubel, Marysol Cordourier, Marysol Kurtz, Ignazzio Puzzi y Antonia Fouchard por ayudarme a entender y encontrar otro lenguaje.

A Yliana Cohen por mostrarme el camino a una *Redacción sin dolor*.

A Regina Quiñones por su generosidad, escucha y diálogo. Al TICA, por el *Tiempo de fiesta*.

A mis maestros Leo Otero, Rubén Ortiz, Edgar Chías, Fidel Monroy, Nhorma Ortiz, Yoalli Malpica, Muriel Ricard y José Caballero.

A mis sinodales Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Regina Quiñones, Martha Toriz y Guillermina Fuentes por impulsarme a difundir la labor del dramaturgista.

A Silvia Gutiérrez Ortega por el inmenso apoyo a lo largo de esta travesía.

A Karina Carmona por la amistad y por el enorme apoyo en esta travesía, en la vida.

A Aldo Martínez Sandoval y Fernanda Benítez, por el amor.

A Jorge Valdivia, Eréndira Córdoba, Valeria Betancourt y Luciana Asta por el trabajo y el tiempo compartido.

Al colectivo *Campo de ruinas* por la voz y cuerpo presente.

Al grupo Fundamentos de Teatrología 0002 y Fundamentos de Dirección 1123 generación 2013 por el cariño y trabajo compartido.

Al grupo Fundamentos de Teatrología 0002, generación 2014 por la réplica y sus preguntas fundamentales para la construcción final de este proyecto.

Al TICA 0002 generación 2012: “Agradezco ser mucho mejor de lo que era”.

Al Colectivo Eutheria Teatro por encontrarnos y emprender un viaje a Rusia en búsqueda de un tal_____Chéjov

Por último, a la persona que hizo posible esta investigación, gracias siempre, Emilio Méndez.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **8**

Capítulo 1: Nociones del *Dramaturg* y la *Dramaturgie*: el dramaturgista y la dramaturgia **12**

- 1.1. Surgimiento del *Dramaturg* en Alemania 12
- 1.2. Un acercamiento a la *Dramaturgie* en Estados Unidos y Europa 19
- 1.3. La labor del dramaturgista en España y Latinoamérica 37
- 1.4. Dramaturgista: un panorama 68

Capítulo 2: Aproximaciones a las funciones del dramaturgista en la historia del teatro mexicano **72**

- 2.1.1. Los años veinte: Teatro de Ulises 72
- 2.1.2. Los años treinta: Julio Bracho en Teatro de Orientación y Teatro de la Universidad 80
- 2.1.3. Los años cuarenta: Rodolfo Usigli en Teatro de Medianoche 85
- 2.1.4. Los años cincuenta: Juan José Arreola y Octavio Paz en Poesía en Voz Alta 90
- 2.1.5. Los años sesenta: *La dama boba* de Elena Garro 97
- 2.1.6. Los años setenta: *Pedro Páramo*. Adaptación y dirección de Nancy Cárdenas 103
- 2.1.7. Los años ochenta: *Los enemigos* de la Compañía Nacional de Teatro 107
- 2.1.8. Los años noventa: Dramaturgias de Vicente Leñero 113
- 2.2. El dramaturgista a principios del siglo XXI 122
- 2.2.1. Jorge Kuri: *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati* 125

2.2.3. Berenice Alcántara: <i>Trilogía mexicana</i>	129
2.2.4. Fernanda del Monte	136
2.2.5. El dramaturgista en 2012-2013	143
<u>Capítulo 3: <i>Tiempo de fiesta</i>, una experiencia sobre la labor del dramaturgista</u>	149
3.1. Libreto de dramaturgista	156
3.1.1. Glosario	156
3.1.2. Historia escénica	157
3.1.3. Información socio-cultural	158
3.1.4. Autor	158
3.1.5. Imágenes	159
3.2. Relación con el público	161
3.3. <i>Tiempo de fiesta</i> . Libreto del dramaturgista	169
<u>Conclusiones</u>	184
<u>Anexo: Conversaciones con dramaturgistas</u>	188
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	233

INTRODUCCIÓN

Los orígenes del *Dramaturg* se sitúan en 1767 con la llegada de Gotthold Ephraim Lessing al Nationaltheater. El trabajo de Lessing consistía en “elaborar el repertorio y las adaptaciones, ser el consejero literario y artístico de la dirección y de los actores y finalmente, servir de intermediario entre el Nationaltheater y el público” (Hormigón, *Trabajo dramático* 32). Lessing también escribió artículos sobre las representaciones que se exhibían en el Nationaltheater, éstos artículos fueron consignados en la *Dramaturgia de Hamburgo*, “cuyos lectores deberían ser tanto los actores y directores de escena de la institución como los espectadores” (Rodríguez Alonso 85). La *Dramaturgie* debía contener un “registro crítico de todas las piezas teatrales que se representen, y habrá de acompañar a cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor” (Lessing 83). A la lectura de esta propuesta se sumaron Friederich von Schiller, Ludwig Tieck, Johann Wolfgang Goethe y Bertolt Brecht quienes desarrollaron su propia visión sobre el *Dramaturg*.

Actualmente en Alemania el *Dramaturg* se encarga de diversas tareas vinculadas con cada uno de los colaboradores de la puesta en escena desde el autor, director artístico, director escénico, productor, actor, escenógrafo, hasta el público. Por lo tanto este colaborador se encuentra en cada uno de los momentos de un proceso teatral: antes, durante y después de la escenificación. El *Dramaturg* se encarga de vigilar la coherencia de la puesta en escena, propicia toda clase de imágenes para los demás colaboradores, estudia, delimita, y a veces adapta el texto. Es un ojo crítico de la puesta en escena; es, idealmente, el primer espectador. El espectador que velará por todos los que vendrán en camino.

Al español la palabra *Dramaturg* se ha traducido como dramaturgista. Para ubicar al dramaturgista en México, primero hay que precisar las tareas que lleva a cabo, para ello partiré de

su lugar de origen, Alemania, para después llegar a Latinoamérica. De esta forma podré acercarme a la visión de la labor del dramaturgista dentro de nuestro continente y nuestro país. Hasta hace algunos años en México esta figura era desconocida, debido a ello las fuentes en español, relacionadas con este colaborador, son escasas. Por ello utilizaré, en gran medida, testimonios de dramaturgistas que fueron recopilados para esta investigación. Entrevisté a veintisiete dramaturgistas de diferentes países, quienes dieron testimonio de las diversas posibilidades en las cuales puede desarrollarse esta profesión. Como complemento recibí, de algunos entrevistados, artículos en los cuales exponen su labor como dramaturgistas dentro de puestas en escena.

La diversidad de las fuentes de esta investigación fue enriquecida y posible gracias a la traducción de textos del alemán, inglés, francés e italiano al español. Los textos en alemán fueron traducidos por Anya Deubel, en francés por Marysol Cordourier y Antonia Foucher, en italiano por Ignazio Puzzi; las traducciones en inglés que se incluyen dentro del libreto de dramaturgista fueron realizadas por Marisol Kurtz y los textos dentro de la tesis son traducciones que realicé junto con Paloma Bonilla. Para el apartado sobre Bulgaria, encontré un texto en español y las preguntas realizadas a Elvira Popova fueron respondidas en español.

Para la configuración del segundo capítulo, realicé una breve búsqueda de acciones vinculadas a la labor del dramaturgista dentro del teatro mexicano. Esta revaloración pretende mostrar que a lo largo de la historia del teatro mexicano se ha necesitado y propiciado la labor de esta figura. La investigación parte de los años veinte y termina en los inicios del siglo XXI. En la década de los veinte me enfocaré en la administración y ejecución de una temática a seguir en el Teatro de Ulises. En la década de los treinta se presenta la colaboración de Julio Bracho en Teatro de Orientación y Teatro de la Universidad con sus “~~t~~raducciones escénicas” de obras

clásicas. En la década de los cuarenta se encuentran reflexiones, sobre la forma de hacer y presentar teatro de Rodolfo Usigli, en el Teatro de Medianoche. Cincuenta: Juan José Arreola y Octavio Paz en Poesía en Voz Alta. En los años cincuenta encuentro en la labor de Arreola y Paz una búsqueda de nuevos públicos a través de la mirada de una nueva forma de hacer teatro. De este grupo estudiaré únicamente los primeros cuatro programas. En los años sesenta, se estudia *La dama boba* de Elena Garro, quien dio vigencia a *La dama boba* de Lope de Vega por medio del contexto de la dramaturga. El caso que examino en los años setenta: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo dirección y adaptación Nancy Cárdenas. En Nancy Cárdenas, directora y adaptadora de esta obra, se percibe la configuración de la teatralidad de un texto no teatral, en este caso la adaptación de una novela. El ejemplo de los ochenta: *Los enemigos* de Sergio Magaña en dramaturgia de David Olguín, Lorena de la Maza, Tolita Figueroa y Luis de Tavira. En este caso se valorará la posibilidad de adaptación y fidelidad de un texto y como consecuencia la coherencia entre el espectáculo y obra. En la década de los noventa estudié las Dramaturgias de Vicente Leñero: la intervención de Leñero al texto *Clotilde en su casa* de Jorge Ibargüengoitia y *Las musas del país* y *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo y Rafael Medina. Al llegar al año dos mil, me enfocaré en tres trabajos Berenice Alcántara en *Trilogía Mexicana*, Jorge Kuri en *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati* y por último Fernanda del Monte donde revisaré su experiencia en México con dos obras *Barum Pisham* y *Margarita Trotamunda en: Viaje al otro lado* y su trabajo en Argentina: *Matrioska mientras se pueda* y *Mi única fe*.

Para el segundo capítulo se utilizaron programas de mano, críticas y reseñas de las puestas en escena mencionadas, así como testimonios de los integrantes de las obras, publicados en distintos libros. Para los apartados más recientes de este capítulo realicé entrevistas a David Olguín, Berenice Alcántara, Fernanda del Monte y Adrián Pascoe, entrevistas que

complementaron la investigación y abrieron otro panorama para el estudio de las obras y sus respectivos enlaces con las funciones del dramaturgista.

A partir de las clases de Teatrología 3 y 4 impartidas por Emilio Méndez surgió el interés de esta investigación. En dichas asignaturas descubrí la figura del dramaturgista y surgió la pregunta ¿dónde se encuentra la labor del dramaturgista en México? Otro detonador para esta investigación fue mi experiencia en el Taller Integral de Creación Artística coordinado por Regina Quiñones donde pude fungir como dramaturgista en la obra *Tiempo de fiesta* de Harold Pinter. De esta forma en el último capítulo expondré mi experiencia como dramaturgista en *Tiempo de fiesta*. De este trabajo resaltaré la elaboración del libreto de dramaturgista y la relación con el público en la breve temporada. Para ello me apoyaré de materiales proporcionados por los integrantes de esta puesta en escena y del material recopilado en el libreto de dramaturgista. A modo de introducción del capítulo tercero se ubica al dramaturgista en el plan de estudios 2009 del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. En dicho plan se tiene como objetivo estudiar la labor del dramaturgista desde diversas áreas como dramaturgia, teatrología, dirección, y diseño y producción. Sin embargo, el “Área de estudio. Dramaturgia” se enfoca a dicho colaborador: “Conocerá también la función del dramaturgista junto con las nociones que le permitirán ejercer como tal”.

La presente tesis pretende difundir la figura del dramaturgista, aportar un panorama general de la labor del dramaturgista en México, y como fin último propiciar la reflexión sobre la recepción de este colaborador en el teatro mexicano.

Capítulo 1. Nociones del *Dramaturg* y la *Dramaturgie*: el dramaturgista y la dramaturgia

1.1 Surgimiento del *Dramaturg* en Alemania

En el siglo XVIII apareció en Hamburgo una figura del teatro que se encargaría de vigilar la coherencia de la puesta en escena en relación con el texto y el contexto socio histórico en que surgía una obra: el *Dramaturg* (dramaturgista). En 1767 Gotthold Ephraim Lessing realizó una serie de críticas del teatro de su época, éstas se compilaron en un libro llamado *Hamburgische Dramaturgie* (Dramaturgia de Hamburgo). La *Dramaturgie* (dramaturgia) tenía que estudiar el proceso de trabajo, antes, durante y después de la puesta en escena, así como examinar la respuesta del público. —Esta *Dramaturgia* debe efectuar un registro crítico de todas las piezas teatrales que se representen, y habrá de acompañar a cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor. La selección de las piezas no es una minucia; pero selección presupone cantidad, y si no siempre se representen obras maestras, habrá que ver a qué se debe” (Lessing 83).

La *Dramaturgia de Hamburgo* detonó distintas reacciones en Friederich von Schiller, Ludwig Tieck y Johann Wolfgang Goethe quienes dieron seguimiento a esta propuesta. En 1783 Schiller fungió como dramaturgista en el teatro principal de Mannheim; basado en la *Dramaturgia de Hamburgo* diseñó su propio plan de trabajo —escribir una historia del teatro Mannheumerm, un programa anotado de repertorio, un relato de su constitución, las biografías de sus actores y las críticas de sus interpretaciones, así como ensayos generales sobre literatura dramática” (Luckhurst, *La palabra* 41). En 1825 en Dresde, Ludwig Tieck fue nombrado dramaturgista ocupación que mantuvo por dieciséis años. Además de organizar el repertorio, Tieck realizó críticas sobre los montajes en las cuales se incluía un estudio sobre la escenografía

y el vestuario. También vigiló la relación entre público y espacio de escenificación. A Goethe se le considera como impulsor de la *Dramaturgie* por su trabajo realizado en el Teatro de Weimar –Durante más de un cuarto de siglo, (Goethe) se concentró en todos los aspectos de la producción, fascinado por los efectos escénicos alcanzables mediante el uso de diseño escénico e iluminación. Pero dedicó todas sus energías al entrenamiento de los actores en el estilo elevado, clásico de representación y a elevar también el gusto del público de modo que la audiencia pudiera apreciar tal refinamiento”.¹ (Gerould 277).

En el siglo XX Bertolt Brecht hizo una valoración sobre las posibilidades de investigación en la creación de un montaje, el colaborador encargado de realizar esta tarea era el dramaturgista. De 1922 a 1923 trabajó como dramaturgista en el Munich Kammerspiele. En 1924 fue dramaturgista del Deutsches Theater (Teatro Alemán) de Berlín del cual Max Reinhardt era director artístico. De 1927 a 1928 Brecht trabajó en el Piscator Bühne (Teatro Piscator)². Erwin Piscator aseguraba que el dramaturgista –tenía que ser capaz de reconstruir los textos a la luz de nuestra perspectiva política y de desarrollarlos y dar forma a las escenas con la adhesión más cercana a mi concepto de dirección” (citado en Luckhurst, *La palabra* 108).

Entre 1939 y 1955 Bertolt Brecht escribió *Dialoge aus dem Messingkauf* (*Diálogos de la compra de latón* o *The messingkauf dialogues* en la traducción en inglés consultada), una serie de diálogos entre un filósofo, un actor, una actriz, un técnico y un dramaturgista. Brecht resume

¹ For more than a quarter of a century, he (Goethe) concerned himself with every aspect of production, fascinated by the scenic effects attainable through the use of stage design and lighting. But he devoted all his energies to training the actors in as elevated, classical style of performance and to raising the public taste so that the audience could appreciate such refinement. [Para la autoría de las traducciones véase la introducción].

² Después de dejar el Volksbühne (Teatro del Pueblo), Piscator instaló su propio teatro en Nollendorfplatz proponiendo: –la creación de un teatro alemán que pudiera responder en temas y formas a la traumática historia reciente, la industrialización en masa, y la amenaza latente del extremismo político (Luckhurst, *La palabra* 107).

dentro de las características de los personajes la acción del dramaturgista (mayúsculas en el original) –El dramaturgista se pone a disposición del filósofo y se compromete a aplicar sus conocimientos y habilidades para la conversión de teatro en el thaëter³ del Filósofo. Él espera que el teatro tenga una nueva oportunidad de vida.”⁴ (10). El dramaturgista ayuda al filósofo a estructurar sus ideas. Mary Luckhurst encuentra que en el *Messingkauf* de Brecht –Si el filósofo tiene las ideas revolucionarias, el dramaturgista es el agente que produce transformaciones prácticas”.⁵ (Luckhurst, *Revolutionising* 197). El dramaturgista también es un puente entre el filósofo y el actor –[...] el dramaturgista no sólo se representa en una relación dialéctica con el filósofo, él también funciona como un intermediario entre el actor y el filósofo y como un negociador entre la materia intelectual de la nueva compañía de teatro y sus potenciales espectadores”⁶ (Luckhurst, *Revolutionising* 197).

En 1949 Brecht contrató e impulsó la formación de los dramaturgistas del Berliner Ensemble. Se elegían alrededor de veinte aprendices, su preparación se llevaba a cabo en un período de dos a tres años. Los alumnos debían asistir y tomar notas de conferencias o ensayos de la compañía, así como involucrarse en el proceso de adaptación de los textos. Los aprendices de *dramaturg* también desempeñaban las siguientes tareas:

³ Thaëter es una deformación que Brecht hace de la palabra Theater (teatro). Ignacio García May en la traducción al español que realizó de *La palabra que empieza por d* y Juan Antonio Hormigón en *Trabajo dramaturgico y puesta en escena* han traducido la palabra Thaëter como –tetro”. Con esta traducción se intenta señalar un cambio en la estructura de la palabra –teatro”. Con ayuda de la palabra Thaëter, el Filósofo propone su nueva forma de hacer teatro.

⁴ THE DRAMATURG puts himself at the Philosopher's disposal, and promises to apply his knowledge and abilities to the conversion of theatre into the thaëter⁴ of the Philosopher. He hopes the theatre will get a new lease of life

⁵ If the Philosopher has the revolutionary ideas, the Dramaturg is the agent who brings about practical transformations

⁶ [...] the Dramaturg is not just represent in a dialectical relationship with the Philosopher, he also functions as an intermediary between the Actor and the Philosopher and as a negotiator between the intellectual matter of the new theatre enterprise and its potential spectators”

Organizaban charlas y debates sobre el trabajo de Brecht en escuelas y universidades, y establecían y supervisaban representaciones adicionales de las obras de Brecht en fábricas y centros comunitarios por el RDA. En algunos casos proporcionaban a los actores el material de investigación que posteriormente ayudaban a formalizar en una pieza didáctica, pero sobre todo contaban con las *Lehrstücke*⁷ para llevar el mensaje. (Luckhurst, *La palabra* 116).

En el Berliner Ensemble se utilizaron dos términos para especificar las labores de los dramaturgistas: *Werbedramaturg* (dramaturgista publicitario) y *Produktionsdramaturg* (dramaturgista de producción). Los encargados del material publicitario y de los programas de mano fueron nombrados *Werbedramaturg*. “Los contenidos del programa se concentraban en el mensaje político de la obra y en su relevancia contemporánea para la sociedad” (Luckhurst, *La palabra* 115). Los *Produktionsdramaturg* exponían sus críticas en los ensayos, realizaban investigaciones y escritos sobre el proceso de montaje.

Los primeros dramaturgistas del Berliner Ensemble fueron Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Hans Bungle y Claus Hubalek. En la siguiente década realizaron esta labor Volker Braun, Heiner Müller, Tomas Brasch y Karl Mickel. Peter Palitzch fue nombrado *Chefdramaturg* (Dramaturgista principal) hasta 1961. El *Chefdramaturg* se encarga de la selección de temporadas de los teatros, es el coordinador de los dramaturgistas.

Con la creación de los teatros institucionales, subsidiados, el dramaturgista evolucionó y fue haciéndose una figura necesaria para la concepción del teatro alemán. Carlos Rehermann en su artículo “Dramaturg, o la eminencia gris” asegura que el dramaturgista “Se trata de un refuerzo académico que el equipo artístico necesita para defender sus propuestas ante los entes

⁷ Las *Lehrstücke* son piezas de aprendizaje escritas entre 1926 a 1933. Roswitha Mueller señala que la *Lehrstück*: “apunta [...] a una total abolición de la división entre representación y público” (112).

financiadores, normalmente políticos con integración de académicos. Esta necesidad es básicamente política, imprescindible tal vez por la característica de la negociación que deben realizar aquellos creadores, que tiende a servir de escudo para defender su libertad ante los financiadores”. El dramaturgista puede ser dependiente o independiente de una institución pública, el que es independiente recibe el nombre de *freelance dramaturg*.

Con el paso del tiempo las labores del dramaturgista se han transformado. Irina Szodruich, dramaturgista del Ballhaus Naunynstrasse, describe sus labores en tres variantes:

En mi caso hay 3 áreas:

- 1) Dramaturgia de producción (junto con los directores hacer el concepto para obras, desarrollarlos, ensayar).
- 2) Concebir la cartelera de un teatro junto con el director artístico de ese teatro. Procurar que todo en el teatro vaya bien.
- 3) Ser curadora de festivales.⁸

El primer inciso se refiere al trabajo que desarrolla este colaborador junto con el director, los creativos y la producción para la toma de decisiones de la puesta en escena. La segunda tarea implica que el dramaturgista junto con el director artístico elabora las futuras temporadas de un teatro; ambos desarrollan un plan de trabajo para crear las carteleras por venir. El dramaturgista acompaña los procesos creativos de la escenificación mientras que el director artístico los administra. La tercera posibilidad es ayudar en la creación de festivales.

El dramaturgista como investigador de la puesta en escena realiza una extensa búsqueda sobre los temas que se abordarán en una obra o temporada. Para el proceso de una puesta en

⁸ Bei mir gibt es drei Bereiche:

- 1) Produktionsdramaturgie (gemeinsam mit Regisseuren Stücke konzipieren, entwickeln, proben)
- 2) Spielplan eines Theaters konzipieren mit der künstlerischen Leitung eines Theaters, das Theater am Laufen halten
- 3) Festivals kuratieren

escena elabora documentos que contienen información acerca del texto, contexto de la obra, historia escénica y la información del dramaturgo. En ocasiones se divide en dos variantes: investigación para el director e investigación para los demás colaboradores. La investigación para el director se realiza en dos etapas: antes del concepto de dirección y después de este, sobre la idea del montaje. La investigación para los demás colaboradores tiene como finalidad generar imágenes que complementen la función creativa de su trabajo. Difícilmente un integrante se encarga de realizar todas las actividades antes descritas, por ello son asignadas a distintas personas las cuales reciben un nombre: *Chefdramaturg*, *Produktiondramaturg*, *Spieldramaturg* (dramaturgista de la obra), *Autorendramaturg* (dramaturgista del autor), *Offentlichkeitsdramaturg* (dramaturgista de público), y *Dramaturgieassistent* (asistente de dramaturgista). El *Spieldramaturg* se encarga de la programación del teatro; el *Autorendramaturg* se vincula directamente con los autores; *Offentlichkeitsdramaturg* vigila el proceso de recepción de la puesta en escena por medio de la relación con el público y la prensa; *Dramaturgieassistent*, realiza labores de investigación y el dramaturgista elige lo que se entregará a los demás colaboradores. Un asistente apoya la producción en las funciones, es decir, se llevan a cabo tareas de investigación, diseño del programa, compra de libros, etc. Organiza, por ejemplo, sesiones de fotos para el programa de mano. Asiste a los ensayos. Copia” (Schwegler)⁹. Esta clasificación ayuda a delimitar y precisar las funciones que cumple un dramaturgista en determinados teatros, también hacen visible la presencia vital de este colaborador dentro del teatro alemán.

⁹ Ein Dramaturgieassistent unterstützt den Produktionsdramaturg bei seinen Aufgaben. Das heißt, er übernimmt Aufgaben der Recherche, der Programmheftgestaltung, des Bücherkaufs etc. Er organisiert z.B. Fotoshootings für das Programmheft, übernimmt Einführungen vor den Aufführungen. Er besucht und reflektiert (im besten Fall) die Theaterproben. Er kopiert

En alemán para dar crédito al dramaturgista se utilizan la palabra *Dramaturgie* y se traduce al español como “dramaturgia”. Para dar crédito al dramaturgo se utiliza *Text*, (texto) o se da el nombre de la obra y se agrega *von* (de): *Don Carlos* von Friedrich Schiller, *Diebe* von Dea Loher, *Baal* von Bertolt Brecht, etc. *Dramatiker* se traduce como dramaturgo y *Theaterautor* como autor de teatro. Estas especificidades, que hace el alemán, clarifican y ayudan a distinguir al dramaturgo del dramaturgista. Además el alemán distingue lo femenino de lo masculino, los sustantivos terminados en “-in” indican femenino: *Theaterautorin*, *Dramaturgin*, *Dramaturgieassistent*, *Chefdramaturgin*, etc.

Además del teatro, el dramaturgista ha extendido sus labores a otros artes y medios de comunicación como la televisión, el cine, la danza y la música. Diversas instituciones educativas han impulsado el estudio¹⁰ de la dramaturgia vinculada a diferentes artes y medios con el fin de ampliar la posibilidad de formación de estos colaboradores. En Folkwang Universidad de las Artes se encuentra la Maestría de Musicología / Dramaturgia, en la Universidad de Mainz Johannes Gutenberg se encuentra la Maestría en Estudios de Cine / Dramaturgia de Medios. En Potsdam, Academia de Cine y Televisión (HFF) se puede estudiar la Licenciatura en Dramaturgia. En Viena, Universidad de Música y Artes Escénicas puede realizarse la Maestría en Dramaturgia de Cine y Guión. La creación de estas escuelas nos demuestra la posibilidad que un dramaturgista tiene de expandirse fuera del teatro y la necesaria presencia de este colaborar en el Alemania.

¹⁰ Puede estudiarse Maestría en Dramaturgia en la Academia de Arte Dramático "Ernst Busch" (Berlín), Universidad Goethe (Frankfurt), Universidad de Música y Teatro (Hamburgo), Academia de las Artes de Baden-Württemberg (Ludwigsburg), Universidad de Múnich Ludwig-Maximilians. Así como Licenciatura y Maestría en Dramaturgia en la Universidad de Música y Teatro "Felix Mendelssohn Bartholdy" (Leipzig) y la Universidad de las Artes de Zúrich.

1.2. Un acercamiento a la *Dramaturgie* en Estados Unidos y Europa

En Europa continental el concepto *Dramaturgie* se ha extendido por distintos países como Portugal, Italia y Bulgaria. En el Reino Unido y Estados Unidos ha habido mayor respuesta a esta práctica. El término *Dramaturgie* en Estados Unidos e Inglaterra se tradujo como *Dramaturgy* y al colaborador que lleva a la práctica la *Dramaturgy* también se le llama *Dramaturg*.

Estados Unidos

En 1985 Lynn M. Thomson y Anne Cattaneo¹¹ fundaron la Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA) cuyo objetivo es crear un vínculo en América del Norte para dar a conocer la labor del dramaturgista. En la página web de la LMDA en la sección “Find a Dramaturg” se encuentran aproximadamente trescientos cincuenta y cinco contactos de dramaturgistas de las distintas zonas de los Estados Unidos y Canadá: Philadelphia, Minneapolis, Brooklyn, Boston, Lawrence, Centerport, Pittsburgh, Columbia, Kansas City, Vermillion, Chicago, New York, Berkeley, San Francisco, Vancouver, Seattle, Freeland, Trumbull, Oxford, Tacoma, Denville, Fayetteville, Kelowna, Austin, San Diego, Langley, Whitehorse, entre otros. También se encuentran diversas respuestas a la pregunta *What is Dramaturgy?* Dichas respuestas son elaboradas por los miembros de la LMDA.¹²

Michell Paller, dramaturgista de la LMDA, describe las labores que desempeña de la siguiente manera:

¹¹ Anne Cattaneo es *dramaturg* del Lincoln Center Theater, Lynn M. Thomson fue *dramaturg* del Circle Repertory Company.

¹² Estas respuestas pueden encontrarse en la página web <http://www.lmda.org/>

Soy parte de un pequeño equipo que lee un montón de obras y ayuda a determinar cuáles vamos a hacer durante nuestra temporada. También proporciono a los actores y equipo creativo la información sobre el mundo de la obra – nombres específicos, lugares, eventos mencionados en la obra que pueden serles desconocidos, y también información de contexto general que pienso que van a encontrar útil. Actúo como un segundo par de ojos para el director durante el ensayo, si ellos quieren hacen preguntas sobre decisiones específicas de actuación, opciones de dirección, opciones de diseño, etc. En una nueva obra, puedo actuar como un editor con el dramaturgo si ella o él quiere.

Escribo para nuestro programa y dentro de la publicación *Words on Plays*, que contiene material dramaturgical para la audiencia (similar hasta cierto punto al que le doy a los actores).

Organizo y conduzco debates post-función.¹³

En Estados Unidos existen diversos centros educativos donde puede estudiarse una licenciatura o maestría en dramaturgia. Licenciatura de Bellas Artes en Dramaturgia / Crítica en De Paul University (Theatre School). Licenciatura de Bellas Artes en Historia / Dramaturgia en University of Arizona. Maestría en Artes enfocada en Dramaturgia en Hunter College, Maestría de Bellas Artes en Dramaturgia en University of Columbia, Universidad of Harvard (American Repertory Theatre), University of Massachusetts y University of Iowa.

En la Escuela de Teatro de Yale se puede estudiar Maestría y Doctorado de Bellas Artes en Dramaturgia y Critica Teatral, en ambas se busca que los estudiantes logren prepararse como

¹³ I'm part of a small team that reads a lot of plays and helps determine which ones we will do in our season. I also provide the actors and creative staff with information on the world of the play—on specific names, places, events mentioned in the script that they may not know about, and also general contextual information on the world that I think they'll find helpful. I act as a second pair of eyes for the director in rehearsal, if they want that, to ask questions about specific acting choices, directing choices, design choices, etc. On a new play, I may act as an editor with the playwright if she or he wants that.

I write for our program book and the publication *Words on Plays*, which contains dramaturgical material for the audience (that material overlaps to a degree with what I provide for the actors).

I organize and do post-show discussions.

dramaturgistas, productores artísticos y asesores literarios—[...] reciben una formación intensiva preparándose en tres áreas profesionales: en el teatro, como dramaturgistas, productores artísticos, asesores literarios y cargos relacionados; para trabajar en el mundo editorial como críticos de teatro y editores, así como en otras capacidades; para enseñar teatro como profesionales, críticos y estudiosos”¹⁴ (Sheehy). Los objetivos de este programa es que el estudiante pueda profundizar sus conocimientos sobre el teatro y la literatura dramática —El objetivo es impartir un conocimiento exhaustivo de teatro y la literatura dramática - conocimientos necesarios para el dramaturgista, escritor, editor, y para el profesor”¹⁵ (Sheehy).

En San Francisco se lleva a cabo el Festival Bay One Acts el cual propicia la producción de nuevas obras con la ayuda de un dramaturgista. En la emisión del año 2012 se nombró dramaturgista a Marissa Skudlarek quien realizó entrevistas a directores y dramaturgos, la finalidad era proporcionar preguntas para el funcionamiento escénico de las obras. Marissa Skudlarek también revisó la edición para la publicación de una antología que contenía dichas entrevistas —Para Bay One-Acts mi papel como dramaturgista consistía principalmente en ayudar con la publicación de las obras en un libro. Trabajé como corrector y comprobaba que las palabras de los dramaturgos tuvieran el formato apropiado al publicarse el libro.”¹⁶

El dramaturgista genera un vínculo entre la puesta en escena y el público, percibe, anota, descubre y analiza las reacciones para que la obra tenga una mejor relación con el espectador. En el California Shakespeare Theater se realizó un proyecto llamado —Ask Philippa”. Se abrió un

¹⁴ [...] receive intensive training to prepare for careers in three areas: to work in theaters as dramaturgs, artistic producers, literary managers, and in related positions; to work in theater publishing as critics and editors as well as in other capacities; to teach theater as practitioners, critics, and scholars.

¹⁵ The aim is to impart a comprehensive knowledge of theater and dramatic literature—a knowledge necessary to the dramaturg, the writer and editor, and the teacher.

¹⁶ For the Bay One-Acts my role as dramaturg was mainly to assist with the publication of the plays in a book. I served as the copy-editor and made sure that the playwrights' words were properly formatted when the book was published.

blog donde el público realizaba preguntas a Philippa Kelly, dramaturgista de los proyectos de dicho teatro, sobre los espectáculos de las temporadas. La finalidad de este proyecto era responder las preguntas que el público generaba después de ver alguno de los espectáculos.

El diálogo que el dramaturgista genera con el director es vital para el proceso de escenificación sin embargo esto no significa que el dramaturgista tenga que estar presente en los ensayos. Sobre este tema Laura Olivi asegura —~~H~~ay directores a los que les encanta trabajar con el dramaturgista, que no pueden renunciar a él en absoluto, lo buscan y por si solos jamás comenzarían un trabajo. Hay otros que, sin embargo, lo utilizan de manera distinta, por ejemplo Bob Wilson, con el que trabajé dos veces” (~~Debate~~”124) y precisa sobre el trabajo con Bob Wilson —~~E~~l dramaturgista no siempre está presente durante los ensayos. Bob Wilson representa una excepción” (~~Debate~~” 125). Gregory Gunter en su artículo titulado —~~I~~maginando a Anne: Notas de un Dramaturgista” describe su relación como dramaturgista con la directora Anne Bogart —~~[...~~] primero me sumerjo en la obra. Después, lo mismo que Anne hace antes de la producción me hago cientos de preguntas. Pienso en el pasado, presente y futuro de cada personaje; cada relación, no importa lo trivial que pueda parecer, se representa y explora en mi trabajo —en particular como —~~i~~maginista ” de la obra-” (67-68). Gunter enfatiza que no siempre está presente en los ensayos lo cual hace que su trabajo sea más enriquecedor para ambos. —~~O~~tra cosa que hace que trabajar con Anne como dramaturgista sea gratificante es que raramente estoy en el sitio donde ella trabaja. A menudo ni siquiera veo el resultado” (63). Estos puntos de vista indican que la presencia del dramaturgista depende del diálogo y las formas de trabajo de la compañía o director que decide colaborar con ellos.

Reino Unido

En Gran Bretaña en el año 1963 Kenneth Tynan fue nombrado oficialmente como el primer *literary manager* (asesor literario) del National Theatre. El asesor literario se encarga de leer obras y seleccionar las que conformarán una temporada de acuerdo a la política artística del teatro, también ayuda o vigila la traducción de los textos. Estas tareas tienen una estrecha relación con las labores del dramaturgista, debido a esto se ha tenido que realizar una distinción de ambos colaboradores. El dramaturgista Ben Payne distingue:

Aquí tenemos asesores literarios, no dramaturgistas, y sus trabajos se definen más por sus relaciones con los escritores, que las mantenidas con directores. Es más probable hallarlos en teatros y compañías especializados en nuevas dramaturgias, que en representaciones o compañías locales, cuyas políticas tienden a ser mixtas, comparativamente. El rol de asesor literario posiblemente es aun más ambiguo que el de dramaturgista. Hoy en día, las relaciones con los dramaturgos, de una naturaleza usualmente más desarrollada, implican un enfoque bidireccional: se es parte del equipo que guía la programación artística de la compañía, pero también la defensa de los intereses de diferentes dramaturgos dentro de ese programa.¹⁷

La dramaturgista del Northern Stage, Duska Radosavljevic diferenciaba al dramaturgista como un colaborador activo durante un proceso de escenificación, en contraste con las labores que desempeña el asesor literario.

RD: El dramaturgista posiblemente tiene una participación más activa que un asesor literario, dentro de la organización y el trabajo interno que esté llevándose a cabo.

¹⁷ Here we mostly have “literary managers” not dramaturgs and their jobs are defined more by their relationships with writers, not directors. They are more likely to be found in theatres and companies that specialise in new writing than regional reps or companies whose policy is more mixed. The role of the literary manager is possibly even more ambiguous than that of the dramaturg [...] Nowadays, the usually more developed nature of their relationships with playwrights entails facing in two directions at once: part of the team that guides the artistic programme of the theatre or company, but also advocating for the interests of a range of different individual playwrights within that programme.

Hay grandes coincidencias y es difícil generalizar. Idealmente estas funciones se irán haciendo más y más definidas con el tiempo, tanto en términos de sus respectivas desventajas, como de sus ventajas. Sin embargo, a mi modo de ver, el objetivo principal de mi trabajo en particular como dramaturgista no es necesariamente la lectura del texto o la búsqueda de talentos, sino el control de calidad e iluminación.¹⁸

Las tareas del asesor literario se acotan a la búsqueda y selección de la obra, y si es necesario también puede ayudar en la traducción de las obras. La labor del asesor literario se vincula directamente con los textos teatrales, el dramaturgo y la creación de nuevos textos teatrales. El dramaturgista puede realizar dichas labores, no obstante puede extender sus tareas al proceso de montaje o recepción de la puesta en escena.

El Reino Unido es uno de los pocos países donde se estudia y forma esta figura; la Universidad de Glasgow y la Universidad de Kent han tomado como punto de partida la dramaturgia para la formación de este colaborador. En la Universidad de Glasgow se puede realizar la maestría Playwriting & Dramaturgy, el objetivo es crear un crítico dentro de la construcción escénica que también ayude a recibir las respuestas del espectador. La Universidad de Kent en su maestría “European Theatre and Dramaturgy” tiene como objetivo la vinculación del dramaturgista con el director, actor, y demás colaboradores:

La tarea del dramaturgista, esencialmente, es la construcción de puentes: entre la teoría y la práctica; entre el director, los actores, y el texto y/o el dramaturgo; entre la intención artística y la realidad del presupuesto; sin olvidarse, claro, entre un teatro, las producciones y la audiencia. Este curso desarrolla y pone en práctica las múltiples

¹⁸ DR: The dramaturg possibly has a more active role within the organisation and the ongoing in-house work than a literary manager.

There are huge overlaps and it is hard to generalise. Hopefully these roles will become more and more defined over time in terms of their respective drawbacks as well as advantages. However, the way I see it, the primary purpose of my particular job as Dramaturg is not necessarily script-reading or talent-scouting but quality control and enlightenment

funciones y aptitudes, desde la dramaturgia de producción hasta el publicirrelacionismo; de la investigación exhaustiva hasta la programación de las actividades creativas, cotizaciones y producción, con lo que los dramaturgistas ayudan a realizar, apoyar, y difundir producciones que cumplen cabalmente la función cultural del teatro, siendo éste un lugar donde la sociedad se vea reflejada y se detone la crítica, más que un nicho comercial para el entretenimiento banal y los lujos intelectuales.¹⁹

Además de las universidades, existe Dramaturgs'Network del Reino Unido el cual se fundó en 2001 y tiene como objetivo la difusión, el desarrollo y práctica de la dramaturgia:

Proporcionar una red de apoyo, ideas compartidas, conocimiento y recursos para los profesionales de teatro británicos que funcionan en el rol del dramaturgista, asesor literario o profesionales de la educación implicados en prácticas dramáticas.

Explorar el papel, la función y las contribuciones de dramaturgistas en el proceso teatral, a través de la práctica, el debate y la colaboración.

Cultivar, desarrollar y difundir las prácticas dramáticas actuales.

Promover las prácticas de trabajo de colaboración que involucren dramaturgistas proporcionando apoyo e información a los profesionales y organizaciones que integren a dramaturgistas²⁰. (—About the d'n [Our aims]'').

¹⁹ The Dramaturg's task, essentially, is to build bridges: between theory and practice; between the director, the actors, and the script and/or playwright; between artistic intention and the realities of the budget; and not least, between a theatre, its productions, and the audience. This course develops and rehearses these multiple roles and proficiencies, from production dramaturgy to PR-work, from scholarly background research to budgeting, producing and creative programming, with which dramaturgs help to realise, support, and publicise productions that genuinely fulfil theatre's cultural function as a place for a society's self-reflection and critical inspiration rather than as mere outlet for cultural commodities and light entertainment.

²⁰ To provide a network of support, shared ideas, knowledge and resources for British theatre practitioners functioning in the role of dramaturg, literary manager or educational professionals involved in dramaturgical practices.

To explore the role, function and contributions of dramaturgs in the theatre process through practice, debate and collaborations.

To cultivate, develop and disseminate current dramaturgical practices.

To promote collaborative work practices involving dramaturgs by providing support and information to theatre practitioners and organisations engaging dramaturgs.

En el Reino Unido el dramaturgista ha logrado posicionarse dentro del teatro. Sin embargo el término, así como las funciones que desempeña este integrante de la puesta en escena ha creado diversas confusiones puesto que el asesor literario realiza tareas similares. A su vez existen dramaturgistas como Duska Radosavljevic y Ben Payne, y Dramaturg's Networks que buscan la claridad de este término y su expansión en el teatro inglés.

Francia

En Francia para designar las labores del dramaturgista se emplea la palabra *dramaturgie* (dramaturgia). *Dramaturg* al francés se ha traducido como *dramaturge* sin embargo esta misma palabra también se utiliza para dramaturgo o autor teatral. En ocasiones, en el material publicitario de la obra para dar crédito al dramaturgista se utiliza *dramaturgie* (dramaturgia de) o *dramaturge*. Para referirse al autor de la obra se utiliza *texte* (texto de).

En el artículo “Estado de ánimo de la dramaturgia”, Bernard Dort asegura que en 1985 la dramaturgia se encontraba en un proceso de cambio en el cual se veía involucrada no sólo con la creación de un texto sino con la construcción de la puesta en escena “Actualmente la dramaturgia concierne menos a la escritura de la obra –más precisamente, a un texto que puede no ser una pieza teatral–, que a su traslado a la escena; a la mutación de un texto en espectáculo: su representación, en el sentido más amplio de esa palabra”.

El uso del término *dramaturge* ha propiciado diversas confusiones y como consecuencia que en ocasiones la figura del dramaturgista no sea aceptada. Antoine Vitez ha mostrado desacuerdo con la introducción del término en el teatro francés “En francés es aquel que escribe

los dramas, por tanto un autor, y me niego a utilizar esta palabra en el sentido alemán. Por otro lado la función misma del *Dramaturg* nace de la división del trabajo en el sistema burocrático alemán y no es necesaria para el teatro” (citado en Sadowska 158), así mismo considera que la práctica del dramaturgista en Francia es solamente una copia: “Veo en la existencia misma del *Dramaturg* nada más que una copia de las costumbres extranjeras, copia tonta, nacida de la admiración de la práctica teatral del Berliner Ensemble en los años 1950” (citado en Sadowska 158).

Existen dos definiciones que ayudan a aclarar el origen y las funciones del dramaturgista, Anne Ubersfeld lo define así:

[...] es un asistente del director de escena, cuyo trabajo es esencialmente de preparación: elección eventual de textos, investigación y documentación literarias e históricas, reflexión sobre el sentido y la “ideología”, algunas veces trabajo de “adaptación” del texto con modificaciones más o menos importantes, asistencia a la puesta en escena como observador “desinteresado” y, alguna veces, “animador” (redacción de programas, organización de sesiones de discusión). (42)

En su *Diccionario de teatro* Patrice Pavis define la dramaturgia en tres posibilidades, la tercera acepción se ocupa de la actividad realizada por el dramaturgista “consiste en ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido” (157). Más adelante define al dramaturgista “Con él designamos la nueva figura del consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo”. (161). Otra definición que agrega Pavis es análisis dramaturgico, utilizada para enfocar el estudio del dramaturgista:

[...] consiste en definir los rasgos específicos del texto y de la representación. El análisis *dramatúrgico* intenta iluminar el paso de la escritura *dramática* a la escritura *escénica*.

El análisis dramatúrgico examina la realidad representada en la obra: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, el vínculo con la época representada y nuestra actualidad? ¿Cómo interfieren estas historicidades?

El análisis explicita los “puntos oscuros” de la obra clarifica un aspecto de la intriga, escoge una concepción particular o, por el contrario, ofrece diversas interpretaciones. Debido a la preocupación por integración la perspectiva del espectador (*recepción*) establece puentes entre la *ficción* y la *realidad* de nuestra época. (160).

El dramaturgista guía el camino de los textos a la puesta en escena, no interviene en las decisiones prácticas de la puesta en escena sino que incentiva a los colaboradores para que estos activen su imaginación. El dramaturgista Michèle Raoul Davis diferencia su trabajo con el director Bernard Sobel en el Centro Dramático Nacional de Genevilliers “Evidentemente en la escena, Bernard Sobel dirige los movimientos, la organización del espacio, y yo intervengo más en el sentido, en la significación y en la interpretación de los actores” (citado en Sadowska 164).

El dramaturgista vigila la relación con el presente, el tiempo que se está viviendo para vincularlo con las obras que se exhibirán. Michèle Rauol asegura que el contexto en el que vive es clave para la elección de una obra “Una constante que determina nuestra elección es la investigación de los textos que nos hablan del mundo de hoy en relación con la historia y que están inscritos en una realidad ideológica, social y política” (citado en Sadowska 162).

El dramaturgista también estudia la recepción de la obra. Una estrategia que utiliza Daniel Bersnehard, en el Nuevo Teatro de Angers, es la elaboración de cuadernos que contienen información sobre la obra, así el espectador pueda conocer más la puesta en escena:

Estos cuadernos no son instrumentos ilustrativos del espectáculo, funcionan más bien en su periferia. No abundan las declaraciones de intenciones, los directores no están obligados a escribir sobre el proceso de los ensayos. No les pedimos nada pero, si ellos lo desean, sus notas de trabajo son bienvenidas. En cambio prestan muchas veces, sin comentarios, las imágenes que los textos literarios les hacen soñar sobre la obra que ensayan. Estos cuadernos son ante todo viajes en paralelo al trabajo en la escena. Su sumario está formado por textos inéditos o poco conocidos. (citado en Sadowska 168).

Bernard Dort ha contribuido en la formación de este colaborador en Francia, dentro del Institut d'Etudes Théâtrales propuso a los alumnos reconocer la dramaturgia a partir de la puesta en escena y viceversa, acercándose a las labores del dramaturgista.

Entonces, nuestra preocupación básica en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona fue tener en cuenta la puesta en escena. Hacer de ésta un objeto de estudio. Al mismo tiempo, empezamos a hablar de puesta en escena como lectura de un texto. Y a evocar, para cada texto, varias lecturas posibles. Pero todavía significaba caer en un texto-centrismo discutible. Había que ir más lejos. No partir del texto y llegar a la realización escénica, sino invertir esos términos. Plantear primero el hecho escénico y, desde ese punto, remontarse al texto. Así llegamos a privilegiar la cuestión de representación teatral y a tratarla como una cuestión relativamente autónoma, como un objeto específico. Es sobre esa especificidad que se establecieron los estudios teatrales universitarios y que se separaron de los estudios literarios.

El laboratorio Agon Jr. realizó un estudio sobre la dramaturgia de las artes escénicas. El laboratorio partió de la idea de que el dramaturgista se encuentra en diversos procesos de escritura:

El dramaturgista está, de ahora en adelante, comprometido en diferentes procesos de escritura escénica que no tienen necesariamente en el texto su centro de gravedad. En la reflexión originaria sobre las estructuras del texto y sus representaciones posibles, la actividad dramática se ha expandido y desplazado.

¿Cómo es que el dramaturgista teje nuevas alianzas del texto, de la escena del mundo? ¿Qué juego de distancia o enfrentamiento conecta el escenario del mundo y la escena teatral? ¿Qué es lo que informa dramáticamente en esas diferentes alianzas y puestas en juego? ²¹ (“(H) Dramaturgie des arts de la scène”).

Para responder a estas preguntas el laboratorio organizó diversos ciclos con estudiantes y especialistas. El primer ciclo se enfocó en el teatro y fue titulado “Teatro y Dramaturgia” y estaba dedicado “[...] a diferentes relieves del paisaje dramático teatral. Este avance en el drama a través del teatro se sostenía obvia e inevitable porque el dramaturgo es una figura que ocupó por primera vez (al menos en una forma institucionalizada) el espacio teatral.” ²² (“Théâtre et dramaturgie”). En este ciclo participaron los dramaturgos intercambio Anne-Françoise Benhamou, Joseph Danan, Gerald Garrutti, Jean-Loup River y Leslie Six. El segundo ciclo fue “Dramaturgia y danza” de ahí surgieron los encuentros Coreografía y dramaturgia con Jean - Claude Gallota y Claude- Henri Buffard, Dramaturgia y notación con Natalia Naidich y Margot

²¹ Le dramaturge est désormais engagé dans différents processus d'écriture scénique, qui ne font pas nécessairement du texte leur centre de gravité. À l'origine réflexion sur les structures du texte et ses représentations possibles, l'activité dramaturgique s'est élargie et déplacée.

Comment le dramaturge tisse-t-il les nouvelles alliances du texte, de la scène et du monde ? Quel jeu, écart ou mise en présence, relie scène du monde et scène théâtrale? Qu'est ce qui relève du dramaturgique dans ces différentes alliances et mises en jeu ?

²² organisées par le laboratoire Jr. Agôn est consacré aux différents reliefs du paysage dramaturgique théâtral. Cette percée dans la dramaturgie via le théâtre tenait à la fois de l'évidence et de l'incontournable parce que le dramaturge est une figure qui a d'abord occupé (en tout cas sous une forme institutionnalisée) l'espace théâtral

Rémond. A partir de ello se concluyó [..] sólo podemos observar una verdadera inversión¹ de la dramaturgia en la creación contemporánea de la danza –el dramaturgo aparece cada vez con más regularidad en las creaciones de numerosas compañías (Ballet C de la B con GuyCools sobre Ashes: Giorgio Agamben para La Natura delle cose, con Virgilio Sieni; AbouLagraa con Gerald Garruti para Un monde en soi...)²³ (–Danse et dramaturgie”). El ciclo –Circo y dramaturgia” se realizó con Johanny Bert y Julie Sermon e integrantes de la compañía Las Manos, los pies y Bérenice Hamidi-Kim. El laboratorio Agón también consideró importante la revisión del vínculo entre la traducción y la dramaturgia: –Considerada nada más como una actividad meramente literaria y exclusivamente destinada a la publicación, la traducción abre la escena, está dispuesta a escuchar las leyes de la sala, de sus limitaciones y sus temas, se enfoca, igualmente, al punto de encuentro, de preceder o ayudar, de la actividad dramática”²⁴. (–Traduction et dramaturgie”). En el ciclo –Marionetas y dramaturgia” se buscó la relación entre la dramaturgia y el teatro de objetos y marionetas. Se realizó una entrevista con Miche Laubu, una reunión con Johanny Bert y Julie Sermon y una reunión organizada en colaboración con el Teatro de la Marioneta en París.

El estudio de la figura del dramaturgista en Francia ha propiciado que los creadores escénicos reflexionen, se vinculen e introduzcan a este colaborador dentro de diversas disciplinas diferentes al teatro. Por otro lado, la traducción del término *Dramaturg* como *dramaturge* ha

²³ [...] nous ne pouvons que constater un réel investissement de la dramaturgie dans la création contemporaine en danse – le dramaturge faisant des apparitions de plus en plus régulière dans les créations de nombreuses compagnies (Ballets C de la B avec Guy Cools sur Ashes ; Giorg Agamben pour La Natura delle cose avec Virgilio Sieni ; Abou Lagraa avec Gerald Garrutti pour Un monde en soi...)

²⁴ Considérée non plus comme une activité purement littéraire et exclusivement destinée à la publication, la traduction ouverte à la scène, se voulant à l’écoute des lois du plateau, de ses contraintes et de ses enjeux, se rapproche, par là même, au point de la rejoindre, de la précéder ou de la seconder, de l’activité dramaturgique

creado confusión puesto que este mismo término es usado para nombrar al dramaturgo. Esto ha generado que el dramaturgista, en ocasiones, no sea aceptado.

Italia

Italia adoptó la palabra alemana para nombrar al dramaturgista: *Dramaturg*. Laura Olivi desarrolló sus habilidades como dramaturgista dentro del Residenz Theater en Alemania ya que en su país, Italia, esta labor no se había configurado. En una entrevista realizada por María Dolores Pesce titulada “Un ‘dramaturg’ italiano en el Residenz Theater de Munich”, Olivi reconoce que en su país la práctica de este colaborador es casi nula “Por lo tanto, podría decir que mi papel es el resultado de una idea organizada de teatro del que en Italia no existe tradición, solo algunos ejemplos, y el intento de construirlos” (134).

En 2004 Renato Gabrielli declaró que esta figura había sido ignorada y rechazada dentro del teatro italiano “Hasta que no se realice un cambio estructural en el teatro italiano, ser *dramaturg* aquí, por algunos años, puede llegar a ser una experiencia profesional y una contribución útil a un proyecto en particular, pero nada que pueda dejar una marca. Es una profesión muy noble, pero ajena a la tradición, o más bien, al hábito del teatro italiano, que de hecho, la ignora y rechaza” (citado en de Quadros 224).

La Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Urbino “Carlo Bo” fundó la “Maestría La figura del Dramaturg. Le macchine della drammaturgia” (La figura de Dramaturg. Las máquinas de la drammaturgia) en el año académico 2006-2007. La maestría tiene la intención

de formar [.] formar una figura profesional flexible, capaz de competir en orden teórico y en gran medida cultural.”²⁵. El programa de la Maestría trabaja sobre cuatro puntos principales:

En la tradición literaria de teatro italiano (siglo XVI y XX, en particular).

En los aspectos y formas de teatro narrativo.

En la traducción y la reducción de los textos clásicos para la escena.

En las estrategias dramáticas para trabajar en los medios de comunicación y el teatro.²⁶

Con estos cuatro enfoques los estudiantes además de encontrar un vínculo entre el dramaturgista y la literatura dramática pueden relacionar la labor del dramaturgista con los medios de comunicación.

Claudio Braggio en su artículo “Cassetta degli attrezzi / appunti sul dramaturg (e sullo sceneggiatore)” (Caja de los utensilios / notas sobre el dramaturgista, y sobre el guionista) asegura que el dramaturgista ayuda a encontrar respuestas sobre la configuración del texto y la puesta en escena “El dramaturgista es aquel que analiza un texto para que sea interpretado por una compañía de teatro dando respuestas en referencia al texto, el lenguaje, el escenario, los personajes, la vestimenta, los hábitos de la época, etc. Trabaja en revisiones o adaptaciones; traducciones, elabora notas de programas de estructura y proporciona recomendaciones técnicas”²⁷. También subraya que el trabajo del dramaturgista tendría que hacer visible el pasado por medio de la historia [.] el reconocimiento de esta figura tendría no sólo la responsabilidad

²⁵ [.] una figura professionale flessibile, capace di competenze d'ordine teorico e largamente culturale.

²⁶ sulla tradizione letteraria teatrale italiana (cinquecentesca e novecentesca in particolare);

sugli aspetti e le forme del teatro di narrazione;

sulla traduzione e riduzione di testi classici per la scena;

sulle strategie drammaturgiche per i media e il teatro

²⁷ Il Dramaturg è colui che analizza un testo affinché venga interpretato da una compagnia teatrale dando risposte in riferimento a testo, lingua, ambientazione, caratteri, costumi, abitudini del tempo, eccetera; ne opera revisioni o adattamenti; traduzioni, elabora note di programma di scrittura ed offre raccomandazioni tecniche.

de producir nuevos textos, sino también de hacer vivas las fuentes históricas y los archivos en todas partes custodiados.”²⁸.

La experiencia de Laura Olivi, quien ha permanecido en Alemania cerca de 15 años, refleja la problemática del dramaturgista en Italia y en otros países, como se observará en los siguientes apartados, como un dramaturgista tiene que buscar un país donde existan más posibilidades de trabajo. Sin embargo, este colaborador ha empezado a posicionarse como una figura necesaria en el teatro italiano, muestra de ello es la creación de la Maestria “La figura del dramaturg”.

Bulgaria

El dramaturgista en Bulgaria es un colaborador heredado del teatro alemán y ruso; en búlgaro se escribe Драматург и se escucha como en alemán. Elvira Popova reconoce que en la década de los cincuenta el comienzo de la presencia del dramaturgista en este país y “en los países del bloque ex socialista el dramaturgista obtuvo un papel muy importante como una figura ideológica”. Aunque no se descarta la posibilidad de que otros colaboradores hayan realizado tareas cercanas.

[...] era de gran prestigio trabajar en un teatro como dramaturg. Después de los cambios políticos en 1989 y la cambiante situación político-económica, que repercutió en el teatro también, conservó sus funciones, pero en la situación del libre mercado muchas compañías optaron por reestructurar su trabajo y no siempre hubo lugar para los dramaturgistas. En el sistema teatral actual en Bulgaria los teatros

²⁸ [...] il riconoscimento di questa figura avrebbe non soltanto il pregio di produrre nuovi testi, ma anche di rendere vive le fonti storiche e archivistiche ovunque custodite.

subvencionados por el Estado (un porcentaje predominante) tienen en su equipo un dramaturg. (Popova).

Natasha Kolevska-Kourteva, crítica y asesora literaria del Teatro del Ejército de Bulgaria, en su artículo “El oficio del dramaturgista” aborda las distintas labores que realiza este colaborador en su país. Para ella, el dramaturgista es un “mediador” ya que “son o han sido una especie de ‘camaradas’ de un director único, una especie de ‘confidente’ de ‘copensor’ de ‘coinvestigador’, adeptos a una filosofía particular, a una moral específica, inventores de un vocabulario secreto, de un lenguaje, de un sistema y de nuevas direcciones en el arte del teatro” (146). Son mediadores entre teatro y literatura, teatro y el público, directores y actores, teatro y medios de comunicación.

El dramaturgista como mediador entre el teatro y la literatura se encarga de la elección de un repertorio, la traducción o supervisión de la traducción de un texto, la vinculación con los autores vivos, también ayuda en la creación de nuevas obras y protege los derechos de autor “es la persona que queda responsable, solidariamente con el director de escena, de defender los derechos morales del autor” (Kourteva 151). También el dramaturgista debe “sugerir nuevas traducciones de textos desconocidos en su país, de entrever la actualidad de una obra conocida y al mismo tiempo olvidada o dicho de otro modo, expandir el espacio de la literatura” (Kourteva 153). Como “mediador” del teatro y el público, el dramaturgista debe trabajar en conjunto con el director para clarificar las propuestas al público; también elige el reparto de la obra de acuerdo a las cualidades de los actores y los requerimientos de la puesta en escena. Por último, como mediador entre teatro y medios de comunicación debe distribuir la información a los medios de comunicación y promover la obra en festivales nacionales e internacionales.

Elvira Popova trabajó como dramaturgista en el Teatro 199 en Sofía entre 1994 y 1998 y después de 2002 a 2003 en el Teatro Nacional Iván Vazov, ella describe las labores del dramaturgista así:

- Define junto con el director artístico de la compañía el repertorio para la temporada
- Lleva a cabo en equipo con la dirección artística de la compañía las conversaciones con los directores, los autores (en caso de autores contemporáneos), previos al inicio del trabajo sobre la puesta en escena
- Realiza todo el trabajo referente a los derechos de autor, traducción, versiones del texto
- Lleva a cabo la primera etapa del trabajo de mesa, el análisis del texto
- Apoya al director de escena durante los ensayos como asesor, no como asistente de dirección
- Está en disposición de los actores, escenógrafo, etc. Para dudas sobre el trabajo de puesta en escena
- Diseña el programa de mano y los textos que acompañan la puesta (junto con el diseñador)
- Organiza y lleva a cabo la rueda de prensa anterior al estreno
- Supervisa el desarrollo de la puesta después del estreno

En el marco de la teatrología, la Academia Nacional de Teatro y Cine “K. Sarafov” de Sofía estudia y forma al dramaturgista. Elvira Popova comenta “si teatrología significa ‘saber del teatro’ (igual que filología, politología, etc.), entonces el dramaturgista es la persona que ‘sabe de teatro’. La teatrología es el estudio de una puesta en escena o un espectáculo. El dramaturgista trabaja para una puesta en escena utilizando la teatrología como una herramienta más para llevar a cabo su trabajo. Cabe señalar la distinción que Rabanel hace sobre la práctica dramática “En una perspectiva realmente teatrológica, podemos imaginar que la exégesis dramática comienza por el trabajo del actor (este método era aplicado por Dort en el Conservatorio de París,

en 1990) o en una visión más global, por la representación, a continuación la puesta en escena y finalmente el arte del actor”²⁹(57-58). Es decir, que la práctica dramática se consolida en la acción, en el montaje y representación. En ocasiones suele pensarse que el dramaturgista es un teatrólogo, según Juan Antonio Hormigón esta confusión fue generada en 1904 por Hugo Dinger quien en su *Dramaturgie als Wissenschaft* (La dramaturgia como ciencia) denominó la teatrología como dramaturgia.

1.2.La labor del dramaturgista en España y Latinoamérica

España

Dramaturg se tradujo al español como dramaturgista. Dramaturgista se deriva de *Dramatos* (en relación al drama) e *ista* (oficio o profesión), profesión encargada del drama. El diccionario de la Real Academia Española lo define como “Persona dedicada a la dramaturgia³⁰ (ll concepción escénica)”. Esta definición intenta corresponder con el término original: la *Dramaturgie*.

“Hacer la dramaturgia” de una obra significa realizar el trabajo de dramaturgista a un texto para que pueda escenificarse. En ocasiones en el programa de mano, carteleras teatrales, blogs, páginas en internet y otros medios se da el crédito “dramaturgia de” a los dramaturgistas.

²⁹ Dans une perspective réellement théâtrologique, on pourrait imaginer que l’exégèse dramaturgique commence par le travail de l’acteur (cette méthode était appliquée par Dort au Conservatoire de Paris, en 1990) ou, dans une visée plus globale, par la représentation, puis la mise en scène et enfin l’art de l’acteur. L’étude de la biographie de l’auteur de la pièce relève davantage de l’histoire littéraire.

³⁰ dramaturgia.

(Del gr. δραματοσργία).

1. f. dramática.

2. f. Concepción escénica para la representación de un texto dramático. (RAE).

También suelen utilizarse las terminaciones dramático o dramática para explicar el desarrollo del trabajo del dramaturgista. Según los términos alemanes, ambas serían correctas: *Dramaturgie*, dramaturgia, y *Dramaturgisch*, dramático o dramática.

En el prólogo a la edición en español de *La palabra que empieza por D: Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria desde el siglo XVIII*, Ignacio García May señala que a finales de los años setenta en España —empezó a ponerse de moda en el teatro español un término que enseguida se volvería objeto de polémica: *dramaturgia*” (7). Este término trajo consigo la visión del —nuevo dramaturgo” quien tenía la intención de aclarar el mundo de una obra y cuyo objetivo era darle a las obras un sentido distinto que otros colaboradores no podían ofrecer. El uso de la palabra dramaturgia y dramaturgo creó una confusión puesto que se vinculaba con el dramaturgo, autor de obras teatrales. —Pensaban que se estaba usurpando su lugar y su oficio; que personajes que no eran autores estaban creando todo tipo de confusiones al llamarse a sí mismos ‘dramaturgos’” (García May, —RE: Dramaturgista”). Como solución a esta problemática, en español, a los creadores de esta nueva dramaturgia se les nombró dramaturgistas. —Más adelante se empezó a usar esta nueva palabra, ‘dramaturgista’, para separar ambos cometidos, pero no sabría decir quién fue el primero en hacerlo, aunque sí estoy bastante seguro de que fue en la órbita de la ADE (Asociación de Directores de Escena)” (García May, —RE: Dramaturgista”).

En España, Itziar Pascual ha trabajado como dramaturgista desde el 2008, en entrevista asegura que el dramaturgista es —una suerte de crítico interno, que sigue el proceso de ensayos y comprende que estamos ante un trabajo que tiene tres partes: el texto, el espectáculo y el público. El dramaturgista pone en valor, precisamente, lo que el público va a recibir, lo que va a llegarle” y enfatiza que —puede colaborar en el proceso de documentación previa, aporta datos o aspectos que permiten contextualizar una obra, sugiere títulos que pueden constituir un repertorio, conoce

el sistema teatral de su país y el de otros, etc.” Itziar Pascual divide su trabajo en dos vertientes: —en el contexto de un trabajo de teatro de texto (con partes cantadas y bailadas) y en el contexto de una compañía de teatro danza, que realiza espectáculos dirigidos a público familiar”. En la primera parte sitúa su trabajo en la compañía vasca de teatro Vaivén Producciones que montó en noviembre de 2010 *Miailess* de Itziar Pascual y *Las cuñadas* de Michel Tremblay producción del Teatro Español de Madrid que se presentó del 10 de abril al 18 de mayo de 2008 en la cual se encargó de realizar la traducción, adaptación del texto original y la creación de canciones para el espectáculo.

En el segundo ámbito se encuentra el teatro danza para público familiar del cual se desprende su trabajo con la compañía Karlik Danza Teatro con las obras *Wangari. La niña árbol* y *Princesas olvidadas o desconocidas*. *Wangari, la niña árbol* es un texto de Itziar Pascual a partir de la vida de Wangari Maathai, se estrenó el 3 de noviembre de 2012 y fue presentada el 5 y 6 de julio de 2013 en el teatro La Libertad, Veracruz (México).

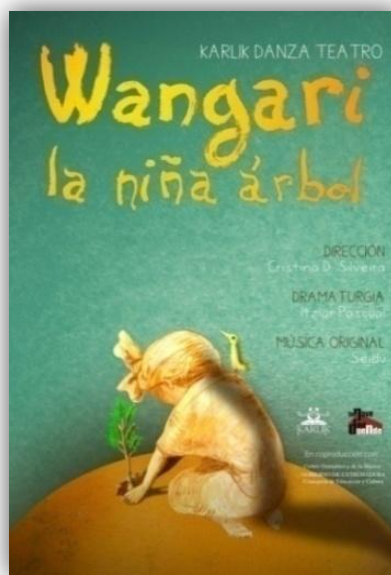


Fig. 1. *Wangariri la niña del árbol*.

Princesas, olvidadas o desconocidas se creó a partir del álbum ilustrado *Princesas olvidadas o desconocidas* con texto de Philippe Lechermeier e ilustraciones de Rébecca Dautremer, la obra se presentó el 9 de octubre de 2009. En este trabajo como dramaturgista Itziar ayudó a crear un texto teatral a partir de un libro cuyo contenido, en gran medida, son imágenes. La dramaturgista realizó el texto junto con Cristina D. Silveira, escribió letras de canciones para el espectáculo.



Fig. 2 Portada del libro *Princesas olvidadas o desconocidas* de Philippe Lechermeier



Fig. 3. Ilustración del libro *Princesas olvidadas o desconocidas*



Fig. 4. Puesta en escena *Princesas olvidadas o desconocidas*



Fig. 5. Puesta en escena *Princesas olvidadas o desconocidas*

Rocío Calvo ha realizado labores de dramaturgista en la compañía de danza Fernando Hurtado. En 2012 participó en dos espectáculos para esta compañía: *Charlie* y *Visitando a otros jardines*. *Charlie* fue un espectáculo creado a partir de la vida de Charles Chaplin, la obra recibió el premio al Mejor Espectáculo de Danza, en FETEN 2012, y *Visitando otros jardines* se creó a partir de los dibujos del artista paraguayo Ricardo Migliorisi. La dramaturgista consideró importante formular preguntas que ayudaron a los colaboradores a conocer el contexto y trabajo de Migliorisi:

Primer paso: documentación. Quién es Migliorisi, contexto histórico, influencias pictóricas, estética...saber de quién vas a hablar, y qué posibilidades te da.

Segundo paso: el coreógrafo. Aquí como ‘dramaturgista’. Entrecomillo por que en los créditos aparezco como ayudante de dramaturgia, error. Digo error para que entiendas que un ayudante de dramaturgia tiene una labor y un dramaturgista, otra, que es exactamente la que yo desempeñé. ¿Qué es lo que quiere contar el coreógrafo? ¿Quién es el coreógrafo? Su trayectoria, su concepto escénico, su personalidad, su estética... (En este caso el coreógrafo sólo tenía del espectáculo una concepción estética). Básicamente teníamos que crear un espectáculo y se cuenta con la presencia de un dramaturgista para dar unidad y sentido conceptual a lo que va a presenciar el público. (-RE: (sin asunto)” 2013)



Fig. 6. *Visitando otros jardines*, puesta en escena.

Javier Hernando Herraéz ha fungido como dramaturgista desde el 2012. En diversos medios de publicidad se ha denominado al trabajo de Hernando Herraéz como dramaturgia o asesor dramático³¹, sin embargo él distingue uno de otro. El asesoramiento dramático se aplica cuando existe un texto y –Algún director ha contado conmigo para ayudarle a desentrañar los significados del texto que iba llevar a escena”. A partir de ese texto y la intención del director comienza su trabajo:

[...] lectura y análisis de la obra, estudio del autor y la época, cómo abordar los temas y debate sobre la lectura contemporánea que propone el director (aunque éste siempre tendrá la última palabra; si no estás de acuerdo con el trabajo que va a llevar el director y este no te hace caso, lo mejor que se puede hacer es no firmar tu trabajo, creo); ver si es necesaria realizar alguna labor de adaptación o de cambio en el orden de escenas, resolver alguna duda que le surja al director durante el proceso de ensayos y, por último, realización del dossier de proyecto y programa de mano si corresponde.

La dramaturgia según Hernando Herraéz implica la –escritura del texto”. De igual forma colabora en conjunto con la idea que quiere trabajar un director para coordinar diversos procesos de exploración que lleven a la creación del texto.

Realizo la labor de investigación, si los actores van a formar parte desde el principio del proceso de creación: hablo con ellos, intercambiamos opiniones e ideas y recojo ideas para el texto. Realizo junto con el director una posible y primera escaleta del

³¹ Los trabajos que ha realizado son asesoramiento dramático en *Ligazón* de Ramón Valle Inclán bajo la dirección de Matilde Rambourg dentro del Festival Fringe (2012), asesoramiento dramático en *La Hostería de la posta* de C. Golgoni bajo la dirección de José Gómez en el Teatro Fernán Gómez (2012), asesoramiento dramático junto con Rocío Bello en *Cave Canem* de Rocío Bello para la Real Escuela Superior de Arte Dramático, RESAD (2012), dramaturgia y texto en *El mal de la liebre* bajo la dirección de Pedro Casas en la Sala Cuarta Pared (2013), asesoramiento dramático en *Hamlet ya no es un héroe*, versión de Rocío Bello de Hamlet de Wiliam Shakespeare bajo la dirección de Noé Denia para la RESAD 2013 y dramaturgia de *Cosas que nos gustaría ver encima de un escenario* bajo la dirección de Miguel Rojo presentado en Tourcoing, Francia. Mayo (2014).

espectáculo, sobre la que se trabajará en los ensayos: cambiará y se transformará (tiene que ser lo suficiente flexible, aunque no tanto como para no saber por dónde empezar). Después de la realización del material textual (en este proceso yo nunca he realizado una obra dramática al uso, siempre he realizado un proceso de creación colectiva); asisto con mayor asiduidad a los ensayos, estando al lado del director y viendo crecer el proyecto. Reescribiendo, cambiando y eliminando partes del texto; afianzando la lectura contemporánea del director. En los ensayos finales, como en el trabajo anterior, desentraño la semiótica del espectáculo para intentar saber cómo van a decodificar los espectadores los signos que se utilizan en la puesta en escena para que no se cree ningún significado ambiguo o contradictoria allí donde no nos interesa.

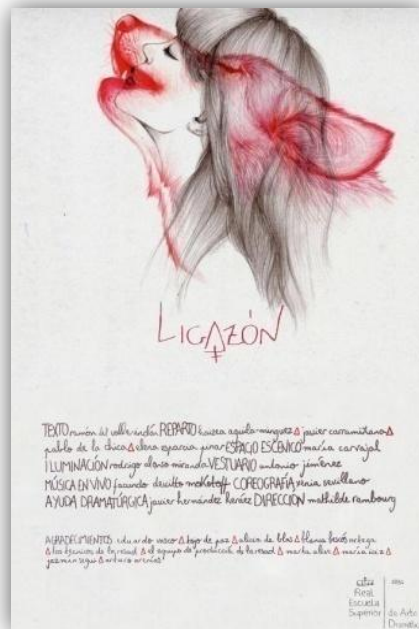


Fig. 7. *Ligazón*.

Juan Antonio Hormigón e Ignacio García May han coordinado publicaciones sobre las tareas que desempeña este colaborador. En 2008 se publicó *Trabajo dramático y puesta en escena* y en 2011 *La profesión del dramaturgista* de Juan Antonio Hormigón. En *Trabajo*

dramatúrgico y puesta en escena Juan Antonio Hormigón escribió su punto de vista sobre inclusión de este colaborador en su país –En España arrastramos, qué duda cabe, un enorme retraso en este terreno. Las formas de organización existentes impiden la aparición y desarrollo del dramaturgista tal y como lo hemos descrito. Ni tan siquiera en los Teatros Públicos se ha hecho nada en este sentido. No obstante se han dado casos específicos en que esta labor se ha llevado a cabo”. (115). Sobre este tema Javier Hernando Herraéz comenta –En España no existe la figura del dramaturgista como existe en otros países europeos. Hay gente que realiza esas funciones, claro, pero existe un recelo a la hora de insertar un profesional de esas características en la estructura de un teatro”. Finalmente, Rocío Calvo asegura que esta figura es prácticamente inexistente en su país:

No podría darte cifras oficiales de dramaturgistas en mi país, pero lo que sí es cierto es que sí se pueden contar con los dedos de una mano los que trabajan permanentemente dentro de una compañía o teatro. La figura, desde su nacimiento parece condenada a ser confusa, ni el propio entramado intelectual se pone de acuerdo para definirla. Falta base teórica, reflexión y debate. En España te puedo decir que eso sólo sucede en círculos extra académicos, no sale de la universidad. Pero en la actualidad España no es un referente en esta materia.

En este país se ha realizado una amplia revisión teórica sobre la figura del dramaturgista, sin embargo no es un colaborador recurrente en el teatro español. En la práctica, el trabajo de Itziar Pascual, quien expone al dramaturgista como impulsor de la creación de puestas en escena a partir de textos no teatrales, y por otro lado se encuentra Rocío Calvo quien ha encontrado las funciones del dramaturgista en colaboración con la danza.

Latinoamérica

En Latinoamérica se utiliza la misma traducción que en España: dramaturgista. Debido a que suele relacionarse al dramaturgista con el dramaturgo, se crearon distintos términos con la finalidad de aclarar las funciones de ambos colaboradores: *dramaturgismo*, *dramaturgística*, *dramaturgístico* y *dramaturgización*. Dichos términos no son admitidos en el Diccionario de la Real Academia Española ni se incluyen en algún diccionario de teatro o lengua española.

Según Marcelo Bertuccio y Fidel Antonio Orta, Dieter Welke dramaturgista alemán, introdujo el término *dramaturgismo* para diferenciarlo de dramaturgia. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el sufijo “-ismo” proviene del latín *ismus*, y del griego. -ισμός y puede utilizarse para designar:

1. suf. Forma sustantivos que suelen significar doctrinas, sistemas, escuelas o movimientos. *Socialismo*, *platonismo*, *impresionismo*.
2. suf. Indica actitudes. *Egoísmo*, *individualismo*, *puritanismo*.
3. suf. Designa actividades deportivas. *Atletismo*, *alpinismo*.
4. suf. Forma numerosos términos científicos. *Tropismo*, *astigmatismo*, *leísmo*.

Desde 1996 Marcelo Bertuccio comenzó a impartir el “Faller dramaturgismo”, en Buenos Aires cuyo objetivo era el “Análisis dramaturgógico del texto por parte de la totalidad del grupo con el objetivo de crear una relación profunda de cada artista con el texto y sus complejidades y contradicciones”.

Dramaturgístico o *dramaturgística* son términos utilizados en Argentina y Venezuela para diferenciar el término dramaturgia o dramaturgógico de la labor del dramaturgista. Este término se utiliza para designar el trabajo que realiza un dramaturgista en una puesta en escena.

Desde 1990 en Argentina, Lita Llangostera colabora en el grupo El Baldío, Astrolabio y Tres Picos en el cual ella definió su labor como *orientación dramaturgística*.

Humberto Orsini aclara que «Dramaturgística es la disciplina, y dramaturgista el que la práctica. Es algo así como _hacerle la dramaturgia a una obra ya escrita’ ». Humberto Orsini en su país, Venezuela, impartió el curso Teoría y Práctica de la Dirección Teatral de Ayer y de Hoy en el cual se estudiaba la dramaturgística como parte de la concepción escénica. Por otro lado la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) de Venezuela incluye en su plan de estudio de la *Licenciatura en teatro, mención Dramaturgia* una materia llamada dramaturgística.

Los países que han sido más receptivos y han integrado a este colaborador a las puestas en escena son República Dominicana, Argentina, Cuba y Chile. En cambio en países como Colombia, Costa Rica, Venezuela, Puerto Rico y Uruguay prácticamente es desconocida esta figura.

En América Latina existen pocos centros educativos que forman a este colaborador. La formación de los dramaturgistas latinoamericanos se ha logrado debido a que han emigrado, principalmente a Alemania, Inglaterra, Francia y Estados Unidos o a partir de la experiencia que han obtenido en distintas disciplinas internas y alternas al teatro. En los siguientes apartados podrá percibirse esta última observación, en el trabajo realizado por los entrevistados de esta investigación quienes emigraron a otro país para comenzar su formación como dramaturgistas o se apoyan de otras disciplinas diferentes al teatro.

Cuba

En algunos países de Latinoamérica se estudia al dramaturgista en las áreas de la dramaturgia o la teatrología. La Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Artes (ISA) junto con el Departamento de Teatrología y Dramaturgia se fundaron en 1976. En su “Convocatoria de ingreso a la Facultad de Arte Teatral” para la Licenciatura en Artes Escénicas se distingue la dramaturgia de la teatrología:

Teatrología: investigador, asesor, analista, crítico de teatro y docente. Tras un proceso de especialización, igualmente puede cumplir estas funciones en la danza y los medios audiovisuales, así como la de organizador y promotor. Su esfera laboral puede extenderse a todo el terreno de las artes escénicas, su producción, promoción y difusión y hacia otras instituciones culturales afines.

Dramaturgia: escritor de textos dramáticos para el teatro, la danza y los medios audiovisuales. También puede desempeñarse como investigador, asesor, analista, adaptador y como organizador y promotor.

Eberto García Abreu, director del Departamento de Teatrología y Dramaturgia, considera que el dramaturgista comenzó a hacerse visible en Cuba en los años ochenta “a partir de las transformaciones que ocurren en algunos colectivos interesados en una práctica creadora más experimental y de vanguardia” (40) y asegura que la crítica forma parte del trabajo del dramaturgista “al seleccionar, jerarquizar, promover e integrar diferentes factores humanos, materiales, estéticos, artísticos y sociales, al proceso creativo del cual forma parte y al cual debe observar con *una mirada a media altura* entre la platea y el escenario, procurando la comunicación entre los componentes esenciales del acontecimiento teatral” (41).

Eberto García Abreu realizó su tesis, para recibir el grado de Doctor en Ciencias sobre Arte, titulada *Crítica y Teatro. Dramaturgias de ida y vuelta* en la cual incluye su testimonio

sobre el proceso de investigación y creación de dos obras en las que asegura realizó labores de dramaturgista: *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht dirigido por Vicente Revuelta en 1987 y *No voyas a llorar* de Teatro Viento de Agua.

En *Galileo Galileo* colaboró dentro de la dramaturgia del proceso –lo cual significó el desmontaje del texto y el rastreo de los procedimientos empleados en las primeras puestas de la obra, para confrontarlos con los nuevos conceptos y las maneras de relacionar las distintas partes del grupo que ahora tendría la misión de hacer el espectáculo” (332). Otra forma de fungir como dramaturgista fue enlazar el proceso creativo y –el estudio de diversos materiales teóricos de Brecht y sobre su teatro, al igual que el cotejo de distintas fuentes literarias, pictóricas, filosóficas, cinematográficas y de muchos otros tipos” (333), con la finalidad de que el director se apoyara –a la hora de atravesar el texto y el contexto en que el que tenía lugar la nueva producción” (333).

En 2007 fungió como dramaturgista en colaboración con Maribel Barrios en la obra *No voyas a llorar* de Teatro Viento de Agua. Eberto señala que desde su estreno en Puebla, México 2007 hasta las presentaciones en Cuba en 2010 –el espectáculo ha sintetizado su discurso dramático y la profusión de imágenes que lo arman” (334). Esa síntesis es la columna de su labor como dramaturgista en el espectáculo –La depuración de esos materiales textuales presentes en el cuerpo del espectáculo, su revisión dramática integral, constituyó el centro de mi trabajo como dramaturgista en esta ocasión” (335). La revisión de la obra comprendía todo el contenido de la obra, desde imágenes, escenas, textos, etc.

Esa síntesis comenzó con el desmontaje de cada secuencia, de cada imagen, de cada recurso expresivo, de cada suceso y de cada línea de acción, hasta llegar al encuentro de los tres personajes a las que la actriz ha de dar vida. Ese proceder nos propició una demostración de nuestro trabajo *por dentro* y ese ejercicio crítico, frente al público,

nos llevó de vuelta a la estructura y al discurso general de la obra, sometida a constantes ajustes y balances entre el discurso visual -dada la importancia de las imágenes proyectadas- y el tratamiento del plano sonoro, compuesto por distintos *textos* entre los que no solo se encuentra el diálogo de las tres mujeres y sus parientes, sino el trabajo sobre las canciones, las cartas, las llamadas por teléfono y la ejecución de los sonidos como parte de la partitura física de los personajes, entre otros elementos. (García Abreu 334-335).

Abel González Melo comenzó su labor como dramaturgista en la Habana en 2002 con *La Celestina* montada por Teatro El Público. Parte de su labor como dramaturgista está consignada en el ensayo “Fruhanes”. En este texto se encuentran algunos cuestionamientos que se hizo para la creación de la puesta en escena, una de ellas fue encontrar el vínculo entre el tiempo y espacio de la obra con el de la escenificación

Ahora bien, ¿cómo tornar el texto flexible ante los espacios plurales en que *La Celestina* se desarrolla: la huerta de Melibea, la alcoba, la casa de Calisto? El escenario empezó a ser cosa transmutable y asimismo el tiempo en que sucederían los hechos: tanto el presente ironizado de las calles y plazas de La Habana como el bosquejo mordaz de una Salamanca barroca o la insinuación de cualquier otro paraje o momento. La versión dramaturgica se preocupó por viabilizar esos cambios, por sugerirlos a partir de la reacción de un personaje, del accidentado tránsito de una situación a otra, del efecto sorpresa que manipulara la opción receptiva del espectador. (González Melo 84).

Argentina

En Argentina se promueve el estudio del dramaturgista en distintas universidades, sin embargo, no hay una carrera específica para éste. Actualmente en la Universidad Nacional de Artes (UNA)

dentro de la Maestría en Dramaturgia se estudia al dramaturgista desde un enfoque dramático, existe una materia llamada *Análisis dramático* donde estudia:

La función del dramaturgista en el trabajo de transposición del texto dramático a la puesta en escena. El análisis dramático. Relaciones entre texto dramático, dirección teatral y espectador. Diferentes tipos de coherencia textual –a nivel lineal, global y pragmático-. Las unidades textuales en el lenguaje verbal. Los códigos espectaculares. Los contextos mediáticos como sistemas estructurantes. El dramaturgista como mediador. Diferentes roles en diferentes contextos culturales.

Del 15 a 18 de abril de 1989 en la Universidad de Buenos Aires (UBA) se llevó a cabo el “Encuentro de estudiosos del teatro” organizado por el Instituto de Artes del espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras. Dentro del marco de este encuentro se impartió el Taller Dramaturgista coordinado por Elena Sagaceta y Lita Llangostera. El objetivo era estudiar al dramaturgista enfocándose en su lugar de origen, Alemania, y la elaboración de una perspectiva acerca de este colaborador en el teatro Argentino. Al finalizar el taller las conclusiones a las que llegaron fueron:

El dramaturgista en la Argentina: el rol del dramaturgista en nuestro país ya existe, ya lo asuma una sola persona o se distribuya en el grupo de trabajo. Existe denominación como tal o bajo otras denominaciones – conscientemente o no. Consideramos necesario que el rol del dramaturgista sea asumido conscientemente. Es necesario porque:

- El teatro hoy, como arte, necesita más que nunca pensarse, repensarse, y el rol del dramaturgista se constituye en tal sentido en un elemento integrador y alerta.
- Dado que nuestra identidad cultural como pueblo no es una realidad evidente y en muchos casos, seccionada y negada, tal como sucede con el lenguaje teatral, siendo ambos objeto de una permanente búsqueda, el dramaturgista contribuiría a garantizar la presencia de esa identidad.

- La inserción del mismo, permite que el resultado del proceso de trabajo sea la síntesis de una adecuada dialéctica entre los creadores que forman el grupo. Esto es, lograr un espacio en el que las utopías de los miembros del equipo encuentran un común denominador. La función del dramaturgista puede partir de la adaptación del texto o desde otras ópticas posibles, de acuerdo con las necesidades grupales. Este espacio interno intenta ser también un espacio de encuentro con las utopías latentes de ese colectivo que es el público.
- Para favorecer la formación del espectador, consideramos que la función social del dramaturgista se realiza también como difusor del fenómeno teatral en general (dando conferencias, charlas.)
- El beneficio fundamental que aportaría a largo plazo la creación del rol de dramaturgista es contribuir a garantizar la coherencia, y en consecuencia, la continuidad, crecimiento y aún supervivencia de dichos grupos. Consideramos no haber agotado el tema del dramaturgista. Como tema de investigación proponemos.
- Continuar en distintos ámbitos – artísticos y/o académicos – el debate acerca de la definición del rol
- Tipos de inserción del rol del dramaturgista en distintas modalidades del teatro. Por ejemplo:
 - a. Teatro comercial.
 - b. Teatro no comercial – independiente
 - c. Teatro independiente subvencionado
 - d. Teatro callejero.
 - e. Teatro de investigación – experimental.
 - f. Otros ...
- Se propone profundizar acerca de la concreción del rol de dramaturgista según el tipo de teatro en el cual se inserte.
- Las exigencias específicas de su formación profesional para garantizar la eficacia del rol. En este último sentido proponemos
 - a) Que los organismos oficiales asuman constituirse en el punto de partida para la concientización de la necesidad de crear el rol de dramaturgista.

- b) Se cree en el Instituto de Teatro de la UBA – Facultad de Filosofía y Letras, un espacio de discusión del tema; y de formación y crecimiento eficaz de quienes realizan la tarea de dramaturgista en distintos puntos del país. (*“Dramaturgista” Boletín*).

En Argentina, en ocasiones, suele asociarse al dramaturgista las labores que lleva a cabo el dramaturgo. Ariel Dávila, Enrique Papatino y Laura Nevole descartan la posibilidad de auto nombrarse dramaturgistas ya que en muchas ocasiones sus labores son muy cercanas a las de un dramaturgo. Al respecto Enrique Papatino comenta *“la ambigüedad del rol es tal, que no estoy seguro de haberla cumplido alguna vez”*. Por su parte, Laura Nevole asegura:

La palabra *“dramaturgista”* tal como la habrás visto en mi curriculum surge de la necesidad de nombrar el rol del dramaturgo en un proceso teatral de creación colectiva.

En estos procesos, todos los roles suelen hacer dramaturgia: actores, director, pero hay alguien, un dramaturgo en este caso, que se ocupa de registrar todo este material a lo largo de los ensayos, registrar las acotaciones del director y de los actores, los diálogos, las acciones, seleccionar de todo esto lo más teatral, configurar con esta selección una estructura dramática que sea sólida y que además coincida con el rumbo o la impronta que le quiere dar el director (como *“autor”* del relato).

En Argentina pueden encontrarse dramaturgistas en puestas en escena tanto de teatros independientes como de teatros institucionalizados; algunos nombres que han comenzado a hacerse visibles dentro del ámbito teatral argentino son: Marcelo Bertuccio, Jaime Arrambide, Cecilia Propato, Laura Nevole, Lita Llangostera, Sofía Medici, Matías Méndez, Sandra Torlucci y Yamila Volnovich. La mayoría ha colaborado como dramaturgista en más de tres puestas en

escena³² lo cual demuestra que este colaborador comienza a expandirse dentro del teatro argentino. Por otro lado el estudio del dramaturgista en la Universidad de Buenos Aires , los diversos talleres impartidos por dramaturgistas alemanes como Dieter Welke, así como su colaboración dentro de puestas en escena, han sido fundamentales para que la inclusión de este colaborador dentro del teatro argentino.

³² Jaime Arrambide: *Kadish* de Graciela Safranchik (2003), *Crave* de Sarah Kane (2006), *Apenas el fin del mundo* de Jean-Luc Lagarce 2008 y *La Música* de Marguerite Duras (2010).

Marcelo Bertuccio: *Entretanto las grandes urbes* de Rafael Spregelburd (1997), *El bosque al costado del camino entre Sekiyama y Yamashina* de Hernando Tejedor (2000), *La cuestión del deseo* a partir de *Las bacantes* de Eurípides en conjunto con Hernando Tejedor (2004) y *La cuestión del fracaso, Kafkaesk* (2003), *Quartett* de Heiner Müller (2006). También participó en el proceso de traducción, junto a Szuchmacher, Gabriela Massuh, Ingrid Pelicori y Horacio Peña en *Víctimas. Sorprendidas en un ruego inútil* (2008) basada en un hecho real ocurrido en Francia en el siglo XVII y *Amleto Príncipe* (2013) a partir de textos de William Shakespeare.

Ariel Dávila: *Torero Portero* (2001), *Sentate* de Stefan Kaegi (2003), *Hundert Prozent* del grupo Rimini Protokoll en Berlín (2008). Además trabajó en *Corte Arganzuela* (2009) y *Volk Historias de Pueblos* (2010) de La Compañía Punctum de Cecilia Pérez Pradal, España.

Sofía Medici fue dramaturgista en *Mi vida después* (2009) de Lola Arias.

Matías Méndez: *Lunamente, el otro Cyrano* de Alberto Fernández San Juan (1998), *Mujeres de Carne Podrida* de José María (1998), *Pornografía emocional* de Matías Méndez (2000) y José María Muscari, *Paladar* de Matías Méndez (2001), *4 tipos de mujeres* (2003) y *Porcaprole, otra historia de Vampiros* (2004).

Laura Nevole: *Amor a tiros* de Bernardo Cappa (2009), Celina Font, Sebastián Mogordoy, Laura Nevole, Lorena Vega, *Pezones de mariposa* a partir de textos de Bernardo Cappa (2011) y *Paciente de Jabalí* creación grupal, sobre una idea original de Bernardo Cappa (2011).

Enrique Papatino: *Tres palomas menos en el monte* (2004) y junto con Alicia Pololla *Cachuso Rantifuso* (2007) de Orlando Santos.

Cecilia Propato: *Roja* de Vanesa Maja bajo la dirección Monina Bonelli (2002), *Serengueti* autor y director Ramiro Torres de Miguel (2009) y haciendo la edición de los Monólogos para Argentina de *Mi primera vez* de Ken Davenport con versión de Ferando Masllorrens y Federico González del Pino inspirado en el Website MyFirstTime. (2010). *La caza de Snark* de Lewis Carroll, traducción, adaptación y dirección de Natasha Ivannova (2011).

Chile

Dentro de su país y en otros países, Soledad Lagos se ha encargado de difundir la labor del dramaturgista desde el dramaturgismo. Su trabajo como dramaturgista inició en el año 2004 con *Provincia Kapital* bajo la dirección de Rodrigo Pérez³³. Lagos enfatiza que los medios de comunicación, de esa época, no le dieron la importancia al trabajo que realizó:

Si pensamos que la mayoría de las notas de prensa acerca de "Provincia Kapital" ni siquiera mencionaron en ese entonces que yo había hecho una nueva traducción de la obra "Auge y caída de la ciudad de Mahagonny", de Bertolt Brecht, en la que estaba basada "Provincia Kapital" y se limitaron a hablar del trabajo del director Rodrigo Pérez, creo que habría sido ingenuo de mi parte esperar que hablaran de mí, como la primera dramaturgista del país... (—*El Dramaturgista* 2014).

En 2007 Lagos trabajó en *Philotas* de Gotthold Ephraim Lessing junto con el director alemán, Alexander Stillmark. El director pidió a la dramaturgista realizar una nueva traducción del texto de Lessing. Lagos señala que tuvo que enfocarse en la traducción —basándome en la musicalidad de la lengua empleada por Lessing e intentando transferirla a la versión chilena, fiel a mi comprensión personal del término *traducir*, que, en alemán, siempre me conduce a la imagen de alguien que traslada a otra persona a la otra orilla de un río, acompañándola” (—*Algunas reflexiones* 45).

Lagos recuerda que al tener el texto su primera reacción como dramaturgista fue señalar la ausencia de las víctimas de la guerra.

³³ En 2005 participó en la Trilogía La Patria del Teatro La Provincia bajo la dirección de Rodrigo Pérez. En 2007 *Philotas* de Gotthold Ephraim Lessing, dirigido por Alexander Stillmark. 2008 *Apoteosis final: Bim Bam Bum-UP*, dirección de Paulina García. En 2009 *Yo, Fuerbach* de Tankred Dorst bajo la dirección de Alexander Stillmark.

[...] la primera crítica que le manifesté a nuestro director invitado fue la absoluta ausencia de personajes que representaran a las otras víctimas de toda guerra en la obra: en primerísimo lugar, las mujeres y los niños. Me chocaba que ellos no aparecieran por ninguna parte en *Philotas*. Peor aún, ni siquiera se los mencionaba o evocaba... Me parecía que esa omisión debía tener algún sustento teórico de peso, dada la crítica oposición que Lessing ejerciera en contra del discurso bélico en su época. (—*Alguna reflexiones*” 43).



Fig. 8. *Philotas* puesta en escena

A partir de la vinculación del texto, como dramaturgista y traductora, Lagos pudo encontrar lo que el director señalaba importante para la construcción escénica.

Con el trasfondo del pasado histórico reciente, analizar las motivaciones del joven príncipe *Philotas* para decidir su propio sacrificio antes que rendirse al rey enemigo, fue una tarea ardua, pero a la vez fructífera: Alexander insistía en el análisis exhaustivo de cada una de las frases del texto de Lessing, de modo de llegar a acciones físicas en el escenario que estuvieran en diálogo con ellas, independientemente del hecho de que dicho diálogo en ocasiones se construyera sobre la base del desmantelamiento de la lógica inherente al subtexto que cada una de esas frases encerraba. (—*Algunas reflexiones*” 44-45).



Fig. 9. Salvador Burrel en *Philotas*, puesta en escena

Lagos también enfatiza que el trabajo pudo lograrse debido a la vinculación entre dos culturas: por un lado se encontraba un director alemán con un texto de un dramaturgo alemán, en Chile y por otro lado se encontraba una dramaturgista chilena que recibió a un director alemán para trabajar sobre una traducción del alemán al español lo cual alimentó el proceso y la construcción del espectáculo tomando en cuenta que la puesta en escena se presentó en Chile.

Se podría afirmar que el proceso de gestación de este montaje se sustentó en un fructífero diálogo entre los representantes de dos culturas que, en muchos de sus rasgos característicos, hacen posible que quienes viven, trabajan y aman en ellas, sean capaces de tender puentes hacia lo que creemos desconocido, lejano o ajeno. Por paradójico que parezca, gracias al empeño de Alexander, la tragedia de *Philotas* terminó siendo una tragedia chilena, a pesar de nuestra incredulidad inicial. (—Algunas reflexiones” 45).

En 2011 Lagos trabajó en *Piaf* de Pam Gems, obra sobre la cantante francesa Edith Piaf, bajo la dirección de Marco Espinoza. Su labor como dramaturgista se enfocó en dotar de material al equipo creativo para que a partir de este se cuestionaran y encontraran su propia lectura de la obra. Lagos observa que en el caso del personaje de Edith sugirió los siguientes puntos de partida: la paradoja de ser una mujer que cantaba como cantaba y no escuchaba a

nadie, en realidad; la tendencia que tenía de enamorarse siempre del hombre equivocado y la persistencia en auto-destruirse”. (–RE: Dramaturgista” 2014).

El dramaturgismo implicó proporcionarle al elenco materiales de trabajo, para que entendieran todos que la –Piaf” icónica tenía un peso tal, que, en el caso de la actriz que la interpretaba, era preciso respetar la forma de cantar del –Gorrión de París”, para lo cual era imprescindible que ella tratara no sólo de imitar fonéticamente la pronunciación en francés de las canciones que debía cantar en escena, sino aprender francés, para apropiarse de lo que esas letras decían, además de trabajar con un Director Musical que vive en Francia y conoce muy bien la "textura" de las canciones que Edith Piaf nos legó a todos los ciudadanos del orbe, por ejemplo.

Eso de respetar la forma de cantar de Edith Piaf no era sinónimo de convertirse la actriz en una imitadora de Piaf. Por el contrario: sí debía respetar la corporalidad, el modo de andar y pararse en el escenario, pero era indudable que, por no saber francés (no lo aprendió, tampoco, como yo habría querido que sucediera), a pesar de todos los esfuerzos que pudiese hacer, su pronunciación iría a estar mediatizada por ese desconocimiento de la lengua, de manera que había que trabajar con ella desde otro lugar, no desde el lugar de pedirle que se transformara en una especie de "réplica" de la Piaf original, pues eso, de cualquier modo, habría sido imposible y no era lo que necesitábamos ver los espectadores chilenos. (–RE: Dramaturgista” 2014).



Fig.10. Anniette Muratt como Edith Piaf en *Piaf*

Además de presentar material sobre Edith Piaf, Lagos enfatizó la época en que se centraba la obra, presentó al equipo textos históricos sobre las guerras mundiales, textos de Walter Benjamin, entre otros materiales.

Para cada rol, yo propuse lecturas, ver determinadas películas o imágenes, etc., con el fin de entender la época en la que a Edith Piaf le tocó vivir, las relaciones que ella cultivaba y defendía, sus vínculos concretos con otros íconos que aparecen en la obra, como Marlene Dietrich, Ives Montand o Charles Aznavour, entre otros y entender los puntos de vista que sugerí como puntos de partida del dramaturgismo y que les servían también a los demás actores y actrices que interpretaban a los demás personajes, no sólo a la actriz que hacía de Piaf. (-RE: Dramaturgista” 2014).



Fig. 11. *Piaf*, puesta en escena

En 2012 realizó una adaptación a teatro de *Chaplin: Luces de la ciudad* bajo la dirección de Marco Espinoza. En este caso, Soledad ayudó a convertir una película en un texto teatral.

Vi la película. Anoté escena por escena en un cuaderno todo lo que veía, incluidos los "diálogos" que se leían en ciertas escenas, todas mudas, por cierto. Elegí aquellas que consideré imprescindibles, partiendo de la premisa de que en la película, quien menos tiene, el Vagabundo, es el que más entrega y el que es capaz de una acción de tal desprendimiento y generosidad, por su amor al prójimo (por ende, a la Humanidad), que se convierte en uno de esos miles de héroes anónimos que pueblan nuestras ciudades y que muchas veces no vemos, porque estamos ciegos. Insistí

mucho en la idea de nobleza o grandeza de alma, en una forma ética de vivir, contrapuesta al cliché del Vagabundo pillo y ladrón y en que esos rasgos de nobleza, grandeza y forma ética de vivir se encuentran muchas veces donde menos los imaginamos. (—RE: Dramaturgista” 2014).

Además, Lagos ayudó a enfatizar escenas de la película que potencializaron la puesta en escena.

[...] la metáfora de la Florista ciega, que mientras está privada de su visión, —ve” el interior del Vagabundo y cuando logra —ver”, después de la operación que él termina financiando, exponiéndose incluso a pagar con su reclusión en la cárcel por un robo que no ha cometido, pero del que lo culpan el Millonario y el Mayordomo, se vuelve tan poco perceptiva como la mayoría de las personas que juzgan a los demás por su apariencia, pues es sólo al final, recién cuando ella palpa la mano de él, que la Florista ciega logra verdaderamente —ver” ante quien se encuentra. (—RE: Dramaturgista” 2014).

Con esta metáfora, Lagos logró establecer un vínculo entre la obra y el presente del público —la metáfora de la ceguera la estudiamos, por una parte, para pensar nuestro presente, tan plagado de adelantos técnicos y objetos que no nos dan la felicidad, pero a los cuales nos aferramos y, por otra, para trasladarnos a la época de la acción de la película, cuando recién irrumpía una idea de progreso que traería el bienestar a amplias capas de la sociedad, pero que no logró terminar con la explotación de unos por otros”.



Fig. 12. *Chaplin: Luces de la ciudad*

Macarena Andrews se formó en la Universidad de Glasgow, Escocia en 2008-2009³⁴. En 2011 trabajó con la compañía La Vaca Sagrada en el espectáculo *Tiempos Modernos*. Para la creación de esa obra la directora Paulina Hunt tomó como referencia *Terror y Miseria en el III Reich* de Bertolt Brecht, por su parte la dramaturgista se dedicó a investigar el texto, su lenguaje, estructura, por qué funcionaba en puesta en escena, cuál era su historia, cómo se estreno, etc... para crear informes y enviárselos como guía para su propuesta en primera etapa. Fue muy entretenido hacerlo, ver cómo adaptar esa realidad teatral al contexto chileno contemporáneo”.



Fig. 13. *Tiempos modernos*. Cía. La Vaca Sagrada.

A cuatro años de su regreso de Glasgow a Chile, la dramaturgista distingue que esta labor se ha ejercido poco y sobre todo por el deseo de las personas en utilizar esta habilidad, más que por formarse profesionalmente en ella” y asegura que esto sucede porque desde el año 2001, sino me equivoco, en Chile se celebra el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea apoyado por las embajadas de Alemania, España, Italia, Suiza, Reino Unido, etc. Ellos traen a los dramaturgos que han tenido éxito en el año o años precedentes y que a juicio de las embajadas

³⁴ Ha fungido como dramaturgista desde 2010 con el Colectivo Teatro de la Emergencia en dos espectáculos: *Y la tierra se movía...*, y *Quise gritar y no pude* los cuales fueron creados a partir del terremoto del 27 de febrero. En 2013 trabajó con Malucha Pinto directora de Aracataca Creaciones en *Luis Emilio Recabarren y Colibrí*.

representan el teatro europeo y su situación actual”. Por último distingue que el “modelo alemán” enfocado en los dramaturgistas es el que más se ha extendido por Chile.

Así fue como en Chile, a mi modo de ver, nos fuimos educando sobre qué era un dramaturgista y qué era lo que hacía. Principalmente en el modelo alemán, trabajar con el texto, no necesariamente con el dramaturgo para llevarlo a escena, lo que les da una gran libertad para cortar, cambiar y modificar sus palabras. Es por esto que los dramaturgos, como me explicaba uno, intentan hacer textos largos y repitiendo ciertos contenidos esenciales varias veces, ya que saben que sus textos serán cortados una vez que sean aceptados por un teatro y que ese corte lo hará un dramaturgista. (Andrews).

Al igual que Argentina, Chile ha incorporado el modelo alemán con la presencia de compañías que han cambiado la forma de ver al dramaturgo y dramaturgista como lo señala Macarena Andrews. La formación de Soledad Lagos en Alemania y de Macarena en Glasgow expone la necesidad de emigrar a otros países para complementar su formación como dramaturgistas, así por medio de estas experiencias se difunde la labor de este colaborador en Latinoamérica. Por otro lado el trabajo de Lagos demuestra que las labores de un dramaturgista dependen también del diálogo que se genere con otros colaboradores.

República Dominicana

Dentro de la Universidad Iberoamericana (UNIBE) en la carrera de Educación Temprana, Wendy Queliz, pedagoga teatral, ha realizado distintas puestas en escena en las cuales ha fungido como educadora y directora. Wendy descubrió la figura del dramaturgista en Chile y reconoce que no es un colaborador que esté presente dentro del teatro dominicano.

Como en todos los países latinoamericanos es un personaje o mejor dicho una figura que no es del todo nueva pero que ha recibido una atención mínima. Últimamente se ha hecho habitual referirse a esa figura cercana al artista utilizando un nombre que viene del deporte pero que en las dos últimas décadas había comenzado a utilizarse en la terapia psicológica: el coach. El nombre se refiere a algo así como a un “entrenador personal”, eso es un dramaturgista ese que acompaña todo proceso artístico hasta su final apoyando y modificando desde el texto dramático hasta las líneas de acción escénica, pero nunca fue tomado en cuenta hasta que nos hemos dando la tarea los directores de que ellos sean la base de nuestros procesos artísticos, todo esto en mi caso ya que me forme en Chile y desde ahí que aprendí la importancia que tiene un dramaturgista en la escena. (Queliz).

Wendy Queliz además de dirigir obras en la UNIBE ha propiciado la formación de dramaturgistas. “[...] y trato de yo misma formar dramaturgistas dentro de mi salones de clases ya que creo firmemente que si no tomamos en las manos los niveles en que queremos ver nuestra visión y misión en las artes escénicas nadie lo realizará, solo está en nosotros que somos los que tenemos los conocimientos para seguir formando y creando respeto por este rubro del arte escénico”. Dahiana Cueto, Aracelis Pérez, Cynthia Ceballos, Martina Bamert y Keyla Abreu fungieron como dramaturgistas en obras dirigidas por Queliz: *Miranda en el bosque Mágico* en 2007. En 2009 se presentó *¿Quién entró a Tilín Tilón?* con el trabajo de dramaturgista de Bianca García.



Fig. 14. Cartel de la obra *¿Quién entró a Tilín Tilón?*

La vinculación que Wendy Queliz ha encontrado entre el teatro y la carrera de Educación Temprana sugiere que el dramaturgista puede apoyarse de la educación para el desarrollo de las obras y la creación de públicos. La formación de dramaturgistas que Queliz ha emprendido demuestra que es necesaria la presencia de esa figura dentro de sus obras. Esto mismo ha llevado a Queliz a colaborar como dramaturgista dentro de obras como *Banderas caídas* donde se mezcla el cine con el teatro.



Fig. 15. Cartel de la obra *Banderas caídas*.

Puerto Rico

En abril de 2008 se presentó una versión bilingüe: español-inglés de la obra *Marisol* de José Rivera. Rosalina Perales como dramaturgista de esta obra, escribió una nota para el programa de mano en la cual describe brevemente cómo la figura del dramaturgista se había hecho presente en nuestro continente —El oficio del dramaturgista se añadió a las labores teatrales desde hace unos sesenta años, pero no se puso de moda en nuestro hemisferio hasta hace unos veinte cuando

Patrice Pavis lo definió en su Diccionario de teatro”. En esta nota agrega una pequeña definición sobre el dramaturgista –Se trata de un asesor teatral. Un conocedor del teatro en el aspecto teórico o práctico que observa el trabajo de producción y ofrece recomendaciones. Trabaja muy de cerca con el director y se le paga como a otros miembros de la producción”. También añade qué labores desempeña un dramaturgista –Entre sus funciones están la de elegir el repertorio, la investigación y documentación sobre el texto, el análisis profundo del texto y los códigos de su puesta en escena. Debe poder contestar cualquier pregunta sobre el texto en cuestión”.



Fig. 16. *Marisol* de José Rivera
versión bilingüe español-inglés.

Venezuela

En Venezuela dos personas que han ejercido este rol son Vladimir Vera y Guillermina Willet. Guillermina Willet participó en *Circo D'amore presenta Hamlet* en la cual realizó la dramaturgia sobre el tema del amor en los sonetos y su relación con la obra dramática de Shakespeare (1994). *Amante Dulce del Alma*. Dramaturgia basada en una selección de versos sobre el amor místico de Teresa de Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz y María Inmaculada Barrios (1999). *Caballera Andante del Amor*. Dramaturgia de la vida y obra de Teresa de Jesús y Sor

Juana Inés de la Cruz (2002). Vladimir Vera inició su labor como dramaturgista en 2010 con *Crónicas Palahniuk*, adaptación de textos de *Asfixia* y *Fantasma* de Chuck Palahniuk, *Bob* de Daniel Macivor 2013 y *Rock and roll: la revolución del terciopelo* de Tom Stoppard 2014.



Fig. 17. *Rock and roll: la revolución del terciopelo*

Uruguay

En Uruguay se encuentra la dramaturgista Laura Pouso, quien se formó en la Universidad de París III. Censier- Sorbonne Nouvelle. Ella se considera pionera en su país sobre el tema: “Siempre lo he hecho invitada por la Comedia Nacional de mi país y en un par de ocasiones para producciones independientes”. Su trabajo comenzó con *Los Candidatos* de Jean Luc Lagarce (2005), *Gatomaquia* de Lope de Vega (2007), *La amante inglesa* de Marguerite Duras (2009), *La Orestíada* de Esquilo (2012), y *Litoral* de Wajdi Mouawad (2013). Para Pouso es importante elaborar un documento el cual contenga la investigación acerca de la obra y autor, así como el material que se vaya desarrollando en el proceso de escenificación.

La elaboración de un dossier dramático se vuelve imprescindible. Tal material reúne notas acerca de las intenciones de la puesta en escena tomadas en los ensayos

y también todo el conjunto de materiales en torno al texto y su puesta (pueden ser escritos, gráficos, audiovisuales). Se trata de reunir allí todos los soportes que sostienen la trama espectacular que se ha tejido sobre la escena. Muchos directores también solicitan que se investigue sobre ciertos aspectos (históricos, políticos o sociológicos, por ejemplo) que refuercen la mirada que tiene sobre el texto. Ese trabajo también se incluye en el dossier dramático. Se intenta que el texto dialogue con distintas fuentes. (Pouso).



Fig. 18. *La Orestíada*

Costa Rica

En Costa Rica se encuentran Carlos Paniagua dramaturgista del Teatro Avellana y Anabelle Contreras Castro. Anabelle ha realizado esta labor junto con la compañía Abya Yala, comenzando con *Vacío* de Ailyn Morera y Roxana Ávila (2010), *Balagán* de Roxana Avila y David Korish (2011)³⁵.

³⁵ Anabelle Contreras también participó en *Un día cualquiera. Ópera recurrente* libreto de Roxana Avila y Denise Duncan (2012) y *La Ruta de su Atração* estructura de guión: Roxana Avila, Carlos Castro, Anabelle Contreras, David Korish, Jurgen Ureña (2013).



Fig. 19. *Balagán*



Fig. 20. *Balagán*

Anabelle asegura –en este país la dramaturgista es una figura casi desconocida, no he oído de otro grupo de teatro que la tenga, de repente hay, pero yo no he escuchado” y describe su trabajo como –el proceso acompaña al proceso de la obra, se atienden dudas y se da acompañamiento a lo que esta requiera a nivel teórico, en general yo brindo material para que las personas lean, doy charlas, llevo materiales diversos, nos reunimos periódicamente, en el grupo donde trabajo se quiere que todas las personas involucradas participen, incluso quienes participan como artistas graficas, escenógrafas, diseñadoras de ropa”.

Colombia

En Colombia se ha nombrado dramaturgista a Heidi Abderhalden por las intervenciones en su grupo Mapa Teatro. Álvaro Fuentes Medrano publicó su libro *El dramaturgista y la deconstrucción de la danza* en Colombia y después en México el 12 de mayo del 2014 en la presentación de éste mencionó que en su país –realmente no se habla del dramaturgista en términos conceptuales,

literarios o específicos, entiendo que han venido dramaturgista de Alemania invitados a seminarios pero el tema como tal no es algo que este floreciendo”.

En la revisión de los últimos países (República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, Uruguay, Costa Rica y Colombia) se exhibe al dramaturgista como una figura prácticamente desconocida. Esto se demuestra en los testimonios que exponen los dramaturgistas entrevistados, quienes ven su labor como una práctica ausente, en sus respectivos países. No obstante, este apartado también demuestra que el dramaturgista se ha logrado perfilar como un colaborador que se encuentra dentro de diversas disciplinas y no sólo el teatro.

1.4. Dramaturgista: un panorama

Las tareas que realiza un dramaturgista dependen de los procesos de producción, del contexto en que se desarrolló la obra y en el que se desarrollará la puesta en escena. El dramaturgista puede ayudar a la creación de una puesta en escena a partir de la reinterpretación de una obra teatral, enfatizando los valores que pueden hacer funcionar la obra en su estructura original o puede ayudar a la creación de una nueva dramaturgia. En ambos casos el objetivo de este colaborador es estructurar los componentes del texto para que éste pueda ser escenificado. Una nueva dramaturgia puede crearse:

- A partir de un texto que esté por escribir un dramaturgo.
- A partir de un texto no teatral: una novela, cuento, poesía, etc.
- A partir de un tema, con ayuda de materiales textuales o no textuales como imágenes, pintura, esculturas, fotografías, etc.

El dramaturgista siempre trabaja para un proceso de puesta en escena, su labor puede efectuarse antes, durante o después de la creación de la puesta en escena o proceso de escenificación del espectáculo.

Antes de la puesta en escena el dramaturgista ayuda a:

-Seleccionar y programar una temporada, de acuerdo con la política artística de un teatro o los objetivos y las intenciones de una compañía.

-Elaborar un puente entre la vigencia de la obra y el contexto en que se desarrollará la puesta en escena.

-Crear documentos que giran en torno a la obra seleccionada. Realización de un dossier, carpeta, libreto, portafolio, etc. en el que se incluye el contexto de la obra, análisis del autor, historia escénica, y documentos que ayuden a la exploración de la obra.

Durante la construcción de la puesta en escena el dramaturgista ayuda a:

-Elaborar una carpeta de acuerdo a las intenciones artísticas del director.

-Buscar fuentes que ayuden a detonar imágenes en los distintos colaboradores.

-Resolver dudas que los creativos y actores formulan a lo largo del montaje.

-Diseñar y elaborar notas al programa de mano con el objetivo de introducir al espectador al mundo de la obra.

-Proponer estrategias que complementen la difusión y recepción del público.

Después de la puesta en escena el dramaturgista ayuda a:

- Analizar las reacciones del público.
- Crear discusiones en torno a la puesta en escena.
- Diseñar exposiciones en la sala de espera.

Después del periodo de escenificación de la puesta en escena, el dramaturgista enfoca su trabajo en cómo recibe el público la obra. Esto se puede llevar a cabo con la creación de exposiciones relacionadas a la puesta que se pueden exhibir en la sala de espera de los teatros o con discusiones en torno a lo acontecido en el espectáculo. Esta labor no se encontró dentro de la revisión de los países Latinoamericanos.

En algunos teatros de Estados Unidos y el Reino Unido se realiza el trabajo que desempeña un *Chefdramaturg*, mientras que en Latinoamérica el dramaturgista está ligado, en gran medida, a las asesorías y a impulsar a la creación de un texto para la escena.

Cada país ha desarrollado un proceso de adaptación, apropiación o replanteamiento del modelo alemán. *Dramaturg* se traduce del alemán al francés como *Dramaturge*, al español se traduce como dramaturgista y en búlgaro *Драматург*. En italiano e inglés se adoptó la palabra alemana para nombrar al dramaturgista: *Dramaturg*. En los países mencionados en esta investigación no existe ninguna especificación para distinguir al dramaturgista en géneros, femenino y masculino como lo hace el alemán: *Dramaturgin* (femenino), *Dramaturg* (masculino).

En Inglaterra, Estados Unidos, Francia se utiliza la *Dramaturgie* (*dramaturgia*) para designar las labores del dramaturgista en Europa. También en alemán se utiliza *Dramaturgisch* cuya traducción al español es dramaturgico, en francés *dramaturgique*. En España Hormigón ha

optado por nombrar *Trabajo dramático* a la labor del dramaturgista. En la mayoría de los países latinoamericanos presentados en esta investigación se usa *dramaturgismo*, *dramaturgístico* y en ocasiones *dramaturgización* como intento de distinguir las labores del dramaturgo y el dramaturgista. Sin embargo en países como Cuba, Argentina y como se observará en el próximo capítulo, en México también se ha utilizado el término *dramaturgia* enfocado a las labores del dramaturgista. Debido a esta última observación, y tomando en cuenta los términos originales así como las consideraciones de Hormigón y Pavis, en el siguiente capítulo *Aproximaciones a las funciones del dramaturgista en la historia del teatro mexicano* utilizaré los términos *dramaturgia* y *dramático* para exponer y vincular la relación entre el dramaturgista y los grupos teatrales e integrantes de las puestas en escena seleccionados.

En los países mencionados en este capítulo se percibe al dramaturgista como un auxiliar que detona e incentiva la creación de preguntas, y que proporciona respuestas a los actores y creativos dentro del desarrollo de la escenificación. Además de aplicar el trabajo de dramaturgista en el teatro esta labor se ha extendido a otras artes y medios cercanos y no cercanos al teatro: danza, música, circo, televisión, cine, entre otros.

Capítulo 2: Aproximaciones a las funciones del dramaturgista en la historia del teatro mexicano

Los casos que a continuación se presentan se eligieron por sus posibles vínculos con las tareas que desempeña el dramaturgista. En gran medida, tomo como referente y punto de comparación los testimonios recopilados para esta investigación. Seleccioné un grupo o persona dentro del teatro mexicano, por cada década, a partir de los años veinte hasta el 2012. Cada uno de estos casos, como se expone adelante, demuestra la diversificación y vigencia de la labor del dramaturgista a lo largo de la historia del teatro mexicano.

2.1.1. Los años veinte: Teatro de Ulises

El dramaturgista colabora directamente en el armado de la programación, fundamentalmente en lo que tiene que ver con la selección de los textos en coherencia con lo que se quiere transmitir como espíritu de la programación.

Laura Pouso

En 1927 Salvador Novo y Xavier Villaurrutia comenzaron a editar la revista *Ulises* cuyo fin era exhibir parte de la literatura europea de esa época, en ésta aparecieron autores como André Gide, Paul Valéry, Paul Morand, Max Jacob, Marcel Jouhandeau, James Joyce, Carl Sandburg y John Dos Passos. A la par de la edición de la revista, Villaurrutia y Novo emprendieron la iniciativa de “formar un pequeño teatro privado” (citado en Schneider 21) en el cual se exhibieran propuestas teatrales que tuvieran un contenido distinto al que se producía en ese momento. Villaurrutia en un texto titulado *El teatro es así* define el teatro mexicano de su época como “educado”.

Todos los malos hábitos y las vencidas costumbres de la tradición teatral española del siglo XIX pesan sobre las compañías que habitualmente trabajan en nuestros teatros. [...]

Aun nuestros actores de algún renombre, Fernando Soler y Alfredo Gómez de la Vega, no se deciden a romper con la falsa tradición. Otros se limitan a repetir los errores y los horrores de acabadas escuelas italianas y españolas de siglo pasado, que no tienen razón alguna de sobrevivir. [...]

De los empolvados telares de nuestros teatros bajan sucios telones que forman –si esto es formar– una decoración indecorosa. Nada mejor que los maltratados o maltraídos telones, las estorbosas bambalinas sin objeto y los eternos fondos que lo mismo sirven para una escena de alcoba que para un acto de jardín, nos hablan de la miseria en que vive nuestro teatro. [...]

Las carteleras anuncian obras de un repertorio formado sin orden, aseo y sin criterio. El teatro español contemporáneo es su casi único alimento. [...] . (Villaurreutia, “El teatro es así” 736-737).

El 3 de enero de 1927, tras un largo viaje por Europa, Antonieta Rivas Mercado regresa a México junto con su hijo y su padre, el arquitecto Antonio Rivas Mercado. Meses después de la llegada fallece su padre dejándola como heredera principal de sus bienes. Conociendo la propuesta de Novo y Villaurreutia, el pintor Manuel Rodríguez Lozano logra contactarlos con Antonieta Rivas Mercado. Después de algunas reuniones Antonieta decide convertirse en la mecenas de este nuevo experimento cultural.

El grupo se fundó en 1928 y se conformó por artistas que, en su mayoría, tenían poca o ninguna relación con el teatro. Los directores de las obras fueron Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Julio Jiménez y Xavier Villaurreutia; los actores, Gilberto Owen, Clementina Otero, Isabela

Corona, Lupe M. de Ortega, Emma Anchondo, Rafael Nieto, Ignacio Aguirre y Delfino Ramírez Tovar; los escenógrafos, Julio Castellanos, Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano.

Antonieta Rivas Mercado y Manuel Rodríguez Lozano se encargaron de buscar un espacio para las representaciones:

Con Rodríguez Lozano del brazo, (Antonieta Rivas Mercado) se puso a buscar un local que no fuera un teatro convencional para así demostrar, de pasada, que era posible hacer un teatro como fuera. Encontraron una casa de vecindades en el número 42 de la calle de Mesones, en pleno centro de la ciudad, que fue bautizado como *El Cacharro* por el grupo y que, con los años, se convertía en el lugar simbólico donde nació el teatro mexicano moderno. El edificio era modesto, un vetusto inmueble decimonónico en dos plantas y con ventanas altas en cuyo primer piso se acondicionó, de manera sencilla y funcional, la sala de teatro. (Bradú 101).

La elección del Cacharro³⁶ tenía que ver con los objetivos que el Teatro de Ulises se había propuesto más que con los gastos que pudiera realizar Antonieta:

El comedimiento del gasto en los arreglos no correspondía a un espíritu ahorrativo — de haber sido el caso, Antonieta hubiera gastado su fortuna en un teatro— sino a la idea misma de lo que pretendían demostrar con su experiencia. Nadie, por lo demás, pensaba hacer del teatro una actividad profesional o una vocación prioritaria. Por lo tanto, la intención era la de disponer sólo de los medios suficientes con su pretensión de romper, radicalmente, tanto en el contenido como en la forma, con el teatro comercial de la época. (Bradú 101).

Para impulsar la creación de nuevos públicos una de las labores que realiza el *Chefdramaturg* es la selección de temporadas de un teatro; de forma similar el Teatro de Ulises, a

³⁶ El Cacharro era un espacio que medía aproximadamente siete metros de largo, con aforo para 50 personas, también había una sala de estar con lámparas de vidrio soplado y mesas bajas. Las paredes estaban forradas con yute. Entre las butacas había cubos en forma de mesa, una plataforma de madera de 50 centímetros de alto. Para la escenografía se utilizaron biombos pintados realizados por Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano.

la par de la búsqueda del Cacharro, llevó a cabo reuniones para elegir el repertorio que se representaría. El contenido de las temporadas teatrales elaboradas por un dramaturgista idealmente depende de las condiciones socio históricas en que se encuentra el país y las condiciones de producción del teatro en las cuales se llevarán a cabo las presentaciones. En el caso del Teatro de Ulises uno de los objetivos para la selección del repertorio era difundir obras extranjeras que no eran conocidas en el país. Ese mismo año Salvador Novo explicaba: “Porque lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos” (Novo, “Cómo se fundó” 188).

Un dramaturgista elabora preguntas fundamentales al momento de configurar una temporada, de manera análoga los participantes de Teatro de Ulises lo hicieron para cuestionar las formas de representación de su tiempo, desde el lugar de representación, la elección del repertorio, las formas de actuación, dirección y los intereses de cierto público. Sobre este último punto Novo, en una plática introductoria en la primera función del Teatro Ulises, enfatizó los objetivos del grupo “Quiere ver si es cierto que la gente no iría a ver a O’Neill porque se halla contenta con Linares Rivas” (*Viajes y ensayos*, 188). Así Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y María Antonieta Rivas Mercado realizaron la programación del Teatro de Ulises, la cual estaba conformada por siete obras, ninguna de autor mexicano. Se realizaron cuatro programas, iniciando en enero y finalizando en agosto:

Repertorio 1: El Teatro de Ulises

Primer programa

Simili, obra de un acto, de Claude Roger Marx (1888-1977), en traducción de Gilberto Owen; y *La puerta reluciente*, obra en un acto, primera obra de Eduard John

Moreton, Baron de Dunsany (1878-1957), autor irlandés apodado Lord Dunsany. En traducción de Enrique Jiménez Domínguez, ambas piezas dirigidas por Julio Jiménez Rueda.

Segundo programa

Ligados (Welded), 1924, obra en cuatro escenas) de Eugene O'Neill, en traducción de Salvador Novo. Primera ocasión que O'Neill se presentó en México. No se anuncia en el programa al director, ni al traductor, ni al escanógrafo. Intérpretes Antonieta Rivas Mercado, Lupe M. Quiroga, Salvador Novo y Gilberto Owen.

Tercer programa

El peregrino de Charles Vildrac (1882-1971), en traducción de Gilberto Owen, y *Orfeo* (1926) de Jean Cocteau (1889-1963), en traducción de Corpus Barga.

Cuarto programa

El tiempo es sueño (1919; seis escenas) de Henry René Lenormand (1882-1951), en traducción de Antonieta Rivas Mercado y Celestino Gorostiza, con dirección de Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza. Con los actores Clementina Otero, Isabela Corona, Lupe M. Ortega, Gilberto Owen y Delfino Ramírez Tovar. Los decorados fueron de Roberto Montenegro". (Schmidhuber 87-88).

Además de la selección de obra, el *Chefdramaturg* vigila o realiza la traducción del texto. Natasha Kolevska-Kourteva enfatiza que el dramaturgista puede "[...] sugerir nuevas traducciones de textos desconocidos en su país, de entrever la actualidad de una obra conocida y al mismo tiempo olvidada o dicho de otro modo, expandir el espacio de la literatura. Muchas veces descubrimos las ideas contemporáneas en las obras del pasado" (153). Debido a la poca información que existía de las obras que seleccionaron, Antonieta Rivas Mercado, Salvador Novo, Gilberto Owen y Celestino Gorostiza tuvieron que realizar la traducción al español de

Simili de Claude Roger Marx, *Ligados* de Eugene O'Neill, *El peregrino* de Charles Vildrac y *El tiempo es sueño* de Henri Lenormand.

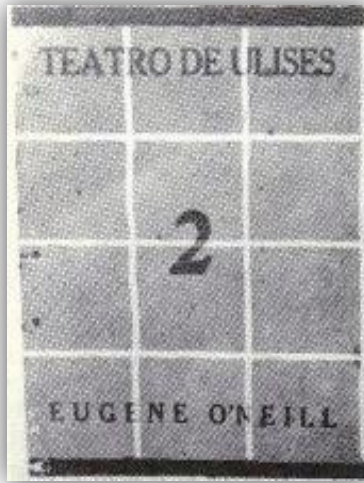


Fig. 21. Programa de mano. Segundo Programa Teatro de Ulises.

Villaurrutia precisa que una de las premisas para la selección del repertorio era que las obras tuvieran un contenido actual.

Salvador Novo y yo, con Gilberto Owen, somos culpables del repertorio de nuestro pequeño teatro que ha obtenido la suerte de provocar opiniones tan opuestas. [...]

Nosotros pretendemos dar a conocer piezas de teatro que las empresas comerciales no se atreven a presentar en México. Obras nuevas y vivas; en una palabra, actuales. [...]

Obras de tendencias diversas, a menudo encontradas, que se unen por el hilo de la actualidad [...]

Y es preciso no desdeñar esta palabra: actualidad. Pensemos que un autor clásico es el que tiene la dicha de ser actual siempre. Nuestro repertorio no pretende ser de vanguardia, sino, simplemente, orgullosamente, un repertorio actual. (Citado en Schneider 53).

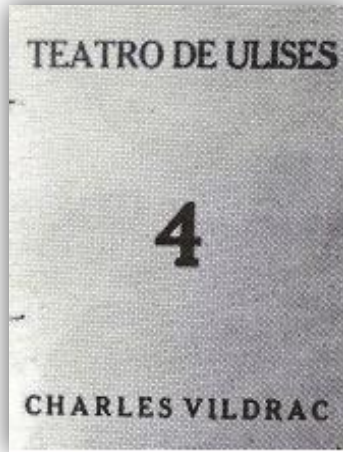


Fig. 22. Programa de mano. Cuarto Programa Teatro de Ulises.

El dramaturgista se encarga de vincular el contenido del repertorio con las condiciones socio-históricas en las que se encuentra la compañía o grupo, como lo hicieron los integrantes del Teatro de Ulises. El dramaturgista Matías Méndez indica que “cuando el dramaturgista cumple el rol de ‘selector de repertorio’ en un teatro, su importancia es social, tiene que ver con interpretar adecuadamente la cultura actual y elegir las obras que deberían ser representadas en dicho contexto cultural. Aquí la importancia radica en cierta ‘visión’ política acerca de las artes teatrales y de la cultura de una comunidad”. Salvador Novo enfatiza, de manera similar a un dramaturgista contemporáneo, que el Teatro de Ulises fue una respuesta de lo que sucedía en su época:

Luego, ya de noche, emprendíamos ese camino que va por la calle de Bolívar, desde el teatro Lírico, por el Iris, se mira melancólicamente hacia el Fábregas, se sigue hasta el Principal y no se tiene alientos para llegar al Arbeu, ya en el tranvía se pasa por el Ideal. Nada que ver. La diaria decepción... Así les vino la idea de formar un pequeño teatro privado de la misma manera que, a falta de un salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra victrola. (*Viajes y ensayos*, 187).

En 1966 Salvador Novo a manera de prólogo para el libro *Cartas de Villaurrutia a Novo: 1935-1936* escribió una carta a Villaurrutia donde recordaba que el Teatro de Ulises intentaba ser “[...] la renovación del Teatro en México; la creación de un Teatro mexicano digno y moderno, nutrido en la experiencia del extranjero, nos aplicamos a demostrar acometiendo y allegando todos los materiales para construirlo: traducir las obras, montarlas, actuarlas” (10-11). En esa misma carta describe el contexto en el que nació el Teatro de Ulises:

Fue aquel un bello momento del México nuevo, que acallada la balacera de la Revolución, de ella se encaminaba hacia la cultura: el México de Diego Rivera y de José Clemente Orozco en los muros, de Carlos Chávez, igualmente agresivo, desde el podio y al frente de una orquesta y de un público a quienes por igual sacudía del marasmo a latigazos de modernidad estruendosa: la abolición del cromo en la pintura, de la 1812 en la música, de Benavente en un teatro que llenamos con nombre entonces tan nuevos como O'Neill y Cocteau. (Novo 11).

En algunas obras se puede percibir la búsqueda de la relación entre el texto y la época, como en el caso de *Orfeo* de Jean Cocteau. “Los clásicos figurarían en el repertorio precisamente por la actualidad que conservaban a través de los años o de los siglos, como lo había demostrado Jean Cocteau en sus “revisiones” de *Antígona*, *Romeo y Julieta* y *Orfeo*. Lo actual era el sentido poético que surgía de la franja indecisa entre sueño y realidad, del viaje que realiza la imaginación en la inmovilidad del cuerpo”. (Bradú 99).

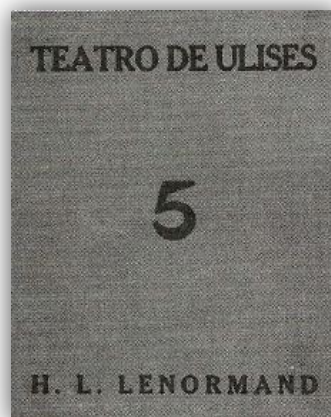


Fig.23. Programa de mano Quinto Programa Teatro de Ulises.

Desde un enfoque dramático, el teatro de Ulises logró incentivar al público a mirar hacia otros horizontes del teatro y con ello logró la creación de nuevos públicos. –Si no se tiene público se deberá tender a formarlo. Si no se tiene teatro, se verá en la necesidad de crearlo. ¿Y qué otra cosa fueron los teatros experimentales de Ulises y Orientación sino tentativas de crear público, una curiosidad nuevos, que resistieran nuevas obras, extranjeras y mexicanas?” (Villaurrutia, *Un nuevo autor* 734). El dramaturgista al impulsar la creación de públicos analiza las formas en qué se sitúa el teatro y valora las posibilidades de presentar nuevas formas de hacer y ver teatro. Específicamente los integrantes del Teatro de Ulises elaboraron tareas de un *Chefdramaturg* con las cuales lograron configurar una temporada distinta a la que el público de su época estaba acostumbrado a asistir.

2.1.2 Los años treinta: Julio Bracho en Teatro de Orientación y Teatro de la Universidad

[El dramaturgista es] Alguien que versiona de acuerdo no a su propia inquietud literaria, sino a partir de un estudio histórico y teórico del marco de creación del original.

Enrique Papatino

Teatro de Orientación

En 1932 con apoyo del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, integrantes del Teatro de Ulises con propósitos similares crearon el Teatro de Orientación³⁷.

Según Bullé Goyri este grupo promovía un teatro que orientara al espectador sobre nuevos

³⁷ El teatro de Orientación tuvo cuatro temporadas; las obras eran representadas de jueves a sábado, el domingo se presentaba doble función.

repertorios, al mismo tiempo que cultivara nuevos espectadores para el gran teatro” (205). Sobre la creación del grupo, Julio Bracho recuerda en los *Cuadernos de la Cineteca 5* —Isa (Isabela Corona) y yo fundamos el primer teatro realmente experimental, que se llamó Teatro Orientación, muy pobremente patrocinado por Educación Pública. Lo creamos casi, con hambre, con entusiasmo, transformando el teatro caduco de aquella época. La idea fue renovar totalmente, en todos los aspectos, hacer un primer teatro moderno basado en las ideas de aquella época; habló de 1931, hace ya de eso 45 años” (citado en García Riera 20).

Dentro de este grupo Julio Bracho desempeñó diversas labores, entre éstas efectuó tareas que lleva a cabo un dramaturgista. El dramaturgista estructurara los componentes de un texto o un tema con el objetivo de concretar una puesta en escena. Para “hacer la dramaturgia” a un texto, el dramaturgista dota de información al director y creativos con la finalidad de construir el mundo de la obra. Para Ariel Dávila, el dramaturgista “Analiza el texto dramático, investiga fuentes, intertextualidades, investiga todo lo relacionado con el tema de la obra, el autor y el contexto histórico si lo hubiera. A veces, trabaja con las traducciones de una obra. A veces reescribe partes escritas por el autor o adapta”. De acuerdo con este criterio considero que Julio Bracho realizó la dramaturgia a la *Antígona* de Jean Cocteau en 1932 y *Anfitrión 38* de Jean Giraudoux en 1938.

Para “hacer la dramaturgia” a una obra en ocasiones se interviene el texto, dándole claridad y sentido de acuerdo a la obra, los propósitos de la compañía y el público que verá la puesta en escena. Hormigón refiere que el objetivo de intervenir un texto es:

[...] establecer la organización específica del texto de la representación, a partir del cual trabajarán realmente los actores y responsables artísticos y técnicos del espectáculo que se está construyendo. La intervención sobre el texto supone adecuarlo a las condiciones y necesidades expresivas de las escenificaciones. La

intervención podrá ir desde la simple eliminación de mínimos detalles, hasta una remodelación absoluta del original. (*Dramaturgia y práctica* 51).

Adolfo Fernando Bermúdez observó en la puesta en escena de la *Antígona* del Teatro de Orientación.

Esta *Antígona* de Sófocles, hecha a la manera vanguardista por Cocteau debe ser mirada no con el criterio clásico sino con el extramodernista de una realización estética que tiene mucho de malabarismo. Y bajo esa premisa Cocteau ha tenido un verdadero acierto, corroborando por la intervención de Julio Bracho, Agustín Lazo, Celestino Gorostiza y sobre todo de Isabela Corona. (citado en Schneider 104-105).

Fernández Bermúdez continúa señalando las innovaciones que encontró en el vestuario, también percibe la intervención de Julio Bracho en la relación presente y pasado de la obra —La presentación escénica se aleja de toda modalidad griega tiene innovaciones deliciosas, vestuario que lo aleja a uno de la línea griega pero lo hace al juego pirotécnico de un talento francés o moderno” (citado en Schneider 105).

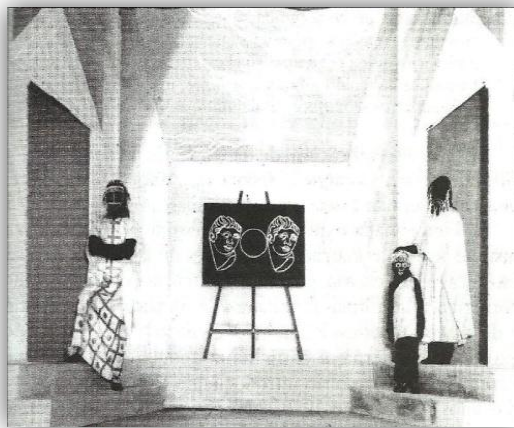


Fig. 24. *Antígona*. Teatro de Orientación

Julio Bracho justifica en el texto *La escenificación* que dentro de la intervención a la obra *Anfitrión* 38 se enfatizó la relación presente y pasado para crear su propio tiempo:

Por ello, al llevar la obra a las dimensiones de la escena, si se pretende traducir el espíritu del texto, es imprescindible acentuar ese anacronismo. Y acentuarlo, ante todo, en aquello que va a herir de un modo más directo al espectador, actitudes, vestuario, decorado, ritmo del idioma. Sin abandonar el apoyo en la referencia clásica buscar el color de la actualidad y por el choque, crear la atmósfera del anacronismo conservando, a pesar de ello, una bien definida unidad de interpretación. (citado en Schneider 310).

El crítico teatral Fernando Mota comparte su percepción sobre los ajustes y ediciones que Bracho hizo a los diálogos y en la estructura de la obra:

Como traductor –se prescindió de la traducción de Díez Canedo, publicada en la *Revista de Occidente*-Julio Bracho fue asesorado por Salvador Echavarría. Ambos comparten lo mismo el aplauso por los aciertos, que la responsabilidad por haber suprimido entre otras cosas, parte del último diálogo- uno de los más sutiles de la obra- entre Alcmena y Júpiter, y por incurrir en galicismos y errores como los de hacer decir a los interpretes: allá abajo, por allá lejos, proclamación por proclama; errores que distraen al espectador y perjudican la belleza literaria de la obra. (citado en Schneider 323-324).

El dramaturgista también propicia imágenes que ayudan a impulsar la creación de los demás colaboradores³⁸. Julio Bracho aseguró que partir de sus ideas Antonio Ruiz pudo concretar la escenografía –De modo magnífico, a mi juicio, el pintor Antonio Ruiz ha sabido asimilar el espíritu de la obra y el de mi idea de escenificación, traduciendo plásticamente los elementos

³⁸ Gregory Gunter explica en su artículo –Imaginando a Anne: Notas de un Dramaturgista” cómo recopiló imágenes para los colaboradores del espectáculo de Tina Landau, Orestes de Charles L. Mee, Jr. –Me pasé cuatro días escudriñando en lo más recóndito de la biblioteca de Harvard en busca de fotos relacionadas con la obra. Cubrí literalmente un área de la pared de 35 pies con un collage de fotos usando una técnica de terapia ocupacional que aprendí en mi desafortunada reclusión en una casa de locos de Texas. Utilicé técnicas de creación de guión gráfico con estímulos visuales para obras desde el punto de vista del actor y del dramaturgo, que también incorporé al mural” (59). Esto, con la finalidad de –crear un pasado, presente y futuro para cada uno de los personajes, explorando por medio de imágenes sus relaciones entre si y los acontecimientos más importantes” (60). Más adelante del texto Gregory Gunter señala que al momento de escoger imágenes: –Siempre me pregunto qué es lo que yo necesitaría como actor, o qué es lo que a mí me excitaria en la investigación” (60).

justos de ese, una última vez mencionado, anacronismo”. (citado en Schneider 310-311). Las imágenes que propone el dramaturgista idealmente van en congruencia con la puesta en escena, Mota identifica que en *Anfitrión 38* “La justificadamente aplaudida escenografía de Antonio Ruiz supo conciliar acertadamente lo antiguo con los toques modernos”. (citado en Schneider 324). De esta forma como posible dramaturgista, Bracho colaboró no sólo en el armado y edición del texto sino que contribuyó, en diálogo con el escenógrafo, a la creación de la plástica de la puesta en escena.

Teatro de la Universidad

En 1936 Julio Bracho con el Teatro de la Universidad llevó a escena *Los caballeros* de Aristófanes y *Las troyanas* de Eurípides en el Palacio de Bellas Artes; para la representación de estas obras Bracho también intervino el texto, a este trabajo Bracho lo denominó como “traducción escénica” sin embargo no se define el uso de este término. Algunas intervenciones que realizó Julio Bracho al texto *Las troyanas* fue “un arreglo escénico muy especial, cambiando el sentido clásico del coro por un friso de danza, el cual comentaba la tragedia” (Ibarra 105).

La visión de un dramaturgista muchas veces está orientada en la actualidad, en lo que sucede en el momento de la representación, en el caso de *Las troyanas* y *Los caballeros* del Teatro de la Universidad también se enfocaba en la actualidad “La temática de ambas obras, *Las troyanas* y *Los caballeros*, se antojaban para la realidad del México posrevolucionario: la tragedia de Eurípides gira en torno de los desastres y las consecuencias que provoca un estado de guerra, mientras que la comedia de Aristófanes satiriza de manera mordaz la bribonadas que acompañan el ejercicio del poder del público”. (Bullé Goyri 221). En las “traducciones

escénicas” Julio Bracho, como un dramaturgista contemporáneo, vincula el tiempo de la obra con el tiempo en que fue representada por sus grupos por medio de temas que acontecen en ambos momentos.

2.1.3. Los años cuarenta: Rodolfo Usigli en Teatro de Medianoche

En el funcionamiento del sistema teatral, cuando el dramaturgista cumple el rol de “selector de repertorio” en un teatro, su importancia es social, tiene que ver con interpretar adecuadamente la cultura actual y elegir las obras que deberían ser representadas en dicho contexto cultural. Aquí la importancia radica en cierta “visión” política acerca de las artes teatrales y de la cultura de una comunidad.

Matías Méndez

En 1940 Rodolfo Usigli fundó el Teatro de Media Noche, las representaciones se llevaron a cabo en el cine Rex a partir del 2 de marzo. Los objetivos iban encaminados hacia la creación de un público distinto, el propósito del grupo, según Usigli, no se lograba “sin una colaboración resuelta, consciente y fiel del público, única fuente de sostenimiento que se propone y que espera obtener a cambio de un trabajo tan lleno de escrúpulos como de ambición” (Programa gral. 280).

Juan Antonio Hormigón en su libro *Trabajo dramático y puesta en escena* señala que “El dramaturgista articula los parámetros culturales, escénicos, políticos, sociológicos, etc., en los que la institución o compañía teatral fundamenta su trabajo, y en cuya explicación habrá seguramente intervenido” (125). El Teatro de Medianoche eligió dichos parámetros los cuales se exhibieron en una nota al programa de mano que escribió Usigli “Sus programas se ajustarán siempre a una línea de calidad que repudia toda obra ilegítima para presentar sólo las mejores del

teatro universal y del mexicano, en la alternación [sic] que las circunstancias permitían. El Teatro de Medianoche tiene fe en su oportunidad y en su trabajo; conciencia de venir a satisfacer una necesidad ya crítica en el espectador mexicano, y esperanza en conquistar su propio público” (Programa gral. 280).

Los autores que conformaron el programa fueron nueve extranjeros: Artur Schnitzler, Noel Coward, Eugene O’Neill, Jean Cocteau, George B. Shaw, T.S.Eliot, George Kelly, Antón Chejov y Jules Romains y seis mexicanos, Xavier Villaurrutia, Víctor M. Diez Barrosos, Marco Aurelio Galindo, Carlos Díaz Dufoó Jr, Neftalí Beltrán y el mismo Rodolfo Usigli. Como ya había sucedido en el Teatro de Ulises los participantes de esta experiencia teatral se dieron a la tarea de traducir las obras; en el Teatro de Medianoche Xavier Villaurrutia, Enrique Jiménez Domínguez, Antonio Castro Leal, Agustín Lazo, Usigli y Marco Aurelio Galindo fueron los traductores.

El dramaturgista puede ayudar a propiciar la creación de nuevos públicos o “profundizar el conocimiento del público” según Hormigón. Para ello asegura que “Su finalidad prioritaria ni es otra que promover la continuidad del público existente e intentar su ampliación” (Hormigón, *Trabajo dramático* 126). De forma similar a un dramaturgista, Usigli configuró el repertorio y explicó que fue seleccionado “por su variedad, favorecía el ejercicio de los actores y se dirigía al público en general, poco familiarizado con las obras en un acto, no a los sectores literarios que habían traspuesto esta modalidad en la lectura” (citado en Fuentes 181). Para concretar la creación de públicos, Hormigón identifica que “Esta función supone llevar a cabo una serie de tareas que permitan definir los perfiles del público real y potencial” (*Trabajo dramático* 126). Por su parte el cronista Alfonso de Icaza distingue que el objetivo de crear nuevos públicos por el Teatro de Medianoche pudo lograrse y lo percibió en:

Todo distinto, todo nuevo, todo original. ¿Qué los espectáculos nocturnos de México comienza ahora más o menos temprano, para terminar a la media noche? Pues éste se inicia precisamente cuando los otros acaban. ¿Qué los programas siempre se han hecho en tinta oscura y en papel blanco? Pues aquí se hacen al revés. Todo distinto, todo nuevo, todo original. Hasta el público, en medio de la confusión del momento, confundíase todo, las clases sociales, los temperamentos, los sexos inclusive. (citado en Fuentes 163).

Años más tarde Usigli recordó, el Teatro de Medianoche —dependió del público no del Estado, aunque en sus postrimerías recibiera ayuda de dos funcionarios comprensivos que nunca trataron de intervenir en el repertorio, ni en los procedimientos técnicos, ni en nada. Pero, en todo caso, el 95 por ciento salió del público mismo” (citado en Fuentes 184) y precisa que el Teatro de Medianoche se distinguía por presentar obras diferentes —De los experimentales del Estado se distingue por haber realizado (por primera vez en la historia del teatro mexicano), una salida a provincia con obras nacionales” (citado en Fuentes 184).

El dramaturgista, específicamente en Europa, puede ayudar a la selección del elenco de una compañía de acuerdo a las necesidades del grupo. Elvira Popova asegura que —El dramaturgista forma parte del equipo responsable que elige a los nuevos actores. Esto quiere decir que el dramaturgista está obligado a conocer toda la producción teatral del país y también la nueva generación de actores que salen de la Academia teatral y de las diferentes escuelas de teatro” (155). De manera similar, Usigli seleccionó un grupo de actores de acuerdo a las necesidades del repertorio del Teatro de Medianoche. En esta selección se encontraban los actores huéspedes y los el grupo de repertorio. Usigli definió al grupo de repertorio como —sus nuevos actores son jóvenes y aspiran a una carrera moderna y digna” (Programa gral. 280). El grupo de repertorio estaba conformado por Crox Alvarado, Mario Ancona, Juan José Arreola,

Teresa Balmaceda, Mary Berquín, Lucille Bowling, Luis Cano Frías, Celia Carmona, Ana María Covarrubías, Carmina del Llano, Emma Fink, Sergio García Silva, Margarita Lozano, Anita Muñoz, José Elías Moreno, Luis Felipe Navarro, Eduardo Noriega, Federico Ochoa, Carmen Pere, Ernesto Ramírez, Ignacio Retes, Carlos Riquelme, Cristián Rivas, Jossete Simo, Víctor Velázquez y Reynol Villa. A los actores huéspedes, Usigli los consideró como “aquellos que se distinguieron particularmente en los teatros experimentales” (Programa gral. 283).

ACTORES –

HUÉSPEDES

Ofelia ARROYO

(Teatro Orientación)

José CRESPO

(Teatro Ideal)

Francisco FUENTES

(Teatro Ideal)

Rodolfo LANDA

(Teatro Orientación y Compañía de Fernando Soler)

Clementina OTERO

(Teatro Orientación y Compañía Melía - Cibrián)

Julián SOLER

(Compañía de Fernando Soler). (Programa gral. 283).

El dramaturgista es el encargado de la selección y edición de notas al programa de mano que ayuden a clarificar o profundizar algún tema cercano al espectáculo. En el “programa de mano del Teatro de Medianoche” también se consignó una nota breve acerca de los autores de las obras, un ejemplo de ello es la nota que Usigli escribió sobre sí mismo “~~R~~ODOLFO USIGLI (1905) Critico rabioso y autor de obras, prefacios y epilogos escandaloso” (285). Como corresponde a las tareas de dramaturgista, las notas que Usigli escribió intentaban ser un primer

enlace entre el espectador y la puesta en escena específicamente crear un vínculo entre los dramaturgos que no eran conocidos.

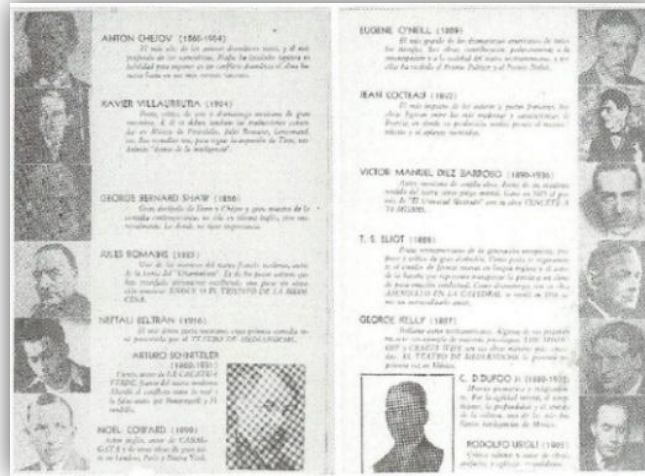


Fig. 25. Programa de mano Teatro de Medianoche, lista de autores.

El dramaturgista como creador de públicos busca nuevas formas de presentar teatro. Existen centros educativos, como la Universidad de Goethe en Frankfurt, que incentivan a los estudiantes a mirar hacia el teatro del futuro —En vista de los rápidos cambios en la descripción del trabajo del dramaturgista, es de particular importancia para el programa de Frankfurt transmitir el contenido que prepara a estudiantes no solamente para el teatro que ya existe, sino también para un futuro teatro todavía desconocido para estudiantes y conferenciantes³⁹ (—Dramaturgy (Master of Arts)”). Usigli veía en el Teatro de Medianoche, el primer paso para la creación de una escuela de teatro —Si prospera sería la semilla de una nueva escuela de actuación, más ajustada a la vida moderna de México y a la sensibilidad en latencia de sus públicos; el primer paso, en realidad, hacía una escuela de teatro que logre expresar, a través de nuevos

³⁹ In view of the dramaturge's rapidly changing job description, it is particularly important for the Frankfurt programme to convey content that prepares students not just for the theatre that already exists, but also for a future theatre still unknown to students and lecturers.

autores y actores, la realidad y el sueño de México, hasta hoy en lucha por realizarse”. (Programa gral. –Propósitos”, 280). El dramaturgista piensa en futuros procesos que lleven al teatro a otras reflexiones, esto implica la formación de los colaboradores del teatro, así como Usigli lo veía en una nueva escuela de actuación.

2. 1.4. Los años cincuenta: Juan José Arreola y Octavio Paz en Poesía en Voz Alta

[El dramaturgista es] Administrador Literario en un teatro o festival. Trabaja en la selección y programación de espectáculos teatrales, apoya la formación de nuevos dramaturgos...

Macarena Andrews

En 1956 se presentó el primer programa de Poesía en Voz Alta. El primer programa se estrenó el 19 de junio de 1956 y fue coordinado por Juan José Arreola; el segundo programa se estrenó el 31 de julio de 1956 y fue coordinado por Octavio Paz. El contenido del primer programa era: *Égloga IV* de Juan del Encina, *Farsa de la casta Susaña*, *Escena de la boda*. De Federico García Lorca *La doncella, el marinero y el estudiante*; *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera* y *El niño y el gato*. El contenido del segundo programa era: *El canario* de Georges Neveux, *Osvaldo* y *Zenaida, o los apartes* de Jean Tardeieu, *El salón del automóvil* de Eugéne Ionesco y *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz basado en un cuento de Hawthorne. El tercer y el cuarto programa también fueron creados por Octavio Paz. El tercer programa se estrenó el 1 de mayo de 1957, incluía: *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca y *El buen amor* del Archipreste de Hita. El cuarto programa se estrenó el 19 de julio de 1957, compuesto por Francisco de Quevedo

y Elena Garro. *La vida airada* de Francisco de Quevedo. *Andarse por las ramas* *Los pilares de doña Blanca* y *Un hogar sólido* de Elena Garro.

La selección de las obras del primer programa estuvo a cargo de Juan José Arreola, a quien se le dio el nombre de *director literario*. En Latinoamérica y España se utiliza un término similar a éste, *asesor literario* el cual designa a los colaboradores que ayudan a selección de un texto dramático. Fernanda del Monte asegura que “El *asesor literario* se encarga de leer obras, analizar si son buenas o no, si convienen a la ideología del teatro, después hace análisis de la obra, si se quiere hacer por ejemplo una versión de una obra clásica, trabaja junto el director para analizar el texto y quizá el contexto de la obra”. En el primer capítulo se explicó que las tareas del *asesor literario* están vinculadas *Chefdramaturg*. Por otro lado se encuentra el director artístico, el dramaturgista se distingue de éste ya que acompaña los procesos creativos, interviene en la puesta en escena mientras que el director artístico ayuda a la selección de las obras y en ocasiones coordina la temporada.

El trabajo de Juan José Arreola consistía, además de elegir obras, en “seleccionar y coordinar los textos para el programa de mano” (Unger 35). En los siguientes programas, Octavio Paz fue el encargado de realizar dicha labor. En cada repertorio se incluían notas en el programa de mano en las cuales se justificaba la elección de las obras, las notas fueron escritas por diferentes integrantes de Poesía en Voz Alta como Arreola, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Diego de Mesa. En el primer programa la premisa fue “Ejos de ser nueva, la fórmula adoptada por nosotros se remonta al origen mismo del teatro occidental: el *auto*” y el *misterio*” hagiográfico y sacramental, la farsa profana que prospera en la comedia del arte de Italia y en el *paso*” español” (Unger 45).

Para el segundo programa Carlos Fuentes⁴⁰ escribió –Su tema común es el amor, cuatro rostros diversos del amor alcanzados por la palabra imaginativa” (citado en Unger 59). Para el tercer programa Paz escribió –Fiel a sus propósitos, el grupo Poesía en Voz Alta vuelve ahora, en su tercer programa a nuestros clásicos. Tradición y novedad: dos caras de una misma medalla. [...] Cada generación busca a sus clásicos. Acaso sea más exacto decir: los redescubre y los reinventa” (citado en Unger 77). En el cuarto programa el escritor español Diego de Mesa enfatizó –seguir dando al público, viva, la palabra que es suya y hacer entrar en el rito a los poetas jóvenes, deseosos de que no se interrumpa el milagro” (citado en Unger 87).

El dramaturgista, en diálogo con el director y dramaturgo, ayuda a estructurar los componentes de una puesta en escena de acuerdo con la temática determinada por la compañía o director. Laura Pouso señala que un dramaturgista –Aclara sentidos, ayuda a definir el funcionamiento de un texto y pone especial atención en la coherencia de lo que se presenta al público”. De acuerdo con las necesidades de cada programación Arreola y Paz intervinieron los textos, principalmente reordenaron las escenas y actos.

Para el primer programa se eligió la *Égloga IV* de Juan de la Encina, además Arreola eligió *La farsa de Santa Susaña* de la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz. La propuesta dramaturgica fue nombrar la obra como *Farsa de la casta Susaña*. –Quizá se hizo con el fin de enfatizar el espíritu lúdico de Poesía en Voz Alta, jugando con la noción de la castidad de Susaña en lugar de hacerlo con su carácter de santa” (Unger 46). Del *Peribañez* de Lope de Vega, seleccionó la primera escena del primer acto y fue titulada *Escena de la boda*. Además de las representaciones había un intermedio de canciones renacentistas. Después del intermedio

⁴⁰ En ocasiones, a los ensayos de Poesía en Voz Alta asistían –Octavio Paz, Jaime García Terrés, Carlos Fuentes, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza, quienes inmediatamente estaban dispuestos a externar su opiniones” (Unger 48)

continuaba *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton, Quimera* y por último la escena nombrada *El niño y el gato* de la obra *Así que pasen cinco años*, todas las obras de Federico García Lorca. El conjunto del programa señala Unger “era el ciclo de la vida a través de la historia española” (44).

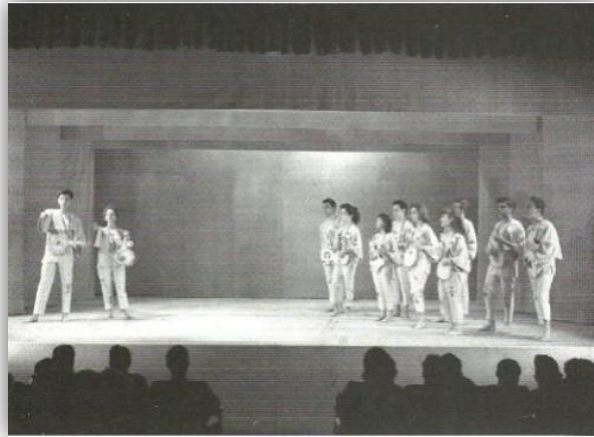


Fig. 26. *Farsa de la casta Susaña*. Primer programa de Poesía en Voz Alta.

En el segundo programa no se intervinieron los textos, sin embargo Octavio Paz realizó la traducción de las obras debido a que consideraba la traducción de “realidad inferior”. Si el teatro o director consideran necesario, el dramaturgista puede ayudar o traducir los textos que se escenificaran.

El traductor está en la posición de un lector o un dramaturgista (en el sentido técnico): toma decisiones potenciales como indicaciones posibles en el texto a traducir. El traductor es un dramaturgista, y antes que nada debe efectuar una traducción macro-textual, esto es un análisis dramático de la ficción transmitida por el texto. Debe reconstituir la totalidad artística, el sistema de personajes, el tiempo y el espacio en que los actores desarrollaran el punto de vista ideológico del autor y período que muestran a través del texto, los rasgos individuales de cada personaje y los rasgos suprasegmentales del autor, que tiende a homogeneizar su

discurso, el sistema de ecos, repetición, respuestas y correspondencias que mantienen la cohesión del texto de origen.⁴¹ (Pavis, "Problems of translation" 27).

Octavio Paz hizo la traducción de *El canario* de Georges Neveux, *Osvaldo y Zenaida, o los apartes* de Tardieu, y *El salón del automóvil* de Eugene Ionesco "obras de dramaturgos del absurdo o de la vanguardia poética" según Unger. También se incluía *La hija de Rappaccini* escrita por Paz, a partir del cuento de Nathaniel de Hawthorne. En este programa "Todas estas obras trataban el tema del amor". (Unger 35).

Otra labor que realiza el dramaturgista es elaborar notas al programa de mano que construyan un vínculo primario entre el espectador y la puesta en escena. La dramaturgista Laura Olivi señala "En general el programa de mano contiene todo aquello que consideramos importante para aclarar la interpretación que darle al texto. Esto no quiere decir que se suministre una 'explicación' del texto, sino más bien que se pongan disposición materiales que pueden tener algo que ver con nuestra interpretación, o directamente con el texto" ("Un dramaturg", 141). En *Poesía en Voz Alta*, según Héctor Mendoza, Octavio Paz escribió una nota en el programa de mano describiendo quiénes eran los autores de las obras que se representaban, esto con la finalidad de contextualizar al público sobre los autores.

Para el tercer programa Juan Soriano propuso *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca. Héctor Mendoza y Diego de Mesa presentaron catorce fragmentos del *Libro del buen amor* del Archipeste de Hita para llevarlos a escena. Sobre esta selección Octavio Paz en el

⁴¹ The translator is in the position of a reader and a dramaturg (in the technical sense): s/he makes choices from among the potential as possible indications in the text-to be translated. The translator is a dramaturg who must first of all effect a macro textual translation, that is, a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text. S/he must reconstitute the artistic totality, the system of characters, the time and space in which agents develop the ideological point of view of author and period that show through in the text, the individual traits of each character and the suprasegmental traits of the actor, who tends to homogenize their discourse, the system of echoes, repetition, responses, and correspondences that maintain the cohesion of source text.

programa de mano indicó –Poesía en Voz Alta ha desprendido unas cuantas hojas de este libro admirable; y con esa falta de respeto, con este atrevimiento que es prueba de amor auténtico y violento, Héctor Mendoza ha puesto esos poemas a bailar y cantar sobre un tablado” (Unger 78).

En el cuarto programa se encontraba *La vida airada* compuesta por cinco obras de Francisco de Quevedo. *El galán y la dama* presentada como *El Diálogo. Entremés del Caballero de la Tenaza* y continuaban *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca*, y *Un hogar sólido* de Elena Garro. La dramaturgista Cecilia Propato considera –En general los dramaturgistas se especializan en un tipo de teatro y/o autor. Esto permite que los directores para trabajar obras complejas, clásicos o de nueva dramaturgia, elijan a una persona especializada que pueda hacer un trabajo de mesa con un elenco determinado analizando la pieza teatral en cuestión sus intertextos y subtextos para una mejor comprensión sobre todo de los actores”. De manera similar el grupo de Poesía en Voz Alta analizó y dio un tratamiento a la poesía para poder llevarlo a escena.

La poesía se adaptó como obra de teatro y se presentaba como un espectáculo musical. Así, la adaptación que hicieron Paz y Mendoza de la poesía barroca de Quevedo, titulada *La vida airada*, era una variación del estilo *music hall* de *El buen amor*. En ambos programas se cantaba, se bailaba y se actuaba en lugar de simplemente recitarse. Los programas también contenían obras poéticas en un acto, completas, en lugar de fragmentos de obras. La –palabra” seguía siendo el elemento central, y el lenguaje original de poeta, aunque fuera arcaico, siguió siendo sagrado e intocable. (Unger 75).

En cuanto a Quevedo, Diego de Mesa escribió para el programa de mano –Quevedo, primer poeta madrileño, terrible moralista, satiriza a una sociedad cuyas circunstancias eran muy parecidas a las nuestras” (citado en Unger 88). El dramaturgista rescata y hace presente la

vigencia de un texto, en el siguiente párrafo Diego de Mesa indica la relación entre pasado y presente –Madrid, convertida en gran ciudad, tiene sus nuevos ricos y sus buscones, su nobleza palaciega y sus hidalgos pobres, su sociedad dorada y su hampa, no muy distintas de las que hoy conocemos” (citado en Unger 88).

Por otro lado, el dramaturgista impulsa la creación de dramaturgias, dando a conocer nuevas obras, como en este caso sucedió con Elena Garro. –Fue precisamente Paz quien animó a Elena a escribir las breves obras para Poesía en Voz Alta. También fue el primero en reconocer el talento literario de su esposa”. (Reynol Pérez Vázquez y Ana Pellicer 83).



Fig. 27. *Andarse por las ramas* de Elena Garro. Cuarto programa de Poesía en Voz Alta.

Octavio Paz reconoció que uno de los objetivos de Poesía en Voz Alta era revalorar y encontrar un sentido en el presente a los textos que eligieron –ser sacrilego es la única forma de amar a los clásicos. Leerlos y considerándolos contemporáneos” (Unger 82). En síntesis el dramaturgista en Poesía en Voz Alta se encuentra en la configuración programas de acuerdo a un tema en común. Para la elaboración de estos programas era fundamental preguntarse cómo presentaría el grupo sus creaciones escénicas, a partir de textos no teatrales, textos clásicos, así como sus nuevas dramaturgias.

2.1.5. Los años sesenta: *La dama boba* de Elena Garro

[El dramaturgista es] Alguien que investiga profundamente la obra y la adapta a su tiempo con las leyes de su tiempo y el espíritu del original.

Enrique Papatino

“Hacer la dramaturgia” es una noción utilizada en España para designar una de las labores que realiza el dramaturgista. En muchas carteleras y programas de mano aparece “dramaturgia de”. Laura Pouso considera que el dramaturgista “También tiene como misión establecer todos los puentes posibles entre el texto y el contexto actual en el que el mismo se representará, con el fin de acercar la obra al contexto de la representación, de los actores y del público”.

El dramaturgista analiza el contexto en el que vive para poder valorar las posibilidades latentes del presente. A partir de *La dama boba* de Lope de Vega, Elena Garro crea un puente con su actualidad, reinterpreta, reestructura su tiempo y escribe su *Dama boba*. En 1963 la *Revista de la Escuela de Arte Teatral* publicó *La dama boba* escrita por Elena Garro. Sin embargo hay que aclarar que difícilmente el dramaturgista escribe la obra. Macarena Andrews enfatiza que “El dramaturgista no escribe la obra” debido a que “Su trabajo es entender cuál es la escritura, la temática, la estética y la estructura que el dramaturgo quiere desarrollar y llevarlo a ese lugar. El dramaturgista finalmente, en este rol se ocupa del producto final”. El dramaturgista crea un vínculo entre el mundo del texto y el mundo en que se podría desarrollar el espectáculo para que los demás colaboradores lo lleven a la puesta en escena. Señala Gabriela Mora “En lo publicado antes del 98, la autora [Elena Garro] mira a los campesinos pobres, a los niños y a las mujeres, y les da voz y visión propia” (74).

En 1 de septiembre de 1958 asumió la presidencia Adolfo López Mateos y designó como Secretario de Educación Pública a Jaime Torres Bodet quien señaló que los principales problemas de educación a los que se enfrentarían eran:

1. Insuficiencia de escuelas, aulas y maestros (se estimaba que había más de un millón de niños sin atención).
2. Alta deserción escolar
3. Maestros no titulados.
4. Alto índice de analfabetismo (se estimó en 36%).
5. Escasez de libros de texto y material educativo.
6. Deficiencia en la formación agrícola elemental.
7. Necesidad de impulsar la preparación técnica elemental y superior.
8. Bajo nivel educativo promedio de la población (poco más de dos grados). (Carranza 56).

En 1958 Torres Bodet presenta al Congreso de la Unión una iniciativa: “[...] para que se constituyera una comisión encargada de realizar las investigaciones necesarias y formular un plan cuyos objetivos serían la extensión y el mejoramiento de la educación primaria” (Carranza 56). De esta propuesta surge el 19 de octubre de 1959 “El Plan de once años”, nombrado así ya que pretendía llevarse a cabo en 11 años. El plan presentaba como solución para combatir los problemas de educación:

1. La creación de cuatro centros regionales de educación normal y el fortalecimiento de las escuelas normales existentes.
2. Ampliar los servicios del Instituto Nacional de Capacitación del Magisterio.
3. Redacción, edición y distribución de libros de texto y cuadernos de trabajo para todos los niños de primaria.
4. Revisión de planes y programas de estudio. (Carranza 57-58).

En este contexto Elena Garro retoma el tema de la educación abordado en *La dama boba* de Lope de Vega. Elena entretiene el pasado con el presente. En la obra de Garro, un grupo teatral de la Ciudad de México representa *La dama boba* de Lope de Vega en la plaza de Coapa. En escena, representado por Francisco, aparece un maestro que intenta enseñarle el silabario a Finea. Cuando termina esta escena, Avelino, el alcalde del pueblo de Tepan, se lleva secuestrado a Francisco para que el pueblo de Tepan pueda aprender el silabario.

A finales de los cincuenta, Elena Garro se involucró en la lucha por las tierras del pueblo Ahuatepec en Morelos, por la cual generó una enemistad con el gobierno mexicano. Sobre este tema más tarde en 1962 se publicó en el periódico *Novedades* una entrevista que había hecho Elena Poniatowska a Elena Garro donde ella misma dijo “López Mateos le dijo a Octavio, ‘su mujer me estorba mucho, mándamela fuera de México’, y me fui a París”. (citado en Melgar y Mora, 127).

El dramaturgista puede acentuar temas de una obra que estén presentes en el tiempo y espacio en que se exhibirá. Humberto Orsini señala que el dramaturgista “se ocupa con el director de elegir la obra y de buscar toda la documentación acerca del entorno del tema de la obra el cual es adaptado a las circunstancias relacionadas con la realidad del país y del momento en que se va a montar”. Con un enfoque dramático Elena Garro enfatiza diversos temas de la obra de Lope de Vega como la educación, el racismo, machismo y amor.

Del tema de la educación en *La dama boba* se desprende también el racismo y machismo en el pueblo de Tepan. Elena Garro retrata el mundo en el que vivían los indios, Avelino da voz a “Este es un pueblo sometido a la injusticia” (198). Las condiciones del pueblo de Tepan son exhibidas por los juicios racistas que emiten los habitantes de Coapa. Marta dice “Estos indios

ladinos saben lo que sucedió” (187) y Tara “¡Qué espanto! Venir a morir aquí, entre esta gente, este pueblo, este polvo” (188). El machismo se percibe dentro de los diálogos del personaje de Antonio cuando le dice a Avelino “Si fuera hombre sería distinto, pero qué se va esperar de una mujer” (210), más adelante asegura “La mujer es mal agradecida también inesperada” (210), Avelino a su vez le dice a Francisco “Ya sabe maestro, cómo son las mujeres: la mejor, es peor. Nunca se puede decir de ninguna que sirva para algo, pues a la mera hora, sirve para otra cosa, o para nada” (205).

La mujer indígena representada por Lupe es otra perspectiva que aporta Elena Garro a *La dama boba*. Finea es una joven con dinero y sin conocimiento. En ocasiones es rebelde debido a su desesperación por aprender, por lo cual es nombrada “boba”, en cambio Lupe siempre se rebela contra las personas que intentan hacer de ella una mujer sumisa:

Lupe.- Yo, por mí, nada diría, pero usted siempre pregunta y pregunta y yo tengo que contestarle.

Avelino.-Nunca te pregunto nada que no deba preguntarte.

Lupe.- Ni yo le contesto nada que no deba contestarle.

Avelino.- Ni te callas cuando debes callarte.

Lupe.- Con ustedes nunca se sabe dónde quitar una palabra, ni dónde ponerla... (208).

En su búsqueda, el dramaturgista puede encontrar temas que tengan un contenido universal, pero que se ha modificado por el tiempo y espacio en que se desarrollaron. En ambas obras encontramos el amor como eje temático, en Lope de Vega se encuentra presente en la relación de Laurencio y Finea. En la obra, Finea deja de ser “boba” por el amor que le tiene a Laurencio:

Por hablarte supe hablar,
vencida de tus requiebros;
por leer en tus papeles

libros difíciles leo;
para responderte, escribo;
no he tenido otro maestro
que Amor; Amor me ha enseñado.
Tú eres la ciencia que aprendo. (vv. 2468-2474)

El amor de Finea logra que pueda ampliar su conocimiento, lo que su maestro nunca logró —Mil gracias, Amor, te doy, / pues me enseñaste tan bien, / que dicen cuantos me ven / que tan diferente soy” (vv. 2060 -2064). En la obra de Elena Garro el amor es una situación incidental, Lupe y Francisco no pretenden enamorarse.

De la obra de Lope, Garro conservó el —engaño” como precipitador de la acción. A diferencia del español, sin embargo, la dramaturga no usó el engaño para mover enredos amorosos. Aunque Lupe se enamora del actor capitalino, el amor es secundario al hecho esencial del rapto del profesor para alfabetizar al pueblo. Garro tomó la vieja noción del teatro como instrumento educativo y, literalmente, hizo de él una escuela. En esta escuela de ficción los indios de Tepán aprendieron a leer, y nosotros aprendimos de las diferencias que separan las razas y los sexos, y del abandono en que los gobiernos centrales mantienen a pueblos marginados, como lo señala el melancólico final de la obra. (Mora 20-21).

En la *Dama boba* de Garro se encuentran los lenguajes de ambas obras, los personajes de Garro emiten su opinión sobre el lenguaje utilizado por el personaje de Vega.

Lupe.- Yo digo que para nada sirve el maestro. Ni si quiera le entiendo cuando habla.

Antonio.-De repente se le van los pies. Pero de entenderle, medio se le entiende.

Lupe.-Habla muy raro [...]. (Garro 216).

El dramaturgista busca cómo reforzar elementos dentro del texto para enlazarlos con el presente del público. Sobre este tema Marcelo Bertuccio indica —El análisis dramático

examina la realidad representada en la obra: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, el vínculo con la época representada y la actualidad? ¿Cómo interfieren estas historicidades?”. Garro enfatiza la época y el contexto de Lope de Vega visto desde los personajes de la dramaturga. Cuando Tara ve al pueblo de Tepan dice –Encontramos a Lope de Vega” (237) y Juan agrega –Pero, ¿te imaginas las caras que van a poner en México, cuando les contemos que encontramos un pueblo en el que todavía los habitantes van vestidos como en el siglo diecisiete?” (238). En este parlamento se sobreponen tres contextos al mismo tiempo: Tepan, Coapa y Lope de Vega.

En el siguiente parlamento encuentro la síntesis de la labor de dramaturgista que Elena Garro hizo a *La dama boba* de Lope de Vega –Francisco.- Don Avelino, se me ocurre que debemos darles ‘La Dama Boba’ para que sepan lo que es el teatro. Verá usted que la ‘Dama Boba’ es una lección, pero que no es una lección. Sólo existe unos minutos, y no pasa en este tiempo, ni en ningún tiempo” (240-241). El dramaturgista además de propiciar imágenes para activar la vigencia de los textos clásicos en el aquí y ahora en el que se encuentra el público, acerca el teatro a nuevos públicos.

A diferencia de los textos creados para el Cuarto Programa de Poesía en Voz Alta (*Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y Un hogar sólido*), Garro encontró dentro de *La dama boba* de Lope de Vega la posibilidad de plasmar el mundo que ella presenciaba. A partir de esta lectura, Garro complementó y resaltó temáticas que lograron darle vigencia a la obra de Lope de Vega. Es en esta lectura donde se encuentra la labor del dramaturgista: dar vigencia a un texto, enfatizando temas que se vinculen con el presente por medio de la relación entre los personajes y el mundo de la obra.

2.1.6. Los años setenta: *Pedro Páramo* de Nancy Cárdenas

Junto con el director [el dramaturgista] desarrolla un concepto para la puesta en escena. Si la obra está basada en una novela, una película etc. lo dramatiza, quiere decir, hace la versión del texto para el escenario.

Daphne Ebner

La primera edición de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo se publicó en 1955. En 1979 Nancy Cárdenas decidió llevar a escena esta novela el 3 de agosto de 1979 en el Teatro Julio Prieto. Entre sus funciones el dramaturgista estructura un texto que no es propiamente teatral, en este caso una novela, para que sea escenificado. De acuerdo con Matías Méndez el dramaturgista puede ser “convocado para la adaptación escénica de un material no teatral”. De manera similar a un dramaturgista, Nancy Cárdenas en diálogo con sus colaboradores, potencializó los componentes de la novela para convertirla en teatro. Cárdenas en el programa de mano de la puesta en escena escribió “Los productores, escenógrafo, los actores, los colaboradores técnicos de esta versión dramática y yo proponemos con todo lo que somos y sabemos esta “lectura” de una hermosa novela universal que nos hace sentirnos dueños de una herencia cultural ya mexicana. Y muy válida”.



Fig. 28. Portada programa de mano *Pedro Páramo*.

El dramaturgista contribuye en la toma de decisiones del texto para convertirlo en elementos teatrales. De la conversión de una novela a teatro algunas preguntas que están presentes en la puesta en escena de Nancy Cárdenas de acuerdo con la crítica teatral son: ¿Qué escenas son necesaria para la puesta en escena?, ¿Cuántos actores se necesitan para escenificar un pueblo?, ¿Qué espacios de la novela se necesitan en escena? y ¿Qué musicalidad requiere la escena? (Malkah Rabell 101-102; Armando Partida 51; Margarita Mendoza 151-152). De acuerdo con Rabell, la puesta en escena de Nancy Cárdenas intentó corresponder con la novela de Juan Rulfo –El texto no admite mayores exactitudes, aunque Nancy Cárdenas permaneció fiel al espíritu y a la letra de Rulfo hasta los puntos y las comas. Ha transmitido el texto del escritor jalisciense casi – o sin casi- en su totalidad” (101). Rabell identifica que no había supresión de textos –Son rarísimas las frases que han sido cortadas, y si me es fiel la memoria, casi no existen episodios suprimidos. La directora ha impuesto al foro a todos los personajes de la novela” (101). No se suprimieron personajes, según Malkah Rabell, Nancy Cárdenas manejó –30 actores en el escenario” (102) entre ellos se encontraba Manuel Ojeda quien representaba a *Pedro Páramo*, Lupita Sandoval a *Dorotea*, Raúl Bóxer al *Padre Rentería*, entre otros. En el Catálogo de Obras Teatrales del IMSS coordinado por Margarita Mendoza-López, Daniel Salazar y Tomás Espinosa se especifica que los personajes eran –12 mujeres, 17 hombres, un niño en conjunto” (152).

Respecto a las decisiones espaciales, la escenografía se encontraba a cargo Antonio López Mancera. De los diversos espacios descritos en la novela, se eligieron para la puesta en escena:

Escenografía: Interior y exterior de la casa de Eduviges Dyada; interiores y exteriores de la casa de Pedro Páramo en la hacienda de La Media Luna; patio interior de la casa de Lucas Páramo; interiores de la iglesia de Comala, calles de Comala, espacios fantásticos (interior de las tumbas de habitantes de Comala.

Vestuario: Propio del Estado de Jalisco, años 19000 a 1930. (Mendoza-López *et al.* 152).

Otro elemento utilizado en la puesta en escena fue la música. La dramaturgista Rocío Calvo considera que “la música es un lenguaje” y asegura si “definimos al dramaturgista como primer espectador de algo que está en proceso, entenderemos que ese lenguaje que se utiliza, así como el resto de los que configuran la puesta en escena es fundamental para que el artista comunique lo que verdaderamente quiere comunicar. En definitiva el lenguaje es una herramienta para comunicarse con el otro y con uno mismo” (RE: (sin asunto)”, 2015). En la puesta en escena de *Pedro Páramo* se intentó plasmar el mundo la Revolución Mexicana y la guerra de los cristeros. Para corresponder con ello se rescató de la novela la canción “La macetita”, en la novela se encuentra el fragmento “Mi novia me dio un pañuelo, con orillas de llorar...” (42) y es presentado por Pedro Páramo “En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran” (42). En el catálogo también se categoriza la música en dos vertientes incidental y estructural “Canción de principios de siglo que cantan en la fonda de Eduviges Dyada; canciones revolucionarias que cantan los hombres acampados en La Media Luna” (Mendoza-López *et al.*152).

De la versión de *Pedro Páramo* al teatro, Armando Partida escribió en la sección de Teatro en la revista *Proceso* su crítica titulada “Pedro Paramo (sic)” en la cual observó:

A ello (la actuación) colabora la falta de unidad de estilo, pues se mezclan el realismo cotidiano con el convencional. Junto con algunos elementos naturalistas, traicionando, en cierta forma, la naturaleza del texto, de lo cual igualmente es cómplice el diseño escenográfico y la iluminación, demasiado convencional (convencional no como artificio, sino por lo poco imaginativo para crear esas

atmosferas que la adaptación exigía), pues incluso llega a minimizar la figura de Manuel Ojeda como Pedro Páramo. (51).

Es en “los elementos naturalistas” donde se percibe la visión de la puesta en escena respecto a la novela y ahí se encuentra la labor del dramaturgista. Por otro lado se encuentran las decisiones espaciales para la creación de las “atmosferas”. Pese a su desacuerdo con la puesta en escena Armando Partida repara “Pero de cualquier manera ha logrado un espectáculo que agarra al espectador, y comparado con otros trabajos vistos en el presente año, resulta bastante sobresaliente, aunque está lejos de alcanzar la imaginación y creatividad escénica necesaria para que Pedro Páramo haya podido ser un espectáculo excepcional”(51).

Andrea Jeftanovic asegura que “el dramaturgista está encargado de la ingeniería del texto, contribuyendo al proceso en el cual la dimensión verbal de la producción planificada de lo dramático, y no dramático, logra hacer converger las circunstancias extratextuales, las dinámicas internas, los múltiples niveles de la producción” (312). De manera similar Nancy Cárdenas emprendió la labor de trasladar una novela al teatro. Apoyándose del lenguaje del autor, de los personajes y la música vertida en la novela de Rulfo, Cardenas logró configurar su propio lenguaje escénico respetando los componentes originales de la novela de Rulfo.



Fig. 29. *Pedro Páramo*.
Adaptación y dirección: Nancy Cárdenas.

2.1.7. Los años ochenta: *Los enemigos* de la Compañía Nacional de Teatro

La versión debe hacer un esfuerzo por trabajar las zonas más llenas de ripio en el original, debe hacer un trabajo de hospitalidad, de ensanchamiento, de amplitud, que de algún modo capture la experiencia que se le propone el original y dilate la propia.

Enrique Papatino

En 1983 el escenógrafo Antonio López Mancera encargó a Sergio Magaña escribir un texto para estrenarlo con la Compañía Nacional de Teatro, se eligió *Los enemigos*. Para escribir el texto Magaña tomó como punto de partida el *Rabinal Achí*. El 5 de octubre de 1989 se estrenó la obra en el Teatro Julio Castillo bajo la dirección de Lorena de la Maza. Bajo el crédito dramaturgia David Olguín, Lorena de la Maza, Luis de Tavira y Tolita Figueroa intervinieron el texto de Sergio Magaña para crear la puesta en escena. David Olguín, en entrevista para esta investigación, observa que esta práctica era común en las escenificaciones de esa época:

Es algo que era común de los años ochenta y fines los de los 70's en el proceso natural de trabajo de los adscritos a la Universidad Nacional, pienso en Héctor Mendoza, Margules, el propio Luis de Tavira, aunque no fuera de esa generación, pero era un proceso normal. No se pensaba en un texto e ilustrarlo, por lo general lo que hacían era adaptarlo o trabajar con un dramaturgo para reactualizarlo o darle una relectura, o bien, trabajar con un traductor de manera muy cercana para hacer una traducción especial, creo que habla más bien de una entrada de un concepto moderno de una puesta en escena del teatro mexicano. Luis de Tavira si lo tenía en mente y que él ya lo había hecho de manera constante en sus espectáculos.

El uso de esta palabra fue un tema discutido por diversos críticos, Emilio Carballido cuestionó –Si usan el término a la manera alemana, también implica responsabilidad sobre pureza y valía de los textos que se ofrecen al público” (41). Sobre el tema Manuel Capetillo comentó:

[...] *Los enemigos* (obra en escena integrada simultáneamente, conforme a mi opinión, por dos obras en desacuerdo), escrita originalmente por Sergio Magaña – a la cual se contraría con la muy discutible moda de la llamada *dramaturgia*, a cargo de Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa y Lorena de la Maza: hacedores de reinención, novedades agregadas, alteraciones y reorganización de un texto que habría que conocer puesto en escena sin *dramaturgia*- (33).

Las “novedades agregadas, alteraciones y reorganizaciones” al texto de Magaña que dicho grupo realizó son tareas vinculadas con la labor del dramaturgista. Alejandro Luna afirmó que se utilizaba el término *dramaturgia* en el sentido europeo “Los críticos o cronistas que han escrito sobre el espectáculo, se enteraron de que estábamos haciendo un trabajo de *dramaturgia* -en el sentido europeo- con la obra de Magaña porque nosotros lo dijimos no porque lo hubieran notado y fueran unos buenos conocedores del texto de Magaña” (50).

Para la construcción de esta *dramaturgia* una de las fuentes principales fue *La invención de América* de Edmundo O’Gorman, subtítulo que fue integrado a la obra. David Olguín relata “Comenzamos a trabajar en colectivo, lo que era el elemento rector de la adaptación era el montaje y no viceversa”. El dramaturgista formula preguntas para entrelazar el pasado con el presente, el texto y la escenificación, en este sentido Lorena de la Maza recuerda que se hicieron dos preguntas que los llevaron a tomar una gran decisión “¿Por qué recurrir en nuestros días al *Rabinal Achí*, el único texto dramático de tiempos prehispánicos que se conserva íntegro? y ¿Por qué una relectura de Magaña a partir del *Rabinal* hace posible, a su vez una reinterpretación escénica?” (citado en Adame 255). Con estas preguntas encontraron en dos personajes la posibilidad de enlazar el texto y plantear la visión que ellos querían dar al público con el presente: el abate Charles Etienne Brasseur y Bourbourg y el de Colach López. Estos personajes se incluyeron en la puesta en escena pues representaban la confrontación de los dos mundos.

La curiosa anécdota sobre el hallazgo del *Rabinal Achí* nos aportó la clave del espectáculo. Brasseur era el punto de vista que necesitábamos. Era el personaje que podría descubrir con asombro lo americano. Entonces decidimos integrar el personaje de Brasseur al texto de Magaña, y plasmar escénicamente la confrontación de los dos mundos a través de la visión de los grabados “exotische” de América. (Olguín).

Charles Etienne Brasseur sacerdote e investigador llega al pueblo de Rabinal gracias a Colach López, su traductor y criado, descubre la existencia del “viejo Rabinal”. Con la inclusión de estos personajes también se exhibe al creador del texto, Sergio Magaña. El sacerdote pide que representen la obra pero los indígenas quieren representar el texto de Magaña, sin embargo lo que él busca es el texto del “viejo Rabinal”.

Brasseur: ¿Qué dice López?

López: Que todo está listo para la representación del Rabinal.

Brasseur: ¡El viejo Rabinal!

López: ¿Que cuál Rabinal? Él quiere el viejo.

Tía: ¿El baile del Tun?

López: Sí, ese tía.

Tía: No. No, no se puede. No, hace mucho que no se representa. Ya se murieron muchos, las cosas no están. Además el viejo Rabinal está prohibido.

López: ¿Entonces, qué piensan hacer? ¿Cuál Rabinal está listo?

Tía: La escritura que acaba de terminar el evangelista Magaña.

López: No, tía, no es esa la que él quiere.

Brasseur: Sí, sí, López, el viejo Rabinal.

López: No, padre. Ellos quieren otro Rabinal.

Brasseur: ¿Cómo? ¿Hay otro?

López: Sí, uno que ya está escrito.

Brasseur: ¿Escrito? ¿Escrito en qué? ¡Explícate! ¿Quién lo escribió?

López: Magaña, el que escribe.

Brasseur: ¿Y quién es? ¿Cuándo lo hizo?

López: Mañana.

Breasseur: ¿Mañana? Magaña. ¿Es maya?

López: No, no entiende, padre.

Breasseur: No, no, esa versión no me interesa. Yo quiero el viejo Rabinal. Yo lo voy a escribir. (*Los enemigos*).



Fig. 30. Charles Etienne Breasseur y Colach López en *Los enemigos*.

Breasseur y Colach son espectadores de la obra que utilizó Magaña para escribir su obra, el *Rabinal Achí*, y a su vez el público que asistió a la obra fue partícipe de la obra que utilizó la Compañía Nacional de Teatro para representar su obra, *Los enemigos*. Al “hacer la dramaturgia” confrontaron la visión europea y la americana, el texto de Magaña y la dramaturgia de David Olguín, Tolita Figueroa, Lorena de la Maza y Luis de Tavira.

Tolita Figueroa estudiaba Historia y David Olguín Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM lo cual enriqueció el trabajo de investigación. Las preguntas que hace visible un dramaturgista enriquecen al equipo de trabajo y estas a su vez sirven para clarificar a los demás realizadores la intervención que tendrán en la obra. Tolita Figueroa realizó la dramaturgia y los diseños de vestuario, lo cual podía aportar imaginativamente a la puesta en escena.



Fig. 31. Diseño de vestuario por Tolita Figueroa.

Para las representaciones se elaboró un “Programa de mano de lujo” que pretendía venderse, para éste David Olguín realizó una nota titulada “¡HASTA QUE POR FIN VINO ALGUIEN A DESCUBRIRME!” en la cual describe el proceso de intervención del texto. El contenido del programa de mano de lujo era el siguiente:

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Alejandro Luna.....7

TESTIMONIO SOBRE SERGIO MAGAÑA

Salvador Novo.....9

¡HASTA QUE POR FIN VINO ALGUIEN A

DESCUBRIRME! *David Olguín*.....10

UN VISTAZO SIN COMPROMISO AL RABINAL

ACHÍ *René Acuña*.....17

CRÉDITOS.....23

SERGIO MAGAÑA POR ÉL MISMO.....27

LOS ENEMIGOS: LA HISTORIA COMO MÉTAFORA

Leslie Celaya y Julio César López Cabrera.....33

TESTIMONIO SOBRE SERGIO MAGAÑA

Celestino Gorostiza.....39
ELENCO DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE
TEATRO, 1989.....41

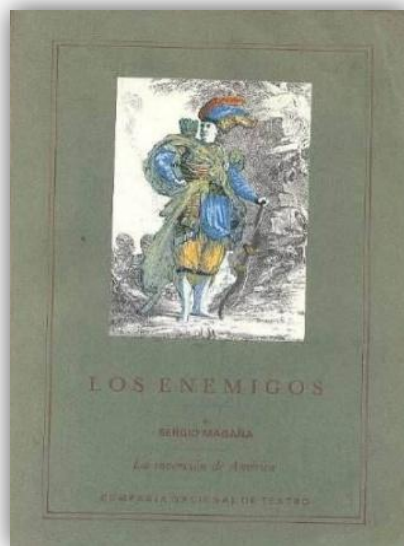


Fig. 32. Portada del programa de mano de lujo de *Los enemigos*.

Ante la decisión de incluir notas en el programa de mano que ayudaran a entender el proceso de trabajo de la dramaturgia, Carballido cuestionó “Un drama –es un universo completo”, nos dice Apollinaire y tiene razón: dentro del drama debe estar completo lo que pretenda, sus antecedentes y metas, no en el programa de mano” (40). Posiblemente *Los enemigos* sea de las primeras puestas en escena mexicanas donde aparece el término dramaturgia aplicado a la intervención y edición de un texto para una puesta en escena, vinculado con la labor del dramaturgista.

2.1.8. Los años noventa: Dramaturgias de Vicente Leñero.

El dramaturgista no escribe la obra, ni tiene mayor influencia en su temática, en su estética, en su estructura o en su visualización. Sin embargo, el dramaturgista es parte de cada uno de esos aspectos. Su trabajo es entender cuál es la escritura, la temática, la estética y la estructura que el dramaturgo quiere desarrollar y llevarlo a ese lugar.

Macarena Andrews

En la década de los noventa, Vicente Leñero utilizó el término dramaturgia para designar el trabajo que realizó en dos puestas en escena: *Clotilde en su casa* de Jorge Ibargüengoitia y un espectáculo que incluía *Las musas del país* y *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo y Rafael Medina. Leñero había tomado el concepto dramaturgia del libro *Trabajo dramático y puesta en escena* de Juan Antonio Hormigón –aplicado al rescate de las obras del pasado” (Leñero, *Vivir II* 390). Así mismo observa que el uso de este término no era muy aceptado por la crítica mexicana:

Olga Harmony, por ejemplo, lo ha descalificado del todo. A veces con razón: cuando es utilizado por los directores imaginativos para deformar un texto, para dar una visión distinta de la historia relatada por el dramaturgo. Yo mismo solía impugnar los montajes que usaban el texto como pretexto y convertían al director escénico en el creador único de un espectáculo nacido de la desconfianza, no del interés por la obra escrita; de la desconfianza del director o del celo por no compartir con el dramaturgo el gesto creador. (Leñero *Vivir II*, 390-391).

También identifica que el trabajo de dramaturgia se encuentra dentro del concepto dramático –Pero el método dramático, como complemento de la obra, es otra cosa. Lo aplicaba Brecht en la reconsideración de los clásicos (muchas versiones son auténticas dramaturgias), lo aplicaba Piscator, y lo han seguido aplicando espléndidamente Peter Brook o

Giorgio Strehler” (Leñero, *Vivir II* 391) y finalmente enfatiza el nombre del colaborador que se encargaba de realizar dichas tareas, el dramaturgista, así como la importancia de tener esta figura en el teatro mexicano:

No es un trabajo exclusivo de director, sino más bien es tarea de esos escritores de las compañías estables europeas que Hormigón llama dramaturgistas para distinguirlos del dramaturgo creador. Tiene por objeto, en pocas palabras, reubicar las obras del pasado con el propósito de hacerlas escénicamente comprensibles para el público de hoy. Porque el teatro es un fenómeno del presente -siempre del presente- y la mirada de hoy requiere enfocar los subtextos y las condiciones en que una obra fue no sólo escrita por su autor, sino sobre todo representada en un foro: ¿en qué foro?, ¿bajo qué parámetros?, ¿con qué sistemas de actuación, de producción?, ¿ante qué público? Shakespeare se entendería mejor hoy, teatralmente hablando, si pudiéramos atisbar las condiciones escénicas en que sus obras fueron representadas. (Leñero, *Vivir II* 391).

Clotilde en su casa

Clotilde en su casa fue un espectáculo realizado en 1990, coproducido por la dirección de Teatro del INBA y el II Gran Festival de la Ciudad de México bajo la dirección de Luis de Tavira, se estrenó el 7 de septiembre. Un año antes se publicó el libro *Los pasos de Jorge* de Vicente Leñero, alusión a *Los pasos de López* de Jorge Ibargüengoitia, en el cual se exhibe gran parte de la vida de Ibargüengoitia por medio de cartas y documentos cercanos al dramaturgo.

A partir de la obra *Clotilde en su casa* de Ibargüengoitia, Leñero realizó una dramaturgia, conservó la obra completa pero añadió textos e integró personas de la vida de Ibargüengoitia, a los personajes que ya estaban dentro la obra de Ibargüengoitia les dio un acercamiento a la vida

del dramaturgo, vinculándolos con otra novela de Ibarguengoitia, *Estas ruinas que ves*. También incluyó espacios que reforzaban el contexto de Ibarguengoitia.

El resultado de esta dramaturgia se encuentra en la compilación de José Ramón Enríquez *Teatro para la escena* editada por El Milagro con el título –*Clotilde en su casa*. Comedia de Jorge Ibarguengoitia. En dramaturgia de Vicente Leñero”. Como nota introductoria a la dramaturgia, Leñero expone los vínculos que hizo entre *Clotilde en su casa* e Ibarguengoitia:

Nota del autor

La acción ocurre en la ciudad de Guanajuato, los días 23 y 24 de junio de 1953.

Varios personajes, parlamentos y acciones de esta dramaturgia provienen directamente de *Estas ruinas que ves*, la novela que Jorge Ibarguengoitia escribió en 1974 (Premio Internacional México de la Editorial Novaro) y que publicó en Novaro en 1975. Es notable el parentesco literario de esta novela con *Clotilde en su casa*.

Casi todos los parlamentos del personaje Rodolfo Usigli relacionados con el teatro provienen de la correspondencia real entre Rodolfo Usigli y Jorge Ibarguengoitia (1953-1958), consignada en el Libro *Los pasos de Jorge* de Vicente Leñero.

La figura del general Florencio Antillón correspondencia al abuelo materno de Jorge Ibarguengoitia (1830-1903) que efectivamente fue gobernador de Guanajuato en los años juaristas.

La casa de Clotilde es una réplica de la casa de infancia que habitó Jorge Ibarguengoitia con su madre y su tía. (Ibarguengoitia y Leñero, 107)⁴².

Además de los personajes mencionados se agregan personajes incidentales que contribuyen a la construcción de la dramaturgia. El profesor Malagón, el Rector Sebastián Montaña y el Cantinero Colorado fueron tomados de la novela *Estas ruinas que ves*.

Personajes para la dramaturgia

JORGE IBARGÜENGOITIA

⁴² Esta nota también se encuentra en el programa de mano de la puesta en escena con el título –Referencias”.

A los veinticinco años.

RODOLFO USIGLI

A los cuarenta y ocho años.

PROFESOR MALAGÓN

GENERAL FLORENCIO ANTILLÓN

CANTINERO EL COLORADO

RECTOR SEBASTÍAN MONTAÑA

VICKY GUTIÉRREZ

La vecina.

EL CURA PANCHITO

EL PRENSISTA

Sin voz

EL AMANTE

LA AMANTE

EL ARRIERO

EL FALSO-ANTONIO

DOS NIÑOS *SCOUTS*

NIÑO *SCOUT*

Hijo de Clotilde y Roberto.

DOS NIÑAS: BERTA-NIÑA Y NICOLASA NIÑA

TRANSEÚNTES Y MÚSICOS DE UNA BANDA (103).

La obra inicia en una Cantina donde Ibarguengoitia lee *La señorita Julia*, a partir de su lectura comienza a escribir *Clotilde en su casa*, Leñero agrega en los siguientes cuadros elementos para contextualizar la obra, ejemplo de ello es un radio que emite “El presidente de la República, don Adolfo Ruiz Cortines anuncia que su gobierno emprenderá de inmediato una patriótica Marcha hacia el Mar” (110). Más adelante se presenta a Usigli, quién dará una conferencia en Guanajuato.

En *Los pasos de Jorge*, Leñero anunciaba relación entre los personajes Nicolasa y Berta con la tía y madre de Ibargüengoitia —Las ancianas con las que vivían en aquel entonces Ibargüengoitia- su tía y su madre- parecen trasladarse aquí a la vida de Clotilde en los personajes de las sesentonas Nicolasa y Berta que custodian infructuosamente la castidad de la mujer casada y con hijo” (Leñero, *Los pasos* 41). Además de subrayar la relación de Ibargüengoitia con su maestro Rodolfo Usigli, en el cuadro 17 Jorge y Antonio hablan sobre compañeros dramaturgos contemporáneos: Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza, Sergio Magaña y Emilio Carballido. Hasta el cuadro 20 de la dramaturgia de Leñero se incluye la primera escena de la obra de Ibargüengoitia.



Fig. 33. *Clotilde en su casa*. Dramaturgia: Vicente Leñero.

Ibargüengoitia es el personaje rector de la obra, es quien va dando vida a la obra, lo vemos escribir en escena y propiciar conflictos entre los personajes. En el cuadro 17 Ibargüengoitia menciona lo que Roberto iba a decirle antes de que él pudiera hablar —Ya lo sé. Viniste a ver a Clotilde” (Ibargüengoitia y Leñero, 119). En el cuadro 46 Ibargüengoitia le anuncia lo que sucede en su casa a Roberto:

IBARGÜENGOITIA: Si es cierto... Debías llevársela a Clotilde. Para que quede bien con sus visitas.

ROBERTO: No tenemos visitas.

IBARGÜENGOITIA: (*Sonriendo, con malicia.*) ¿Cómo sabes?

ROBERTO: No tenemos. (*Transición*). (Ibargüengoitia y Leñero, 143).

En el cuadro 10 del segundo acto, los personajes no son consientes de lo que el dramaturgo está haciendo, pero él mismo deja entrever la labor que tiene en la obra no sólo para los personajes, sino para el público:

ROBERTO: ¿Por qué el día de hoy todos quieren que me vaya a otra parte?

IBARGÜENGOITIA: (*Estallando.*) ¡Porque se me está colgando la escena, con un carajo!... ¿Qué no te das cuenta? (*El grito de Ibargüengoitia hace levantarse a Roberto que muy parsimoniosamente sale de la cantina, meditabundo. Camina con lentitud. Ibargüengoitia revisa su libreta y luego mira hacia la terraza donde Clotilde y Antonio juegan damas chinas. Luego, como si fuera el apuntador de Antonio.*) Clotilde, estamos perdiendo el tiempo. (Ibargüengoitia y Leñero, 180).

Uno de los ejes centrales de la dramaturgia es la relación entre Clotilde y Luisa Josefina Hernández. Vicente Leñero distingue que —A diferencia de lo que siempre ocurrió a Ibargüengoitia con Luisa Josefina, en *Clotilde en su casa* Antonio logra, al final del segundo acto, seducir a Clotilde” (Leñero, *Los pasos* 59). Desde el inicio de la obra el nombre de Luisa está presente:

IBARGÜENGOITIA: Dime un nombre de mujer que te suene.

CANTINERO: ¿Qué?

IBARGÜENGOITIA: Un nombre de mujer que te suene.

CANTINERO: Julia.

IBARGÜENGOITIA: Parece de teatro...No, uno que te suene bien.

CANTINERO: Luisa Josefina.

IBARGÜENGOITIA: Ése no.

CANTINERO: ¿Para qué lo quiere, don Jorge?

IBARGÜENGOITIA: (*De súbito.*) Clotilde... ¿Qué te parece Clotilde?
(Ibargüengoitia y Leñero, 111).

Respectivamente, los enamorados de Clotilde y Luisa Josefina, Ibargüengoitia y Antonio sostienen un vínculo a lo largo de la obra, la relación se encuentra en la repetición de las acciones de ambos personajes en el cuadro 66 del segundo acto:

Antonio se ha sentado en la mesa que ocupaba Ibargüengoitia. Desde ahí le habla al Cantinero.

ANTONIO: Sírveme un changuirongo, Colorado. *(Colorado se pone a prepararle el trago. Lo termina. Se lo lleva hasta la mesa.)* Dime un nombre de mujer que te suene.

CANTINERO: ¿Qué?

ANTONIO: Un nombre de mujer que te suene.

CANTINERO: Mmmm...Clotilde. *(Ibargüengoitia y Leñero, 164).*

La relación más clara puede encontrarse en la acotación del cuadro 49 del segundo acto “*El gesto de Ibargüengoitia es taciturno. Se diría que se siente tan fracasado como Antonio, como si él, Ibargüengoitia, hubiera fallado con Clotilde*” *(Ibargüengoitia y Leñero, 220).* Antonio e Ibargüengoitia son espejos, repiten las acciones y ahí se encuentra la relación entre el fracaso con Clotilde y Luisa Josefina.



Fig. 34. *Clotilde en su casa.* Dramaturgia: Vicente Leñero.

La relación entre Usigli e Ibarguengoitia se percibe en el cuadro 6 del segundo acto titulado “antina”. Usigli escribió una carta al dramaturgo el 31 de diciembre de 1953 nombrada carta de *Susana y los jóvenes* en la cual asegura “[...] pero sólo duran aquellas que son vivas: Sófocles como Arniches y Moliere como Noel Coward. Unos duran veinticinco siglos otros veinticinco años o cinco minutos. Eso depende del temperamento y de la profundidad personales de cada autor. Usted decidirá por sí mismo lo que aspira a durar, mi querido Ibarguengoitia, o lo que puede durar” (Leñero, *Los pasos* 19). Esta carta se encuentra en la obra como parlamento que Usigli dice a Ibarguengoitia.

Chin Chun Chan y Las musas del país

Chin Chun Chan y Las musas del país tuvieron un final distinto, Leñero realizó la dramaturgia fusionando ambas obras “La dramaturgia que terminé escribiendo después de una investigación apasionante exigía ver, sesgada, una porción interior del desaparecido Teatro Principal: el foro, el foso de la orquesta, las primeras filas de la butaquería de luneta y un sector de palcos; además, los intestinos del teatro: las áreas de trabajo donde se movían los tramoyistas, la zona de los camerinos, las instalaciones eléctricas y la maquinaria para subir y bajar los decorados” (Leñero, *Vivir II* 397).

Al igual que en *Clotilde en su casa*, Leñero buscaba enfocarse en la época que se estaba viviendo:

Propuse un cuento tras bastidores muy sencillo que se alternaba con las dos revistas. En mi primer acto el general *Chin Chun Chan* en pleno trajín : con tiples que protestaban por la ropa, con tramoyistas que batallaban con los decorados, con

músicos en mangas de camisa, con el director histérico...Durante el ensayo, un reportero entrevistaba al libretista Elizondo y lo hacía reflejar su mentalidad antirrevolucionaria, mientras un grupo de tramoyistas y actores preparaba un atentado contra el presidente Victoriano Huerta que a la noche siguiente asistiría al teatro para ver la reposición de *Chin Chun Chan* y el estreno de *Las musas del país*. (Leñero, *Vivir II* 397).

Sin embargo, esta dramaturgia no fue aceptada por Enrique Alonso –Cachirulo”, quien iba a dirigir la obra –Eso de las dramaturgias es una vacilada. Para qué. Las revistas se defienden solas. Yo he montado muchas tandas y el público...” (*Vivir II*, 399) y enfatizó que si el espectáculo no se presentaba era por la dramaturgia –El problema es la dramaturgia - insistió Enrique Alonso. Muy larga, larguísima. Es inútil. Interrumpe las revistas... ¿Para qué?” (Leñero, *Vivir II* 399). Más tarde Leñero declaró que se había utilizado su dramaturgia sin su permiso y con modificaciones:

El cabrón de Cachirulo se agandalló nuestro proyecto y ahora lo va a hacer como él quería. Claro, sin mi dramaturgia.

-No, con tu dramaturgia- me rectificó por teléfono Luis Gimeno-. Le hizo algunos cortecitos, tú sabes, pero va a utilizar tu dramaturgia.

-No lo creo.

- Claro que sí. Ya lleva mucho tiempo ensayando. La estrenamos la semana próxima.

-Sin mi dramaturgia.

-Con tu dramaturgia. Para eso te he hablo, para ver lo de tus dineros. Pepe Solé me dijo que había que pagarte el trabajo. (Leñero, *Vivir II* 401).

Después de la experiencia en *Chin Chun Chan* y *Las musas del país* declaró –Quizás era el momento-concluí- de olvidarme para siempre de andar escribiendo” (Leñero, *Vivir II* 406). El dramaturgista estructura un espectáculo de manera que todos los integrantes puedan nutrirse de las aportaciones de este colaborador. Leñero como dramaturgista, en *Clotilde en su casa* y *Chin*

Chun Chan y *Las musas del país* y teniendo como referente *Trabajo dramático y puesta en escena*, estructuró, reordenó, reinterpretó e integró personajes, tiempos y espacios vinculados con los autores de las obras para darles una perspectiva distinta mostrando el mundo de la obra junto con el mundo del autor, Leñero como dramaturgo escribió el resultado de esas dramaturgias.

2.2. El dramaturgista a principios del siglo XXI

Anteriormente señalé que la *Dramaturgia de Hamburgo* es el punto de partida del surgimiento del dramaturgista; la primera publicación de éste libro en México se hizo en el año 1997. En el prólogo de esta publicación Luis de Tavira observa “un libro como *Dramaturgia de Hamburgo* de G. E. Lessing parece que no ha terminado de decir lo que aún tiene que decir, en México en cambio, ciertamente no ha dicho nada todavía” (13). Además Luis de Tavira hace una breve descripción sobre la relación entre el dramaturgista, la puesta en escena y el dramaturgo.

La *Dramaturgia de Hamburgo* funda una tradición teórica y una praxis poética que precede, anticipa y determina lo que será la puesta en escena de una obra. Este dramaturgista es el antecedente histórico del director de escena moderno. Tras el triunfo, no sin resistencias de esta teoría y de esta práctica, quedó preparado el advenimiento del concepto contemporáneo de puesta en escena o *mise en scène*.

Sin embargo, la instauración del concepto de puesta en escena que se asume fundamentalmente como el arte que transforma la escritura dramática en la escritura escénica, lejos de relevar la función del dramaturgista, la consolidó y especializó, revolucionando radicalmente el arte escénico y renovando hasta una reinención irreversible el arte del *dramaturgo*.

Después del profundo y vasto ejercicio de la dramaturgia del *dramaturgista* de la *puesta en escena*, el escritor literario sin más, ha quedado despojado de aquel poder absoluto de *autor* y de su consecuente impunidad. (Tavira 16).

En 2002, Edgar Chías realizó labores de dramaturgista para Teatro de Movimiento de Alicia Sánchez en *La mirada del sordo*, espectáculo basado en *El país de las últimas cosas* de Paul Auster. Edgar Chías denominó su trabajo como *dramaturgización*. Chías explicó este concepto a Carlos Paul para la nota “La mirada del sordo es una fábula sombría que desbarata las esperanzas: Alicia Sánchez” del periódico *La Jornada* “[...] no es escribir una obra sino colaborar en el proceso mismo de creación, junto con los actores o bailarines. Ese concepto es desarrollado más en Europa que en México”.

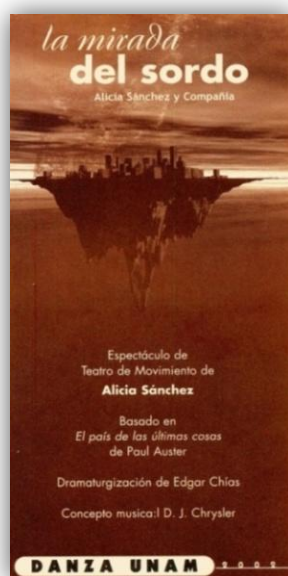


Fig. 35. Cartel *La mirada del sordo*.

El 13 de octubre de 2003 Julieta Riveroll escribió en el periódico *Reforma* la nota “Prescinden en México de dramaturgistas”. En esta nota Ximena Escalante, Luis Mario Moncada, Otto Minera, Antonio Zúñiga y Mauricio García Lozano exponían su punto de vista sobre la problemática de este colaborador en México “El oficio de dramaturgista en México no existe, debido a la carencia de compañías estables, la falta de profesionalización teatral y el ‘egocentrismo’ de los directores escénicos”. También reconocían que estas tareas ya se habían llevado a cabo sin reconocer quién las ejecutaba “Si se hace una labor de dramaturgista en el País

pero oficialmente no se le reconoce porque no se le da un crédito, ni un sueldo; es vista como una colaboración entre amigos. Casi todas las compañías importantes de México tienen un asesor literario o un codirector artístico, pero con otro nombre”.

En el 2006 Tilman Raabke, *Chefdramaturg* alemán, impartió un curso denominado *La función del dramaturgista en Alemania* como parte del Festival Internacional de Teatro DramaFest 2006. Tras la visita del alemán, Carlos Paul escribió la nota titulada “El teatro es inconcebible sin la labor del dramaturgista Raabke” en el periódico *La Jornada*. En esta nota Tilman Raabke describe al dramaturgista como “Una combinación de historiador, consejero literario y escritor, en el sentido de realizar una versión de determinada obra de teatro, además de encargarse del repertorio teatral de la compañía y su difusión”. También añade que:

Entre las responsabilidades de un dramaturgista está la de definir cada año la programación. Plantearse, por ejemplo, qué obras se montarán, cuál podría ser la lógica del repertorio, qué obras estrenan los otros teatros de la ciudad, cómo se podría trabajar juntos, cómo distinguirse de ellos para tener un perfil propio, quiénes son los autores jóvenes, y cómo se podría ayudar a nuestros actores en su desarrollo.

A partir del 2006 Lucía Leonor Enríquez colaboró con Sandra Félix como asistente de dirección, dramaturgista y traductora de *Oxígeno* de Carl Djerassi y Roald Hoffmann (2006), *Después de ti, señorita Julia* de Patrick Marber versión del autor de *La Señorita Julia* de Strindberg (2006-2007) y *Telémaco/Subeuropa* de Marco Antonio de la Parra (2007).

El 31 de julio de 2011 en el Boletín de prensa 636, la Compañía Nacional de Teatro anunciaba que tenía 8 dramaturgistas entre sus colaboradores, sin embargo no se especifica quiénes son ni qué labores realizaron dentro de la Compañía. En ese mismo año se presentaron dos puestas en escena con la ayuda de este colaborador. Berenice Alcántara realizó la primera

dramaturgia del proyecto *Trilogía mexicana* bajo la dirección de Juliana Faesler. El dramaturgo Jorge Kuri fungió como dramaturgista en la compañía Teatro de Ciertos Habitantes en la obra *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati*. Un año más tarde Fernanda del Monte realizó, en Argentina, un par de trabajos como dramaturgista *Mi única fe* bajo la dirección de Adrián Pascoe y *Matrioska mientras se pueda* bajo la dirección de Marcelo Savignone.

2.2.1. Jorge Kuri: *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati*

El dramaturgista, además de ser el asesor conceptual y teórico del director, ayuda a crear la estructura de la obra, asiste a los ensayos teniendo un mirada más distanciada que el director.

Javier Hernando Herrera

En 1999 Claudio Valdés Kuri y Jorge Kuri⁴³ trabajaron en conjunto para crear la obra *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati*; la propuesta se enfocó en el texto de Ambroise Paré *De monstruos y prodigios*. La obra fue estrenada en el 2000 en el Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque. Años más tarde Jorge Kuri explicó en un texto titulado “Escribiendo desde el tinglado o la dramaturgia por encargo” que el trabajo que realizaba en sus puestas en escena era el de un dramaturgista “En los montajes de mis obras afortunadamente siempre he tenido un rol auxiliar, ya sea como asistente del director, utilero o hasta tramoyista, pues ello me permite estar en contacto con el proceso particular de cada actor, con la posibilidad de hacer

⁴³ Jorge Kuri (1975-2005). Dramaturgo, colaboró con críticas y reportajes teatrales en el suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, analista del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y escribió para la revista mexicana de teatro *Paso de gato*.

cambios de último momento. Este es el trabajo del dramaturgista: cuidar que todos los detalles mantengan coherencia al momento de llevarse a escena”.

La investigación que emprendió para la puesta en escena *De monstruos y prodigios, la historia de los castrati* fue en colaboración con el director de la obra Claudio Valdés Kuri. En el mismo texto, Jorge Kuri explicó cómo inició el proceso de la obra.

En 1999 recibí la invitación para hacer una dramaturgia por encargo, y colaborar en el proceso de improvisaciones en complicidad con el director Claudio Valdés Kuri, que deseaba recopilar datos para la creación de un espectáculo sobre los cantantes castrados del siglo XVII y desarrollar un texto dramático a partir del trabajo con los actores. Dos años duró el proceso de investigación, que culminaría en una puesta en escena titulada *De Monstruos y Prodigios, la historia de los Castrati*. Durante un año trabajamos bajo una metodología bastante monstruosa: investigar en la vida de los cantantes castrados, bastante olvidados por la modernidad. Salvo la película *Farinelli* existen escasos datos al respecto, y mucho menos en la base de datos arriba mencionada. (–Escribiendo”).

Otra parte de la investigación fue explorada escénicamente bajo las premisas del director Valdés Kuri:

Trabajamos con los actores nueve meses, de los cuales el 70 por ciento fue improvisaciones y el resto fue el montaje. Lo que hice fue trabajar tema por semana. Por ejemplo, una semana era la monstruosidad, otra semana era de androginia, otro de castrados, otro de castración... Los actores tenían que llenar los contenidos, tenían que llenar el personaje y cada uno de ellos tenía que tomar los diálogos o los textos que correspondían a su personaje o que ellos pensaban correspondían a su personaje y así se dialogó. (–Escribiendo”).

Jorge Kuri, como un dramaturgista, estructuraba ideas e imágenes de un tema tomando como base la investigación que habían emprendido para consolidarla en la puesta en escena.

Dicho trabajo lo llevó a cabo con la guía de Claudio Valdés Kuri ~~de~~ pronto, se necesitaba un *link* o algo que uniera una escena con otra. ‘Oye, Jorge, hazme dos que tres frases para juntar una escena con la otra’. Era un tipo *archicreativo*, que me llegaba al tercer día con cuatro hojas de textos. ‘Jorge, yo necesitaba dos frases’. Y el cuate llegaba con un estudio. Era desbordado, desbordadísimo en todo. Terminó aceptando todos estos cambios” (Valdés Kuri). Del otro lado Jorge Kuri era el observador y crítico de la puesta en escena:

Bajo las órdenes de Claudio Valdés Kuri, me enrolé en un periodo de exploración actoral, al tiempo que fungía como su asistente de dirección (que más tarde vino a usurpar ~~Marquitos~~” Diaz), y desarrollaba una bitácora de ensayos. El sacrificio consistió en que Claudio no me dejó actuar ni tocar la armónica, y aunque realizaba todos los ejercicios de entrenamiento que Claudia Mader ponía a los actores, al empezar las improvisaciones, mi lugar se encontraba de nuevo en las butacas, apuntando el lenguaje corporal que los actores desarrollaban. (~~Escribiendo~~”).

Se tomaron como base las definiciones de monstruo y prodigio por Ambroise Paré en el libro *De monstruos y prodigios* ~~Los~~ monstruos son cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza (y que en la mayoría de los casos constituyen signos de alguna desgracia que ha de ocurrir), como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabezas y otros miembros al margen de lo ordinario” (21) y se distinguen los prodigios ~~Prodigios~~ son cosas que acontecen contra la naturaleza, como una mujer que dé a luz una serpiente o un perro, o cualquier otra cosa opuesta a la Naturaleza” (21). Jorge Kuri parafraseó estos textos y los puso en voz del personaje Quirón:

A lo largo de la historia de la humanidad, el ser humano ha acuñado un término que aplica a todo aquello que no puede explicarse, o a seres que le provocan inquietud y desconcierto; los monstruos, fenómenos que aparecen fuera del curso de la Naturaleza, y en la mayoría de los casos constituyen augurios y presagios de alguna

desgracia o catástrofe que debe de ocurrir. Todos los esperpentos que existen sobre la faz de la Tierra, encarnan las potencias del mal y son producto de ciertas tendencias perversas que desafían a la cólera divina. Es bien sabido que de la unión de sodomitas y ateos con animales, pueden nacer monstruos y otros abominables engendros, como resultado del exceso de semen y de una tendencia demoníaca por copular con animales, así como algunas otras causas, cuyos ejemplos veremos a continuación (Valdés Kuri y Jorge Kuri 112).

A la dramaturgia se integró un personaje que no estaba consignada en el texto de Ambroise Paré y que definía el rumbo de la puesta en escena, la historia de los Castrati, cuyo nombre también es parte del título de la puesta en escena. En el Castrati, encontraba Kuri la oportunidad para conjuntar al monstruo y prodigio; en la obra, el Demonio Piamontés comienza a presentar a este personaje –El misterio de este fenómeno radica en el inefable timbre que produce su voz; un sonido sublime y sensual que transporta a estados de profunda nostalgia: su canto encarna el misterio de una voz que franquea constantemente el abismo entre el monstruo y el prodigio” (Valdés Kuri y Jorge Kuri 113). Más adelante los siameses Jean y Ambroise Paré son los encargados de describir al Castrati:

JEAN-AMBROISE: –Ya lo decía yo... (*Se voltean a ver y se corrigen.*) Ya lo decíamos, en nuestro libro –*De Monstruos y Prodigios*”

AMBROISE: El arte de estos *virtuosi* consiste en la extrema sofisticación de la belleza, que se hace visible tanto en los fuegos de artificio vocales como en la exteriorización desgarradora del *pathos*, ya que cuentan con una voz tan

JEAN: ...delicada,

AMBROISE: ...tierna,

JEAN: ...ágil,

AMBROISE: y potente, que no tienen dificultad alguna en subyugar a su público, hasta hacerlo llorar. (Valdés Kuri y Jorge Kuri 122 - 123).



Fig. 36. *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati.*

Sobre la puesta en escena Ximena Escalante comentó –No hay dramaturgia, se trata, más bien, de un relato-escénico-musical-humorístico que parece ser la excepción a la regla demuestra cómo sí es posible, bajo determinadas condiciones, hacer teatro sin un texto ‘dramático’”. De acuerdo con Fernanda del Monte, el dramaturgista –Primero tiene que ver con analizar el material existente, ya sea en escena o en papel, entender cuál es la idea del creador ya sea actor o director. Guiar, sugerir mundos, estructuras, seguir de cerca el trabajo del actor o director, limpiar, dotar de universo”. En síntesis Jorge Kuri encaminó el proceso de investigación para que esta información pudiera consolidarse en una puesta en escena.

2.2.3. Berenice Alcántara: *Trilogía mexicana.*

Para una obra que se sitúa en el pasado, las fuentes primarias (periódicos, etc.) serán muy importantes. También, si es posible fotos o videos, que puedan ayudar a los actores a construir mejor sus personajes. También material de referencia del dramaturgo y lo que a él/ ella podría haber impulsado a escribir la obra.

Marissa Skudlarek

Trilogía Mexicana fue una producción de la Dirección de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Coordinación Nacional de Teatro, del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Sistema de Teatros de la Ciudad de México y el Festival de México. La trilogía estaba compuesta por las obras *Netzahualcóyotl / ecuación escénica de historia y tiempo*, *Moctezuma II, la guerra sucia* y *Malinche, Malinches*.

Para la creación de las obras se contó con el apoyo de Berenice Alcántara⁴⁴, quien fungió como dramaturgista, crédito consignado en el programa de mano y en la publicidad de la obra. Al principio, relata para esta investigación, se reunía con la compañía “una vez a la semana para darle ciertas asesorías o clases de historia” y después se integró a la puesta en escena por lo cual se le asignó el nombre de dramaturgista “Fue ahí donde probablemente entró la otra labor, de dramaturgista, porque ya que vi que estaban retomando todos esos elementos yo comencé a intervenir en el ensayo y entonces ya me empezaron a enseñar los textos del guión que quedó” (Alcántara). La propuesta de la trilogía era vincular el presente con el pasado; Juliana Faesler y Clarissa Malheiros, coordinadoras de la compañía La Maquina Teatro, explican:

“La Trilogía Mexicana” es un espacio de intercambio de realidades históricas y ficciones culturales, entre el universo “pretérito” y el “presente”. Es la historia revivida y reinventada, no desde el luto solemne que paraliza, o del sueño mitificador que concibe un pasado casi idílico. Más bien pretende explorar la compleja red de texturas emocionales y sensoriales que aparecen en la vida cotidiana de los mexicanos, cuando nos encontramos frente a la piedra o la pirámide, a la bandera o la palabra en náhuatl, o simplemente frente a esta gran urbe llamada México, que sabemos, descansa sobre otra gran metrópolis: Tenochtitlan, aquella que nos sostiene al caminar.

⁴⁴ Doctora en Estudios Mesoamericanos por la UNAM. Profesora de la asignatura Descubrimiento y Conquista de América, licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Tutora del Posgrado en Historia y Posgrado en Estudios Mesoamericanos de la UNAM.

Cada espectáculo propone acercarse a Nezahualcóyotl, Moctezuma y La Malinche, que son los tres, fantasma, presencia, realidad y símbolo, sin un afán frío de revisionismo histórico sino como una forma liberadora de reconocimiento. (—Trilogía Mexicana”).

Gran parte de los elementos escenográficos, de utilería y vestuario se realizaron con materiales reciclados, los cuales tenían un significado en la configuración de la trilogía:

Los tres proyectos tienen como punto de partida el reconstruir la historia a partir del reciclaje, la reconstrucción de los hechos y las líneas fundacionales de nuestra identidad. Reciclar nuestra propia mirada sobre nosotros mismos, la mirada de los otros. Reconstruir los supuestos, el hubiera, el ¿cómo fue? Reciclar lo que se sabe o lo que se supone, lo que como pueblo queremos creer. Dar vueltas en círculo. Hacerse todas las preguntas posibles. (—Trilogía Mexicana”).

Nezahualcóyotl/ ecuación escénica de historia y tiempos

Nezahualcóyotl es la primera parte de *Trilogía mexicana*, se estrenó en mayo del 2007 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón. Para la creación de este espectáculo se tomó como referente códigos nahuas, los cuales estudiaba la compañía con Berenice Alcántara —me decían que estaban interesadas en los códigos y que iban a tomar imágenes y movimientos, que ellos iban a adaptar a partir de los códigos, sobre los dioses y las características”. La investigación se enfocó en dos partes —(la existencia) de un rey poeta, visionario y buen gobernante y la de muchos, aquellos que poblaron un desierto de sal” (—Nezahualcóyotl. Ecuación”). La directora Juliana Faesler relata:

Trabajamos sobre la escultura y las representaciones pictóricas. Investigamos la corporalidad, el colorido y el simbolismo. Comenzamos a configurar este universo a partir del panteón, los dioses, los puntos cardinales, la manera de ordenar el cosmos.

Nos dimos cuenta que los dioses principales podían funcionar como ejes fundamentales alrededor de los cuales podíamos construir un mundo que contuviera la totalidad de la propuesta estética en todos los sentidos. Partiendo de esa idea, cada uno de los actores asumió un dios como principal terreno de exploración y reconstrucción de sus personajes actuales. (–Nezahualcoyótl”, entrevista 124-125).



Fig. 38. *Nezahualcóyotl, ecuación escénica de historia y tiempos.*

Cada uno de los colaboradores podía acercarse a la dramaturgista para retroalimentar su trabajo, los actores acudían a Berenice para comprender la calidad de movimiento de sus personajes y las expresiones verbales –Fuvimos clases de náhuatl porque ellos tenían que pronunciar una gran cantidad de palabras en náhuatl y les expliqué cómo”. Los diseñadores también acudían a la dramaturgista para que supervisara la relación del material con el personaje –del vestuario les decía que tenía poco que ver con el mundo histórico pero ellos me decían que abajo iban a estar maquillados y entonces ya les decía cómo se tenía que ver, cada maquillaje para cada dios y ellos me decían que se tenía que hacer con el maquillaje en función de la distancia”. Alcántara también se enfocó en la utilería en relación con el material y el uso que podían darle los actores –Había propuestas de los penachos y entonces yo les decía en función de

qué dios podía ser ese elemento, o no ser en función de la información que se tiene en términos históricos. Cómo se podían mover o no mover en el escenario, cómo podían interactuar los personajes”.



Fig. 39. *Netzahualcóyotl*, ecuación escénica de historia y tiempos.

Moctezuma II / la guerra sucia

El segundo proyecto de Trilogía Mexicana fue *Moctezuma II / la guerra sucia*, se estrenó en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris en agosto de 2009. La obra se creó a partir de la ópera *Moctezuma* de Carl H. Graun y contiene textos de la *Visión de los vencidos* y de *El Códice Florentino*. Juliana Faesler señala que la obra intentaba reflexionar “[...] sobre la conquista y caída de Tenochtitlán, sobre los pueblos indígenas aliados de los españoles, que sin ellos no podrían haber vencido a los aztecas; sobre los miedos de Moctezuma y la reacción del pueblo, situación que permite hacer un sutil paralelismo entre diversos movimientos subversivos de aquel pasado mesoamericano y los contemporáneos, ya sea estudiantiles o armados” (Pendiente”, 3).



Fig. 40. Cartel *Moctezuma II. La guerra sucia*.

De la misma forma que colaboró en *Netzahualcóyotl*, Berenice Alcántara participó en *Moctezuma II* y *Malinche*, entregando información, revisando el guión e interviniendo en la puesta en escena para que tuviera coherencia con las fuentes históricas. La labor de Berenice Alcántara en los ensayos era vigilar el puente entre pasado y presente —Un día llegaron con escobas y yo les dije pero cómo, esas escobas no pueden ser, les dije más o menos de qué material podrían ser y al día siguiente tenían otras” (Alcántara).



Fig. 41. *Moctezuma II. La guerra sucia*.

Malinche/Malinches

Malinche/Malinches es la última obra de la trilogía mexicana, se construyó con historias de mujeres reales, la compañía recopiló alrededor de cincuenta historias las cuales vincularon con la vida de Malinche. Para recabar las historias, relata Juliana Faesler “[...] le pedimos a nuestras amigas que nos mandaran por correo su historia en seis líneas y fue con esos fragmentos que armamos la obra, como un gran rompecabezas de vida, incrustado con lo que desde la escuela sabemos de la Malinche y varias lecturas, es un material muy conmovedor, con historias sencillas y complejas” (—Teatro para repensar—). La obra se estrenó en 2010 en el Teatro Jiménez Rueda.



Fig.42. *Malinche/Malinches*.



Fig.43. *Malinche/Malinches*.

2.2.4. Fernanda del Monte

[El dramaturgista] Es alguien con quien dialogar y el diálogo es importante en un proceso de trabajo colectivo. Y sobre todo, empuja a la confrontación de ideas, a la estructuración del pensamiento, al debate y a la mirada dialéctica permanente. Es una especie de abogado del diablo.

Laura Pouso

El primer contacto que logré establecer con un dramaturgista fue con Fernanda del Monte en agosto de 2012, ella se encontraba en Argentina estudiando la Maestría de Dramaturgia de la IUNA en Buenos Aires, Argentina. Logré formularle algunas preguntas sobre su labor como dramaturgista, Fernanda del Monte describió su trabajo en dos vertientes:

[...] en términos históricos el dramaturgista, que no dramaturgo, es lo que en muchos países europeos se llama el asesor literario. Allá, sobre todo en Alemania, muchos teatros tienen una visión del tipo de montajes que quieren hacer. Así cada teatro se especializa en un tipo de teatro. El asesor literario se encarga de leer obras, analizar si son buenas o no, si convienen a la ideología del teatro, después hace análisis de la obra, si se quiere hacer por ejemplo una versión de una obra clásica, trabaja junto al director para analizar el texto y quizás el contexto de la obra. También escribe los catálogos y programas de mano, encuentra formas de exponer el trabajo de la compañía, etc....

A la pregunta ¿Cuál es el proceso de tu trabajo como dramaturgista?, ella respondió:

Yo lo pondría de la siguiente manera. Primero tiene que ver con analizar el material existente, ya sea en escena o en papel, entender cuál es la idea del creador ya sea actor o director. Guiar, sugerir mundos, estructuras, seguir de cerca el trabajo del actor o director, limpiar, dotar de universo. Un dramaturgista también sugiere el texto del programa de mano. Lo que se va a decir de la obra, que muchas veces los creadores no pueden ver bien porque están inmersos en el propio trabajo de creación. Si se va a versionar un clásico él sería el encargado de hacerlo, si se va a trabajar con

materiales no teatrales es el encargado de hacer la investigación, si se monta una obra de un dramaturgo es el que tendría que entender perfectamente el texto para asesorar al director para el montaje.

En las primeras conversaciones Fernanda comentó –en México también he trabajado con varios artistas como dramaturgista y no me ponían ese nombre me ponían asesoría y después acá [Buenos Aires] es cuando me di cuenta que mi trabajo tenía un nombre”. Por ello considero importante hacer una breve revisión de su trabajo en Argentina, donde por primera vez, en *Mi única fe*, se le dio el crédito de dramaturgista. En México colaboró en las puestas en escena *Barum Pisham* en 2007 y *Margarita Trotamunda en: Viaje al otro lado* en 2008-2009 y en 2012 en Argentina participó en *Matrioska mientras se pueda* y *Mi única fe*.

México

Barum Pisham

En ambos casos el registro de los espectáculos en México es casi nulo debido a ello es difícil precisar el trabajo realizado por del Monte. *Barum Pisham* se presentó en octubre 2007 con la música del Grupo Narimbo, en el Forum de Culturas de Monterrey. La obra, recuerda Emilio Lomé era –un cuento para niños basado en varios mitos y relatos de la cosmogonía maya lacandona”. Fernanda ayudó a transformar el cuento a teatro, apoyándose también de música.

A partir de algunos mitos lacandones como los relatos de ‘por qué se cuenta que la luna es el huevo de una tortuga, ‘ de por qué la noche estrellada es la piel de un jaguar o ‘así cuentan que nacieron los sueños en el mundo’ entre otros más, escribí este cuento como un homenaje al pueblo lacandón, a la hermosa selva lacandona y a diversos animales que en ella habitan y que por desgracia se hallan en peligro de extinción. (Lomé).

Viaje al otro lado

En diversos espectáculos Gabriela Ottogalli representa a una clown llamada Margarita la trotamunda; entre 2008 y 2009 presentó la obra *Margarita la trotamunda: Viaje al otro lado* en Chiapas, este espectáculo se presentó sólo dos veces.



Fig. 44. Gabriela Ottogalli en *Margarita al otro lado*

La clown Gabriella Ottogalli requería de un colaborador que pudiera ayudarle a estructurar su obra, esta labor la llevo a cabo Fernanda del Monte –con Gabriela Ottogalli trabajamos un espectáculo de clown, ella tenía la idea, pero le faltaba cierta estructura de fábula a su obra, así que yo la iba guiando con respecto a los símbolos que podía utilizar para que el espectador entendiera hacia dónde iba, de qué iba” (del Monte).

Por su parte la directora Gabriela Ottogalli asegura que la dramaturgista –hizo un asesoramiento breve porque no hubo mucho tiempo real, durante los ensayos de Viaje al otro lado, pudo asistir en dos ocasiones y de este modo pude consultar con ella respecto a preguntas clave para la dramaturgia”.



Fig. 45. Gabriela Otogalli en *Margarita al otro lado*.

Labor de dramaturgista en Argentina: *Matrioska mientras se pueda* y *Mi única fe*

Matrioska mientras se pueda surgió como proyecto de graduación de la licenciatura en actuación del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA dirigido por Marcelo Savignone. La obra estaba basada en los textos *La gaviota*, *Tío Vania* y *Las Tres hermanas* de Chéjov y se estrenó en 2012. —*Matrioska*, plantea la historia de una compañía teatral en ruinas que intenta realizar un homenaje a una gran actriz para no perder el único espacio que les permite ser y actuar: el teatro” (Méndez, —Un trabajo de graduación”). Además de los personajes de Chéjov aparecían personajes de la obra de Shakespeare —Los personajes del universo de Chejov aparece en una intertextualidad constante con las obras del autor ruso, con sus referentes (por ejemplo, en *La gaviota* se hace referencia a *Hamlet* en *Matrioska* está Ofelia, la mujer que enamora al príncipe de Dinamarca)” (Méndez, —Un trabajo de graduación”).

En esta puesta en escena Fernanda del Monte propuso ideas para el espectáculo y proporcionó información a los actores y al director para “tratar de crear una obra distinta, eran 21 actores, dejando que ellos eligieran los textos de Chejov que querían, dejando a Marcelo dirigir y crear la obra junto con los actores” (del Monte). Como dramaturgista del Monte “marcaba las estructuras, símbolos del mundo chejoviano, daba ideas sobre hacia dónde podrían ir, si algo no se entendía, cómo hacer que la obra encontrara un final, etc.... ideas que después Marcelo tomaba o no” (del Monte).



Fig. 46 y 47. *Matrioska mientras se pueda.*

Mi única fe

La obra se estrenó el 4 de agosto de 2012 en Buenos Aires, Argentina en el Excéntrico de la 18°. *Mi única fe* aborda la historia de Sena Hatice Akalın Demir, una joven turca que viaja a Buenos Aires para ahondar en sus estudios de Ciencias Políticas. El director mexicano Adrián Pascoe relata para esta investigación “El tema que a mí me interesaba era cómo ella reformuló la figura femenina, los estereotipos femeninos que ella traía, que venían de una tradición islámica, un entorno liberal y que venían de una figura islámica liberal contemporánea”.

La obra comienza con la explicación del origen del nombre de Hatice. Después continúa con el viaje de la turca por Mersin en el año 2003 hasta llegar a Buenos Aires en el 2008 y finaliza en el 2011. Para la creación del texto el director se apoyó de los materiales que Hatice le proporcionó: fotografías, textos, etc.

Para transformar la historia de Hatice a teatro, Adrián Pascoe contó con la asesoría de Fernanda del Monte. Después de intentos fallidos por terminar el texto, Pascoe decidió incluir una dramaturgista dentro del proceso de creación –En el caso de Adrián Pascoe, en *Mi única fe*, él necesitaba escribir una obra y las ideas estaban dispersas, tenía que tomar decisiones, llevaba trabajando un año con los actores y la obra no salía, yo le propuse trabajar un texto, fuera de escena, al contrario de lo que pasó con Marcelo, y trabajar la dramaturgia” (del Monte). El director relata que el trabajo de Fernanda consistió en cuestionar la estructura del espectáculo para que él pudiera darle forma y escribir la obra –No podía concretar el texto, no podía cerrar el texto. Me estaba constando mucho trabajo, lo que me estaba haciendo falta era ver el texto estructurado, verlo desde arriba, qué son los trazos de qué personajes y adónde van. Digamos, es una gráfica” y considera que Fernanda fue la crítica externa que necesitaba para construir la obra –Ese trabajo me lo puse a hacer yo, pero tenía que hacerlo enfrente de alguien”.

Para la estructuración de la obra del Monte ayudó a –Crear niveles de narración, su obra era teatro documental y tenía escenas, narraciones, voces en off, ficción y documental, así que lo ayudé a armar el guión darle orden, y después él ya por su lado montó la obra junto a los actores, ahí no tuve que ver con la escena” (del Monte). Como dramaturgista del Monte cuestionó y vigiló el proceso de estructuración del texto, al respecto Adrian Pascoe identifica –Ella me planteaba problemas y empezábamos a conversar las soluciones juntos. No tenía un criterio previo que

aplicaba en las soluciones sino que más bien me llevaba a preguntarme cosas porque realmente la conclusión del texto es mía”.



Fig. 48 y 49. *Mi única fe*.

La función del dramaturgista es exponer, enfatizar y detonar componentes que pueden ayudar a integrar una puesta en escena; a partir de ello, los demás integrantes de la compañía o puesta en escena decidirán qué utilizar para complementar su trabajo. Jhon von Düffel asegura que “el dramaturgista no tiene ningún poder de decisión”. Bernard Chartreux y Jean Pierre Vincent precisan “El director es de alguna manera es así como yo lo veo y así como lo práctico- el traductor universal de las posiciones dramáticas, en un lenguaje que desencadene el imaginario en el cuerpo y en la sensibilidad del actor” (citado en Quadros 247). El trabajo de Fernanda del Monte con los directores Marcelo Savignone y Adrián Pascoe demuestra la importancia del diálogo entre el director y el dramaturgista. A través del diálogo el dramaturgista ayuda a encontrar elementos para que los colaboradores de la puesta en escena, principalmente el director, decidan qué de lo que ha aportado el dramaturgista es conveniente utilizar en esa puesta en escena o qué de lo aportado puede ser un detonante para que los creativos lleguen a sus propias conclusiones.

2.2.5. El dramaturgista en 2012-2013

En el año en que del Monte realizó esos trabajos en Argentina, en México se presentaron diversas obras en las cuales se incluía a este colaborador, en el Encuentro de Dramaturgia y Teatro Tijuana 2012 se presentó la obra *Me llamo Rachel Corrie* de Alan Rickman y Catherine Vinear en el cual se le dio crédito de dramaturgista a Alfredo Michel.



Fig. 50. *Me llamo Rachel Corrie*

En XXV Jornadas Alarconianas se presentó *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón en la cual Haydé Rivera fue dramaturgista, la puesta en escena fue versión para títeres de mesa, una coproducción de Puebla - Guerrero.

En el Foro La Gruta se presentó la ópera prima *Goldfish* en la cual Gibrán Portela, Lucía Leonor Enríquez y Aurelio Vargas fungieron como dramaturgistas. El tema de la obra era el fracaso, Gibrán Portela compartió a *La Crónica* la forma de crear esta dramaturgia –al trabajar con los actores en una especie de laboratorio escénico, donde se realizaron diversos ejercicios de introspección y tipo confesionario, el resultado fue hablar del amor. De esta manera, confrontamos a los actores con sus respectivos fracasos amorosos para desarrollar la dramaturgia, así que tenemos más elementos reales que ficción”. Por su parte Leonor Enríquez agregó su percepción sobre la creación de la dramaturgia –Planteamos el tema del fracaso y también

quisimos exponer lo que existe detrás del proyecto, los actores que debían salir en el texto y ya no están pero aún quedan en ese espacio en el texto, las frases que se pensaban decir, además de todos los altibajos y una bitácora diaria que incluye los pensamientos de los técnicos del teatro, porque todo eso nos da como resultado a Goldfish”.

En 2013 se presentó *Exilios*, obra hecha de relatos cortos: *La Frontera* de Laila Ripoll, *El buen vecino* de Juan Mayorga España, *Dos exiliados* de Antonio Álamo, *El ganso Djurgarden* de Lucía Laragione Argentina, *Desembarco y despedida* de David Olguín y *Un día de lluvia* de Alicia Zárate con el apoyo de Ángeles Hernández como dramaturgista. A partir de un proyecto de la Editorial Biblios, Argentina, la cual convocó en 2002 a autores españoles, argentinos y mexicanos a escribir piezas relacionadas con el exilio, Sandra Félix retomó 5 textos de la antología publicada y agregó uno más. Miguel Ángel Quemain en la nota *Los exilios múltiples de Sandra Félix* para el periódico *La Jornada* define “*Exilios* es una forma de continuidad en el pensamiento de una directora que entiende el proceso creador como reflexión, indagación actoral y dramática que le permiten desarrollar un gran dispositivo intelectual y artístico tras bambalinas, un trabajo que fructifica con rigor y articula sus puestas en escena”.

Sumo los trabajos realizados por extranjeros en México como Ileana Diéguez, dramaturgista cubana, en *No ser Hamlet* (2002), *Los enterradores* (2004) y *Galería de moribundos* (2001), Juanma Rodríguez, dramaturgista español, en *El extraño caso de Tai Chi y Té Chai* (2010).

En *No ser Hamlet* asegura Diéguez “el punto de partida no es precisamente un texto dramático y cuando lo es funciona como pretexto, en una relación polémica, como material que se desmonta; más que el personaje y su interpretación, se trabaja en la borratura de éste, en

la zona de encuentro donde se establece un juego deconstructivo y no precisamente interpretativo” (2).



Fig. 51. *No ser Hamlet.*

Diéguez señala que el público recibía “mínimas instrucciones para ubicarse en el espacio”. Por lo tanto el público podía situarse donde quisiera, esa decisión era fundamental en el recorrido de la pieza Museo de Arte Carrillo Gil.

Fue la llegada a un lugar donde la navegación era a riesgo personal. Algo así como instalar la dinámica de la plaza pública en medio de un establecido museo donde tanta blancura, tanto silencio, tanto congelamiento cultural eran atravesados, profanados, por actores que jugaban con un canónico texto al que no buscaban representar, entre pasos de bicicletas, escaleras metálicas, martillos, y cuerpos que se dejaban colgar. Los espectadores tendrían que decidir dónde ubicarse y cómo acompañar una sesión escénica que se iba desplazando a lo largo y ancho de la galería, entre instalaciones, esculturas, lienzos y dibujos que allí se exponían. En aquellos quiebres de la jerarquía espacial se dinamitaba el edificio de una convención y de un sistema de relación teatral. El desplazamiento de los sitios seguros donde habitualmente se resguarda el espectador producía una borradura de las convenciones espaciales. (5-6).

Para la última temporada de *No ser Hamlet*, subtitulada *Los enterradores* en el Foro de las Artes –se planteó como un ámbito escénico a ser intervenido por diversos participantes, en un gesto que parecía aspirar a una realización radical de la borradura” (7).

Partiendo de una situación de no representación, cada noche creadores diferentes (bailarines, performeros, músicos, actores, directores, investigadores, poetas...) fueron accionando en la caja negra del Foro sin ningún arreglo escenográfico, sin ninguna preparación y sin acuerdo previo sobre lo que allí sucedería.

Sin Hamlet, ni fantasma, ni Ofelia, ni teatro --en el sentido tradicional del término--, allí se cruzaron imágenes, escrituras, actos, y el suceso escénico sólo fue posible desde la más caótica y provocadora hibridez. Las intervenciones que allí sucedieron - de manera general, porque alguna que otra intentaba dialogar con el proceso de *No ser Hamlet*- sí operaban como una especie de borradura definitiva del texto escénico anterior. Sin embargo, una parte de la escritura, aquella que era producida por el equipo mínimo de trabajo, el director y sus dos colaboradores, obsesionados por la pregunta filosa, viciosa, sobre el “ser” de la teatralidad, accionaban a partir de fragmentos, evocaciones, reflexiones, en las que era posible reconocer vestigios de la creación anterior, en una especie de deconstrucción de lo ya deconstruido. (7)

Galería de moribundos proyecto de la compañía Teatro Línea de Sombras bajo la dirección de Jorge A. Vargas, basado en la literatura de Beckett cuyo objetivo era –Rescatar de la literatura esas sombras, objetos, máquinas y naturaleza que Beckett puso ahí para que alguien más descubriera esas secretas relaciones. Darles materialidad a esas obsesiones y echar a andar la maquinaria beckettiana es el sentido de esta reunión de pequeños estudios, de aproximaciones a un dibujo definitivo: el rostro de Beckett”.

Rodolfo Obregón en “Poética del cuerpo (I)” de *Proceso* asegura que *Galería de moribundos* “[...] pone de manifiesto una más de las rupturas características del teatro nacional:

aquella que abandonó, al finalizar los años ochenta, la exploración y el desarrollo de un lenguaje corporal no supeditado a las exigencias narrativas del teatro textual e interpretativo” (–Poética I”, 66). En la segunda parte de esta nota, –Poética del cuerpo (II y último)”, Obregón precisó la relación entre los personajes y el trabajo corporal de los actores –A través de una sucesión de cuadros de admirable rigor formal, Vargas da cuenta de la desesperanzada situación de sus personajes frente a la ‘inevitabilidad de la vida’, y la contrasta con el patetismo de los estilos y principios actorales cercanos al teatro del cuerpo (clowns, cuerpos fragmentados, inmovilidad expresiva, etcétera) frecuentemente citados por el propio Beckett.” (–Poética II”, 68). Obregón resalta del espectáculo el uso del cuerpo sobre la palabra –Al eliminar prácticamente la palabra, el espectáculo de Vargas pierde una dimensión vital en la obra de Beckett, para quien (las intraducibles palabras pertenecen ahora a Peter Brook) –the play is the whole thing”. El gran esfuerzo de Roberto Sosa, Ricardo Leal, Alicia Laguna, y del propio Vargas que milita sobre la escena con sus actores, sometidos a una gran exigencia física, no siempre logra rebasar la técnica, trascender el cuerpo en busca de nuevos itinerarios sensibles. (–Poética II”, 68).



Fig. 52. *Galería de moribundos.*

El extraño caso de Tai Chi y Té Chai, donde Juanma Rodríguez fungió como dramaturgista, abordó un hecho real ocurrido en China, 2007, cuando Ren Xiaofeng y Ma Xiangfing dos empleados de un banco robaron con el propósito de ganarse la lotería.

La historia es contada por una panda adicta a la insulina, que al llegar a México y no tener acceso al bambú, agarro lo más parecido: la caña de azúcar. La historia nos va conduciendo a los motivos de Tai-Chiy Té-Chai para poder obtener dinero fácil y así poder jugar al famoso juego de rasca y gana.

Con un humor ácido y sarcástico, la panda y los dos personajes masculinos van divirtiendo al público con los enredos que se causan a sí mismos y con su mala suerte en el juego de la lotería. (Sugey Rodríguez).

La labor del dramaturgista se ha llevado a cabo en diversos momentos de la historia del teatro mexicano y sigue expandiéndose, ha logrado posicionarse en teatros institucionales e independientes. Cabe señalar el último ciclo de lecturas dramatizadas –“Theaterwelt” donde se incluía un dramaturgista en cada lectura; también ha comenzado a figurar dentro de los exámenes profesionales de la maestría en Dirección Escénica la ENAT y diversas presentaciones dentro Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Capítulo 3: *Tiempo de fiesta*, experimentando la labor del dramaturgista

En México la figura del dramaturgista aún es poco estudiada. A diferencia de Estados Unidos, el Reino Unido, Italia, Francia y Alemania, en los países Latinoamericanos estudiados en el primer capítulo de esta investigación (Chile, Argentina, República Dominicana, Cuba, Puerto Rico, Venezuela y Uruguay) así como en nuestro país, no existen escuelas especializadas en la formación de este colaborador.

El plan de estudios 2009 de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM propone que el área de estudio para este colaborador, dentro de esta universidad, sea la dramaturgia. Según el plan de estudios, el objetivo del —Área de Estudio Dramaturgia” es:

Formar conocedores del fenómeno teatral para la creación de textos dramáticos. Al término de este ciclo el alumno que haya cursado esta área tendrá un amplio conocimiento de la composición dramática a través de la historia del teatro, así como una amplia capacidad de análisis e investigación y escritura de textos dramáticos, así como guiones para cine, radio y televisión. Conocerá también la función del dramaturgista junto con las nociones que le permitirán ejercer como tal.

Las asignaturas obligatorias Fundamentos de Dramaturgia 1, Fundamentos de Teatrología 2, Fundamentos de Dirección 2, las asignaturas obligatorias de elección, Dirección 2, Diseño y Producción 3, Teatrología 3, y la asignatura optativa Taller de Producción 2, también pretenden generar un acercamiento a la labor del dramaturgista⁴⁵. Paradójicamente ninguna de estas

⁴⁵ Fundamentos de Dramaturgia 1

Unidad 1 EL FENÓMENO ESCÉNICO Y LA DRAMATURGIA

1.1 Concepto de dramaturgia y dramaturgista.

Fundamentos de Teatrología 2

materias se encuentra dentro de la “Ruta sugerida Área de Dramaturgia”. En el tercer año de la Licenciatura se cursa el Taller Integral de Creación Artística (TICA) 1 y 2, y en el cuarto año el Laboratorio de Puesta en Escena (LPE) 1 y 2. Ambas asignaturas tienen como objetivo la creación de una escenificación con la ayuda de todos los colaboradores de una puesta en escena incluyendo, en ocasiones, al dramaturgista.

Con más de cinco años de vigencia, el plan de estudios de estudios actual ha comenzado a

Unidad 1 INTRODUCCIÓN A LA TEATROLOGÍA

1.5 El método en la investigación de campo.

1.5.1 Su aplicación en los diferentes campos teatrales:

*El crítico. (sic)

*El dramaturgista.

*El investigador o teórico.

Fundamentos de Dirección 2

Unidad 2 EL TEATRO COMO ARTE COLECTIVO: COLABORADORES DE LA PUESTA EN ESCENA

2.6 Dramaturgista.

Dirección 2

Unidad 1 PROCESOS DE REALIZACIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA

1.1.2 El director y el dramaturgista: investigación, uso del texto, propuestas, etc.

Diseño y Producción 3

UNIDAD 1 EL PRODUCTOR

1.3 Organización y asignación de tareas.

1.3.2 Del autor-dramaturgista.

Teatrología 3

OBJETIVO

Desarrollar la capacidad de investigación, reflexión y de crítica, a través de una metodología para abordar el análisis de una puesta en escena como dramaturgista, investigador y crítico.

Taller de producción 2

Unidad 1 EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE UN PROYECTO ESPECÍFICO

1.3 Organización y asignación de tareas.

1.3.2 Del autor-dramaturgista.

hacer visible la palabra dramaturgista dentro del Colegio. A continuación enlistaré los nombres de los alumnos que fungieron como dramaturgistas del año 2011 al 2013 dentro de las actividades del CLDyT, la información fue tomada de los programas de mano de estas puestas en escena.

2011. Primera presentación final del TICA. *La Furia* de Juan Alberto Alejos, a partir de *La tempestad* de William Shakespeare. Dramaturgista: Omar Mattar. Dirección: Efraín Pérez Álvarez. Coordinación: Iona Weissberg.



Fig. 53. *La furia*.

2012. Presentación final del TICA. *Atenas esquina revolución* de Paulina Villaseñor a partir de *Las Asambleístas* de Aristófanes. Dramaturgista: Joanna Montserrat Ruvalcaba Rodríguez. Dirección: Lorena Martínez. Coordinación: Iona Weissberg.



Fig. 54. *Atenas esquina revolución*.

2012. Presentación final del LPE *Esta no es nuestra historia de amor* de Gerardo Sotelo

Manrique. Dramaturgista en el proceso de investigación: Nathalia Fuentes. Dirección Itzel Gálvez Noverón, Efraín Pérez Álvarez, Nathalia Fuentes Martínez. Coordinación: José Caballero.



Fig. 55. *Esta no es nuestra historia de amor.*

Temporada Teatral de Primavera 2012. *Criminal* de Javier Daulte. Dramaturgista: Geovani Padilla Hernández. Dirección: Aurora Gómez Meza.

Temporada Teatral de Primavera 2012. *La misa del gallo* de Alejandro Román. Dramaturgista: Itzel Santiago. Dirección: Ángel Patricio Rubio.



Fig. 56. *La misa de gallo.*

Temporada Teatral de Primavera 2013. *La muerte de Calibán* (Canción Popular) de Magda

Fertacz. Adaptación: Valeria López López. Alejandra Itzel Aguilar Domínguez Dramaturgista: Valeria López López. Dirección: Alejandra Itzel Aguilar Domínguez.

Presentación final del TICA 2013. *La cacatúa verde* de Arthur Schnitzler. Dramaturgista (sic): Valeria Lolo. Dirección: Eréndira Luna con colaboración de: Belén Escalante, Gerardo Martínez y Ruth Polanco. Coordinación: Regina Quiñones.



Fig.57. *La cacatúa verde*.

Presentación final del LPE 2013. *Pólvora* de Jimena M. Vázquez. Dramaturgista: Adrián Asdrúbal Galindo Vega. Dirección: Anahí Romero, Adriano Pavarotti y Gabriela Aparicio. Coordinación: José Caballero.



Fig.58. *Pólvora*.

Homenaje a la Dra. Norma Román Calvo. 2013. Lectura dramatizada *Delgadina y la Reina Su*

Madrina de Norma Román Calvo. Dramaturgista: Claudia Rodríguez. Adaptación y dirección: Ronaldo Monreal.



Fig. 59. *Delgadina y la Reina Su Madrina*

Temporada Teatral de Otoño 2013. *Muerte súbita* de Sabina Berman. Dramaturgista: Enrique Saavedra Zúñiga. Dirección: Cristian José García Martínez.



Fig.60. *Muerte súbita*.

Temporada Teatral de Otoño 2013. *Riñón de cerdo para desconsuelo* de Alejandro Ricaño. Dramaturgista: Juan Pablo Cervantes Godínez. Dirección: Jesús Núñez Giles.



Fig.61. *Riñón de cerdo para desconsuelo*.

Tiempo de fiesta

[*Tiempo de fiesta*] Es una fiesta de personas muy ricas y poderosas. Están en un departamento lujoso mientras abajo, en la calle, están arresando gente, algo está pasando. No sabemos lo que está sucediendo pero escuchamos dos o tres cosas, la gente llega, hay desaparecidos y en la fiesta no pasa nada, no dejan que esto los toque para nada cuando en realidad ellos son responsables. Es muy difícil de describir, es una pieza áspera y tensa.

Harold Pinter

La generación 2010, segunda generación en cursar el Taller Integral de Creación Artística, a la cual pertenezco, presentó sus trabajos finales en el año 2012. Cursé la asignatura en el grupo 0021 bajo la coordinación de Regina Quiñones. A la par cursé las materias Teatología 3 y 4 con Emilio Alberto Méndez Ríos, asignaturas que me dieron elementos para poner en práctica labores de dramaturgista en el TICA. El trabajo que se realizó en el TICA 0021 fue colectivo, cada uno de los participantes propuso ideas para crear la puesta en escena sin importar nuestra área de conocimiento.

El producto final del TICA 0021 fue titulado *Las suculentas en Tiempo de fiesta*, el cual se conformaba de dos obras: *Las suculentas* de Geovani Padilla Hernández y *Tiempo de fiesta* de Harold Pinter en traducción de Carlos Fuentes. Enfoqué mis labores como dramaturgista a *Tiempo de fiesta* ya que *Las suculentas* se trabajaron dos meses antes de estrenar. Las funciones se llevaron a cabo el 4, 11 y 15 de junio a las 18:30 hrs y el 8 de junio a las 18:00hrs en el Aula Teatro-Fernando Wagner.

3.1. Libreto de dramaturgista

En ocasiones el dramaturgista elabora un dossier, carpeta, libreto, folleto o portafolio que pretende ser un documento con información útil para la puesta en escena. Este documento puede elaborarse en dos etapas: una investigación sobre la obra o tema de la obra y una investigación para alimentar la propuesta de dirección. En el transcurso de las asignaturas Teatrología 3 y 4 y TICA 1 elaboré un documento que recopilaba información de la obra y proporcionaba información sobre nuestro presente. El libreto se divide en seis secciones: glosario, historia escénica, imágenes, información socio-cultural, autor, imágenes.

3.1.1. Glosario

El glosario pretendía aclarar conceptos de la obra que podrían ayudar en la recepción del público. Además exponía algunas frases que, por su traducción⁴⁶, podrían estar fuera de contexto. Frases como “Hace un puño” y “En el blanco” se pusieron en crisis no sólo por la vigencia de la frase sino por la edad de los actores. En ocasiones tuvo que buscarse otro referente cercano a nuestro contexto como: “Cernicalo: Ave de rapiña, común en España, uñas negras y fuertes, cabeza

⁴⁶ En la historia escénica del libreto de dramaturgista incluí la puesta en escena *Tiempo de fiesta* dirigida por Ludwik Margules en la cual se utilizó la traducción de Carlos Fuentes. En la recepción crítica de la obra dirigida por Margules se incluía la nota *Pinter y Margules* de Víctor Hugo Rascón Banda quien enfatizó que la traducción de Fuentes era deficiente “una traducción que abunda en incoherencias e imperfecciones. Al lado de giros mexicanos (a toda madre, decir pendejadas, mandar por un tubo) utiliza hispanismos o vaya usted a saber qué son (tomar por el trasero; vuestro padre; no, querida; estas jodederas)”. Rubén Ortiz, asistente de dirección en *Tiempo de fiesta* dirigida por Margules, calificó la traducción como “mala porque Fuentes no vive en México, entonces traduce lo que para Pinter es un inglés colocado, colocado en ese barrio donde Pinter creció pero además hay una gran particularidad en los ingleses que su lenguaje define dónde estás, del mexicano también pero digamos que es un arma que utilizamos algunas veces pero no optamos por ella”. Margules años después recordó “La palabra pinteriana elaborada por Carlos Fuentes me vulneraba, no obstante encontré la objetividad necesaria para exponer a un Pinter maduro en medio de nuestra comunidad teatral, en un país muy próximo a la premonición pinteriana” (177).

abultada. Pluma rojizo, más oscuro por la espada que por el pecho, y manchado de negro”. El elemento —*ve de rapiña*” nos dio la posibilidad de cambiar la palabra por halcón.

3.1.2. Historia escénica

La historia escénica es una reconstrucción de los montajes previos de la obra a representar. Esto se lleva a cabo con la recopilación de diversos materiales como fotografías, videos, notas de prensa, reseñas, programas de mano, carteles, testimonios, entre otros, de puestas en escenas de *Tiempo de fiesta*. La historia escénica ayuda a analizar las decisiones del proceso creativo, así como relacionarlo y confrontarlo con el contexto y el proceso de escenificación, en nuestro caso del TICA. De cada representación de *Tiempo de fiesta* investigué y elaboré cinco apartados: ficha artística, crítica, fotografías, reconstrucción de la puesta en escena, comentarios breves y descripciones de las fotografías.

La primera representación de *Tiempo de fiesta* fue estrenada el 31 de octubre de 1991 bajo la dirección de Harold Pinter. Un años más tarde se estrenó en una serie videograbada para la BBC de Londres dirigida por Harold Pinter. La principal ganancia de la historia escénica fue que tuvimos una visión más cercana a la del autor y que a partir del video de la serie realicé, junto con Paloma Bonilla, la transcripción y traducción de ese texto el cual incluía otros personajes. La única representación de *Tiempo de fiesta* en México fue estrenada el 6 de julio de 1994 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón bajo la dirección de Ludwik Margules, el contexto de esta escenificación reveló una visión cercana a nuestro contexto. La última representación, que incluía el libreto de dramaturgista, fue estrenada el 18 de julio de 2003 en el BAC (Battersea Arts Centre), Londres bajo la dirección de Bijan Sheibani.

3.1.3. Información socio-cultural

La información socio- histórico tenía como intención crear un acercamiento a las posibles influencias que recibió Pinter para la creación de esta obra, para ello investigué tres momentos: la Segunda Guerra Mundial, la administración de Tony Blair y Margaret Thatcher, y la Guerra del Golfo Pérsico. *Tiempo de fiesta* se escribió en 1991, el año en que se desató la Guerra del Golfo Pérsico. Años más tarde, sobre el inicio y desarrolló de este conflicto Pinter refiriéndose a George Bush y Tony Blair aseguró en una entrevista –Políticamente [el lenguaje] nos dirige en todo tipo de campos. Pero lo que encuentro realmente peligroso y desagradable es el tipo de lenguaje que escuchamos recientemente: ‘intervención humanitaria’, y no olvidemos ‘libertad’ y ‘democracia’ y todo lo demás. En realidad es justificar un acto simplemente autoritario para controlar y mantener el poder. Y la cuestión de destruir seres humanos mientras eso sucede parece ser irrelevante” (*Sobrevivir*). En *Tiempo de fiesta* existe violencia que se percibe en el lenguaje de los personajes y no en acciones.

3.1.4. Autor

Este apartado incluía vida y obra de Harold Pinter. Elaboré una biografía del dramaturgo desde sus palabras, para ello utilicé distintas entrevistas realizadas al autor. En el libreto se incluía una línea del tiempo en la cual se presentaba la vida del autor frente al contexto socio-histórico en el que se encontraba. También elaboré una lista de sus obras y sus posibles conexiones con la biografía del autor. La biografía finaliza con el poema *Cancer cells* escrito por Harold Pinter antes de su muerte.

Encontré que Pinter vivió parte de su infancia y juventud cerca de la Segunda Guerra Mundial, lo cual consideró que generó en el dramaturgo un rechazo hacia violencia. –Así crecí también durante la guerra, en un mundo rudo, fuerte e inflexible, en donde la gente no se fijaba en las palabras. Había mucha vulgaridad y violencia a mi alrededor” (–Aquí estamos”). Pinter también se refería al lenguaje de las clases sociales –Creo que el sistema de clases ciertamente muestra que las clases altas o dominantes, digamos, son mucho más astutas para esconder la violencia que de hecho existe en ellas. No usan por necesidad las mismas palabras que las clases bajas pero son igualmente violentas” (–Aquí estamos”). Esta perspectiva sobre las clases altas se presenta dentro de la forma de dialogar e interactuar de los personajes de *Tiempo de fiesta*. La violencia, superficialidad, manipulación de la clase alta a la baja fueron temas recurrentes dentro del estudio de la obra en el TICA, estas constantes nos ayudaron a enlazarnos con el presente y nuestros propios vínculos políticos, las elecciones federales 2012.

3.1.5. Imágenes

En el primer semestre, la coordinadora pidió al Taller Integral relacionar una imagen, pintura, fotografía o elemento visual con la obra. Para la creación del apartado imágenes, recopilé el material visual presentado por los integrantes del TICA.

El tema principal de las imágenes era la violencia. Se presentaron caricaturas de periódicos que relacionaban la violencia o narcotráfico con el gobierno deficiente. Otro tipo de violencia se presentaba en las imágenes de seres humanos con algún sentido alterado: los ojos cubiertos, las manos atadas, etc. Otro tema fue la superficialidad de las clases sociales, este tema se encontró en fotografías de revistas que exhibían a mujeres y hombres de clase social alta,

clase alta reflejada en su vestimenta y postura. Por otro lado, algunos actores compartieron fotografías de experiencias que habían tenido, fotografías de fiestas en la Zona Rosa, en las cuales se observan tipos de grupos que se forman en una sociedad. Pocas imágenes demostraban texturas o acercamientos al espacio que se pretendía construir. También se relacionaba *Tiempo de fiesta* con el arte, pinturas y grabados de artistas del siglo XX: Picasso, Munch, Magritte y Escher, pensando en la pintura como producto de los diversos conflictos del siglo XX.

Jairo Pérez, actor que representó a Fred, presentó una entrevista titulada “Una noche con Harold Pinter” y un artículo titulado “De Frente” dedicado a la instalación de Cai Guo-Qiang. En la entrevista resaltó las palabras de Pinter “La ira debe ir acompañada de un motivo y un exacto conocimiento de la situación. Yo siento ira desde niño y está basado en hechos reales, que ignoran con demasiada facilidad” (10) y “La violencia es mostrada tal cual y muchas mentalidades mojigatas sorprenderá la mano del militar que reposa durante un lapso que se antoja larguísimo sobre un denostado “eulito intelectual” (10). En el artículo se resaltó “[...] ‘una instalación que representa cierto tipo de conducta colectiva o heroísmo colectivo, trágico y valiente al mismo tiempo’. Los lobos ‘parecen estar a gusto con estos sentimientos contradictorios que se proyectan hacia una pared transparente y gracias a que ésta es transparente es más difícil de demoler’” (39). En este último fragmento se encuentra otra forma de contar obra.

Las imágenes ofrecieron a los colaboradores la oportunidad de conocer y aterrizar el contexto de la obra, a los actores ayudaron a conocer más a los personajes y a los diseñadores a entender la atmósfera en que se desarrolla la obra. Algunas imágenes y las fotografías de revistas fueron útiles para la visualización y bocetaje del espacio de la obra.

Como última parte del libreto se incluía algunos de los textos propuestos por nuestra coordinadora, Regina Quiñones, que fueron fundamentales para las decisiones de la puesta en escena y la relación con nuestro tiempo. También se incluían otros textos propuestos por distintos colaboradores que ayudaron a darnos una visión distinta del mundo y obra de Harold Pinter. Los textos son:

–“El miedo como instrumento de presión” de Xabier F. Coronado publicado en la Jornada el domingo 30 de octubre de 2011.

De la revista *Nexos* se eligieron cuatro textos:

–“Identificarse con el otro” de Amos Oz,

–“Perdón por esto” de Harold Pinter publicados el 01 de noviembre de 2005, el 1 de febrero de de 1994,

–“Aquí estamos, atrapados en el siglo XX: Una entrevista” de Silvia Lemus con Harold Pinter, y –“Harold Pinter: teatro y poesía” de David Olguín publicado el 1 de julio de 1994.

3.2. Relación con el público

Otra forma de vincularme como dramaturgista fue pensar en la relación del público con la obra durante el tiempo de espera para ingresar al aula-teatro. Para ello propuse una exposición que, dispuesta en el espacio que sirve de vestíbulo a dicho espacio, exhibía el proceso del TICA: desde la definición del Taller Integral de Creación Artística hasta la puesta en escena. La exposición se dividía en dos partes, la primera parte se conformaba de fichas que incluían: un parlamento o línea de la obra, que se vinculara con el proceso de creación de la puesta en escena, como título, un fragmento de entrevistas que realicé, con ayuda de Eréndira Córdoba, a los integrantes de la obra y fotografías que ejemplificaban cada ficha. A esto se sumaron dos textos escritos por

Jimena M. Vázquez y Chloé Lavalette⁴⁷. La segunda parte estaba conformada por diseños, bocetos, bitácoras, presupuestos, rutas críticas, libretos y elementos que ayudaron a tomar decisiones.

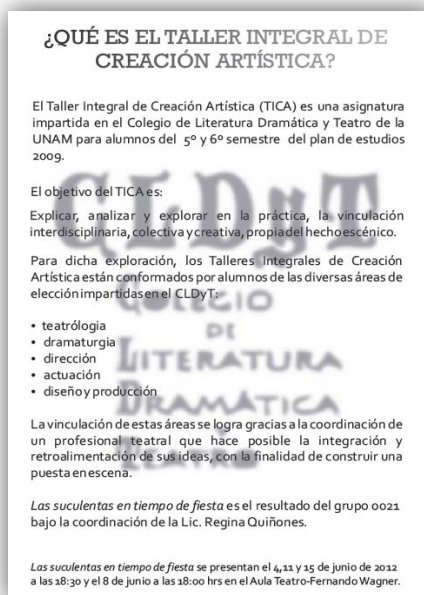


Fig. 62. Ficha 1. Exposición *Tiempo de fiesta*.

La segunda ficha llevaba el título: "Te repito que lo tiene todo" alusión al club en el que iban a participar los integrantes de *Tiempo de fiesta*. Con esta ficha se pretendía exponer un acercamiento al proceso de selección de la obra. En ambas fotografías se encuentra el grupo que conformó el primer semestre del TICA.



Fig.63. Ficha 2. Exposición *Tiempo de fiesta*.

⁴⁷ Chloé Lavalette representó a Dusty y Jimena Mtz Vázquez representó a Jimmy.

La tercera ficha llevaba el título “¿Me permiten presentarlos?” frase dicha por Gavin al presentar a Melissa, nueva integrante del club. Esta ficha hacía alusión al primer acercamiento que el grupo tenía con la obra. En la fotografía se observa al primer elenco de la obra.



Fig.64. Ficha 3. Exposición *Tiempo de fiesta*.

La cuarta ficha se titulaba “Tenemos docenas de opciones...” línea dicha por Terry. En esta ficha se exponían propuestas de vestuario y escenografía. En la fotografía izquierda un boceto de escenografía de Hitzuri Molina y al fondo la visualización del boceto. En la fotografía derecha una propuesta de espacio con telas, realizada por Paloma Bonilla.



Fig.65. Ficha 4. Exposición *Tiempo de fiesta*.

—Y es por ello que seguimos juntos” parlamento que Douglas dice a toda la fiesta sobre el cuidado que su esposa Liz a dado a sus hijos. Esta ficha enmarcaba la dificultad de concretar un proyecto y el agradecimiento a nuestra coordinadora por su apoyo. En la fotografía izquierda Zaira Salvador, asistente de dirección, conversando con Regina Quiñones, en la fotografía derecha Regina Quiñones observando un ensayo.



Fig.66. Ficha 7. Exposición *Tiempo de fiesta.*

En la ficha —el punto es que pagas mucho pero el valor es muy grande” se enfatizaba la labor del productor ejecutivo y el costo de levantar una puesta en escena. En la fotografía izquierda Eréndira Córdoba, productora ejecutiva y en la derecha, en cabina una prueba de iluminación.

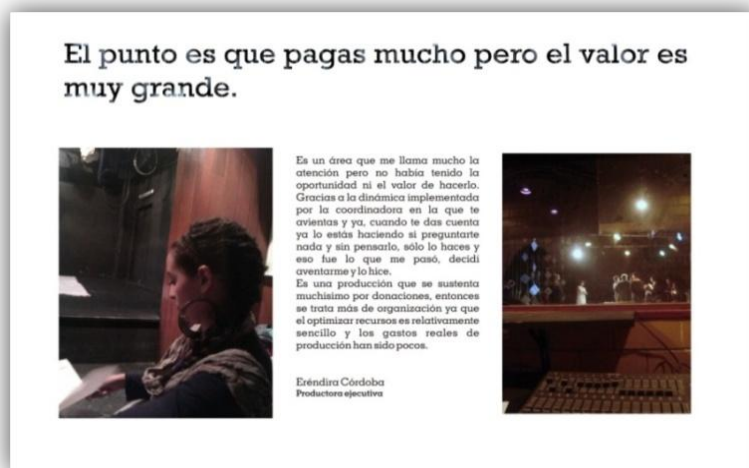


Fig.67. Ficha 12. Exposición *Tiempo de fiesta.*

La pequeña diferencia. Balance de diez meses de trabajo en el TICA.

Hoy es lunes, y no subo a ensayar. Dejé a Amira, con quien comparto el papel de Dusty en el montaje de Tiempo de fiesta, trabajar ahí arriba. Estos últimos días la tensión estuvo creciendo y quedarme afuera me permite tomar distancia, ver adónde llegamos y reflexionar. En las butacas somos pocos: Eréndira, Gaby y Paloma, productoras-directoras, Karla y Geovani, el autor y la directora de las Suculentas, Regina, nuestra coordinadora y maestra, Zaira, asistente de dirección, y yo. Todos los demás están en el escenario.

Soy francesa y aprendí de investigadora en París. Estudio lo que aquí se dice «teatrología». Llegué a México en el marco de un convenio entre mi centro de investigación y el muy serio Colegio de México, donde el teatro, como en muchos templos modernos de la ciencia y la cultura, es todavía o bien un mero auxiliar de la literatura dramática, o bien una disciplina artística ajena a todo tipo de reflexión teórica. Un buen pretexto para escurrirme, casi clandestina, en un par de clases de la UNAM. En este – un Taller integral de Creación Artística – me presenté a todo trance aprovechando la carencia inicial «teatrología» entre los alumnos. La verdad es que quería ser todo menos teatróloga – dirigir o producir o actuar: todo lo que, después de unos años de formación meramente académica, me permita volver a la práctica.

Cuando leí *Tiempo de fiesta* por primera vez no me gustó para nada: una pandilla de gente superficial y estúpida que pretende ser feliz, tiene miedo a que se vea su verdadera naturaleza y se reúne en una fiesta mientras se está supervisando la realización de una redada en la calle afuera, en un contexto de violenta agitación social y política. Todos cortejan a Gavin, el anfitrión, que según parece, está recién llegado en la ciudad y lleva la batuta con elegancia tanto adentro como... afuera. Me recordaba los «Guinols» franceses y el Puppet Show. Me recordaba estas películas de los años cincuenta que cuentan la historia de un cóctel organizado por caciques de un país ocupado durante la segunda guerra mundial – Francia, Austria, Checoslovaquia, lo que sea – para festejar la toma de servicio del nuevo gobernador alemán.

En fin, me preguntaba por qué Pinter seguía escribiendo en los años noventa cosas ya características de sus obras de los años cincuenta; no le veía a este texto ninguna vigencia específica.

La pequeña diferencia. Balance de diez meses de trabajo en el TICA. texto de Chloé Lavalette es la prueba más significativa de nuestra relación con el presente, de nuestro camino trazado a lo largo de dos semestres para poder entender nuestro presente con nuestro *Tiempo de fiesta*.

Fig.68. Ficha 13. Exposición *Tiempo de fiesta*.

Pero el texto fue elegido y empezamos a hablar, mejor dicho, empezaron a hablar de la violencia en México: de muertos - de asesinatos, asaltos, violaciones: de la nota roja, de rumores, presentimientos, certezas, omisiones; de recuerdos, imágenes obsesivas; de (nuestro) olvido, denegación, indiferencia. Yo trataba de entrar al juego descifrando a duras penas los artículos demasiado densos de la revista *Proceso* y leyendo de reojo las portadas del *Gráfico* que nunca compré bajo el pretexto de que se ve de mala calidad. Hablaron – hablamos – de los personajes: de su miedo a no pertenecer a la zona protegida, a ponerse en riesgo, a vivir una vida propia. Al entrar trabajosamente en el proceso reflexivo sobre esta obra, hablábamos sin saberlo de nuestra propia «zona protegida»: mis compañeros, poco unánimes en cuanto a la obra, tardaron tiempo en salir de la suya, y yo, que había llegado sin conocer a nadie y saber nada, de facto no estaba en la mía; pero la sentía como una coraza.

Un día hicimos audiciones y para el gusto de subir al escenario salí del closet y me presenté como Dusty. Seguí como Dusty: una mujer que entra a la fiesta donde la esperan su marido y sus amigos, y se da cuenta de que su hermano no está allí, lo que significa algo grave en el contexto de la redada. Trata de preguntar por él y se lo prohíben. Trata de insistir y la humillan. Trata de rebelarse y no puede. Porque tiene miedo y prefiere seguir adentro, allí en la fiesta.

El tiempo pasó mientras avanzábamos en el proceso y empezábamos a ensayar. A finales de octubre, asesinaron a Carlos Cuevas, un estudiante activista, cerca de su casa, y se realizó un paro en la Facultad de Filosofía y Letras. Cuando me enteré no entendí nada. Fui a ver lo que pasaba. Todo me pareció extraño, sobre esta muerte se erigió automáticamente un discurso político preparado de antemano. Repulido. Construido. Como Lucky Luke, que dispara más rápido que su sombra porque cada noche se sienta a limpiar metódicamente su pistola. Se enterraba a este joven bajo una montaña de palabras que hacían de él un mártir, una montaña de palabras que ya eran las suyas durante su vida. Detalles extraños: seis balas según la nota roja, dieciséis según los paristas. ¿Qué había en estas diez balas de diferencia? Sólo un muerto y era imposible, a pesar de todos estos discursos, entender qué tipo de persona era. Al lado, en las Islas, se preparaban las ofrendas del Día de muertos en homenaje a Jorge Luis Borges, gran escritor argentino, que habla muy bien de la muerte, y que felicitó a Díaz Ordaz en el 68 por la matanza de Tlatelolco. En mi país la muerte no sólo es triste, sino que también es sórdida: me extrañaba mucho esta atmósfera de fiesta. Escuchaba un debate desesperado entre paristas y antiparistas, que criticaban la ocupación de la facultad.

Estos últimos meses, hubo decenas de asesinatos. Vimos varias veces a candidatos a la elección presidencial mexicana viajar por los Estados y mezclarse con la «prole» enfundados en la vestimenta tradicional, para hablar de paz y de seguridad. En mi país, justo antes de la elección presidencial francesa, se hizo una redada en los medios islamistas después de que Mohamed Merah, un francés musulmán de 25 años, formado a la lucha djihadista en Afganistán, matará a jóvenes militares de origen antillés y a niños de una escuela judía. Miles de franceses en su mayoría jóvenes, votaron por Marine Le Pen, jefe del partido nacionalista quien pretende instaurar la paz social promoviendo la expulsión de los extranjeros y el cierre de las fronteras.

En fin. Estoy aquí en el público y otro día estaré arriba en esta fiesta encantadora, de la que nadie puede permitirse salir o si no quién sabe qué será de su vida. En esta fiesta en la que el pasado, los recuerdos, los sueños de uno son controlados a la entrada.

Me queda bien estar aquí sentada, afuera y escuchar, escuchar estas palabras demasiado conocidas.

¿Joder o joderette? / No sé qué creer. / Te invitan a una fiesta encantadora como ésta, todo lo que tienes que hacer es cenar la boca y disfrutar de la hospitalidad y no meterte en los que no son tus jodidas asuntos. / Con gusto le rebanaría el pescuezo a esta putilla ninfomaniaca. / Deja que nosotros nos ocupemos de la calle. / ¿Para qué sirvió todo? ¿Los clubs de tenis y natación? ¿Para qué sirvió todo? / No pedimos otra cosa sino que el servicio que ofrece este país corra por carriles normales, seguros y legítimos, y que al ciudadano ordinario se le permita trabajar y descansar en paz. / A veces oigo cosas. Después vuelve el silencio.

Me queda bien estar aquí sentada, y sin embargo resulta difícil escuchar estas palabras demasiado conocidas, trabajadas, batidas por el trabajo escénico, que casi siempre suenan iguales. Y sin embargo noto siempre una pequeña diferencia. Como la diferencia entre seis y dieciséis balas. Como la diferencia entre *Tiempo de fiesta* y una película de la posguerra. Como la diferencia entre tú y yo. Entre México y Francia. Entre dos portadas del *Gráfico*. Entre hoy y ayer. Entre las salidas adentro y las salidas afuera. La pequeña diferencia que hace todo: la reflexión individual, la memoria colectiva, la humildad de nuestro largo trabajo.

Chloé Lavalette
México, miércoles 23 de mayo

Fig.69 y 70. Ficha 14 y 15. Exposición *Tiempo de fiesta*.

En su texto, Chloé Lavalette describe la trayectoria que siguió para subir al escenario como Dusty; también hace un vínculo entre su tránsito por México y *Tiempo de fiesta*.

“Todo se cierra. Todo se cancela” era la penúltima ficha y parte del final de la obra en voz de Jimmy. Esta ficha pretendía relacionar el final de la obra y de nuestro proceso. En la fotografía se ve la última escena de la obra, el monólogo de Jimmy. Esta fue la única imagen de la obra que se exhibió en la exposición.

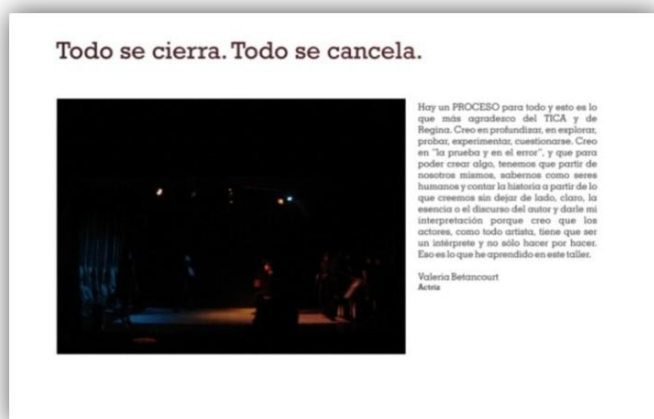


Fig.71. Ficha 16. Exposición *Tiempo de fiesta*.

La última ficha contenía la frase “A todos les agradezco muchísimo que hayan venido aquí esta noche” que Gavin decía como anfitrión de la fiesta a sus invitados. Esta ficha agradecía al público su visita a la obra. Al final de la obra se invitaba al público a escribir un comentario en un cuaderno.

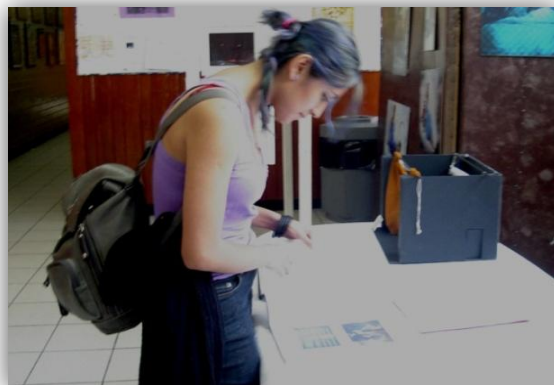


Fig. 72 y 73. Exposición *Tiempo de fiesta*.

El proceso de trabajo del TICA 0021 permitió a todos los integrantes realizar tareas de las distintas áreas impartidas en el Colegio, dramaturgia, dirección, actuación, teatrología, diseño y producción, entre éstas también labores de dramaturgista. Ejemplo de ello es el texto de Chloé Lavalette, las notas periodísticas e imágenes que la coordinadora sugirió para preguntarnos y vincular, el presente con el *Tiempo de fiesta* de Harold Pinter.


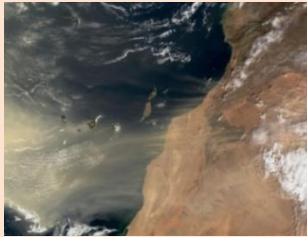
Colaborar como dramaturgista me dio la oportunidad de conocer la obra desde otra perspectiva, reflexionar sobre nuestro presente y sobre las formas de escenificación de la obra. Conocer la historia escénica de la obra me permitió encontrar nuevos puentes y claridades en *Tiempo de fiesta*, principalmente en lo dirigido por Pinter. Las imágenes, como señalé anteriormente, nos ayudaron a enlazar nuestro presente con la obra y los posibles materiales a usar en la puesta en escena. La forma más directa de vincular mi trabajo con el público fue por medio de la exposición, diseñada para que los espectadores tuvieran un primer enlace con la obra, nuestro proceso y las decisiones que llevaron a la construcción de *Tiempo de fiesta*.

Un factor que impidió que mi colaboración se diera de forma más amplia fue que al mismo tiempo que fungía como dramaturgista asistía a clase de teatrología, por lo que mi conocimiento sobre este colaborador y sus funciones aumentaban conforme iba aprendiendo en clases. Debido a ello la elaboración de documentos, específicamente el libreto de dramaturgista, llegaron tarde a nuestro proceso. El libreto no pudo exponerse a todos, aunque sirvió como punto de partida para los actores que integraron el segundo elenco en el segundo semestre del TICA, referente de lo que habíamos reflexionado y de lo que queríamos explorar en la escenificación. El obstáculo más grande al que me enfrenté es que, al ser la segunda generación que estudiaba el nuevo plan de estudios 2009, no todos sabíamos colaborar con un dramaturgista, podría asegurar que nadie sabía colaborar con un dramaturgista, porque ni siquiera sabíamos qué hacía un

dramaturgista. Estas dudas se fueron diluyendo a partir del diálogo entre Regina y mis compañeros, a partir de ese diálogo encontré cómo podía ayudar a introducir a esta figura dentro de nuestro trabajo.

3.3. *Tiempo de fiesta*. Libreto del dramaturgista

Ejemplos tomados del libreto de dramaturgista de *Tiempo de fiesta*. Este libreto se realizó durante las asignaturas Teatología 3 y 4 impartidas por Emilio Méndez y el Taller Integral de Creación Artística 1 coordinado por Regina Quiñones.

ACTO (Escena)	TÉRMINO	EXPLICACIÓN	NÚMERO DE PARLAMENTO	
6	Cernícalo <i>Lugar</i>	Ave de rapiña, común en España de unas 4 décimas de largo, con cabeza abultada, pico y uñas negras y fuertes. Plumaje rojizo, más oscuro por la espalda que por el pecho, y manchado de negro.	135	
6	Sirocos <i>Lugar</i>	Viento cálido y seco que sopla desde el norte de África hasta el Mediterráneo central y la península itálica. Muy corriente en primavera y contribuye a la sequía de la zona.	150	
10	Deplorable	Lamentable o malo. Produce pena o disgusto	178	

Party Time

LUGAR DE TRANSMISIÓN	Channel 4, London
FECHA	17 de noviembre 1992
REPARTO	
TERRY	Peter Howitt
GAVIN	Barry Foster
WAITER	Kevin Digman
DUSTY	Delia Roche
MELISSA	Dorothy Tutin
CHARLOTTE	Nicola Pagett
LIZ	Tacye Nichols
MESERAS	Rebecca Steele y Amelia Blacker
BARMAN	David Kinder
FRED	Roger Lloyd Pack
DOUGLAS	Gawn Grainger
JIMMY	Harry Burton
HARLOW	Kevin Digman
SMITH	Ben Gray
PAMELA	Jill Johnson
SUKI	Bridget Lynch-Blosse
SAM	Roland Oliver
EMILY	Julie-Christian Young
DISEÑADOR	Grant Hicks
PRODUCTOR	Michael Custance
GUIÓN Y DIRECCIÓN	Harold Pinter
DISEÑADOR GRÁFICO	Ethan Ames
MAQUILLAJE	Angela Seyfang

PRODUCTION BUYER	Nina Ghosh
DIRECTOR DE LUCES	Luigui Bottone
CÁMARA	Albert Almond
SONIDO	Peter Ball
EDITORES	Ben Rayner /Grant Goodwin
SUPERVISOR DE GUIÓN	Janice Brackenridge
ASISTENTE DE DIRECCIÓN	John G. Lopes
STAGE MANAGER	Meryl Robertson
PRODUCCIÓN EJECUTIVA	Del Randall

"*Party Time's* transfer from the Almeida Theatre to the screen is a succesful one. An insistent use of close-ups gives the menacing sense of being pulled up by the scruff of the neck. For this production, Pinter wrote in extra characters, and the running time is a little longer than it was on stage. And under his direction - deliberate, stylised, muscularly tight, almost choreographed - the play seemed to take shape like a series of formal dances."⁴⁸

La transferencia de *Tiempo de fiesta* del teatro Almeida a la pantalla es un éxito. El insistente uso de los acercamientos de cámara da una amenazante sensación de estar siendo controlados por la obra. Pinter introdujo personajes extras, lo que hizo la duración de la versión en pantalla, más larga que la del teatro. Bajo su dirección –deliberada, estilizada, estéticamente tonificada, casi coreografiada- la obra parecía tomar la forma de una serie de danzas formales.

Nigella Lawson

—La última obra que dirigí se titula *Tiempo de fiesta* y no cambié casi nada pero es una fiesta de personas muy ricas y poderosas. Están en un departamento lujoso mientras abajo, en la calle, están arrestando gente, algo está pasando. No sabemos lo que está sucediendo pero escuchamos dos o tres cosas, la gente llega, hay desaparecidos y en la fiesta no pasa nada, no dejan que esto los toque para nada cuando en realidad ellos son responsables. Es muy difícil de describir, es una pieza áspera y tensa. La puse en escena y luego llevé la cámara y utilicé luces y sombras. Es muy difícil de describir porque sucede una cosa muy extraña a mitad de la obra que tenía que trasladar a la pantalla para lograr el mismo efecto, es muy interesante hacerlo. Es un gran placer utilizar la cámara, me gusta pensar en dónde enfocarme. Es muy distinto al teatro. En teatro tienes que dirigir la mirada sin la cámara, en la pantalla simplemente apuntas a lo que estás mirando”⁴⁹

Harold Pinter

⁴⁸ Lawson, Nigella. haroldpinter.org. Web. 17 de diciembre 2011.

⁴⁹ Swansey, Bruce. —La textura de la creación, entrevista a Pinter”. Trad. Mauricio Molina. *Revista de la Universidad de México*: 22 de diciembre 2005. Web.

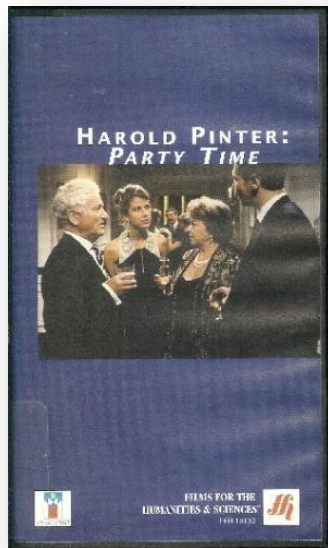


Fig. 73. Portada VHS *Party time*

Fig.74. Peter Howitt (Terry) y Delia Roche (Dusty)



Fig.75. Doroty Tutin (Melissa), Delia Roche (Dusty) Peter Howitt (Terry) y Barry Foster (Gavin).

Fig.76. Bridget Lynch-Blosse (Suki) y Julie Christian Young (Emily)





Fig. 77. Tacye Nichols (Liz) y Nicola Pagett (Charlotte).

Fig.78. Roger Lloyd Pack (Fred) y Gawn Grainger (Douglas).



Fig.79. Roland Oliver (Sam) y Jill Johnson (Pamela).

Fig, 80. Harry Burton (Jimmy)



1. Portada de VHS de la serie *Party Time*. El título, en letras blancas, contrasta con el fondo azul. En medio de la portada aparece una fotografía de la escena 5, presentación de Melissa a Gavin por Dusty y Terry. Al fondo, en la entrada de la puerta están Fred y Douglas. Los hombres visten un traje negro con camisa blanca. Dusty tiene un vestido sin mangas, negro, utiliza accesorios dorados. Melissa lleva un saco negro con detalles dorados. Todos, excepto Dusty, beben en copas de champagne. Melissa y Terry miran a Dusty, ella mira a Terry y Gavin mira a Terry. (*Party time*)

2. Dusty sujeta con sus manos a Terry. La espalda y hombros de Terry están en un posición tensa, no se observa su cara. Dusty lo mira con cierto placer.

3. Melissa observa con atención a Terry, él se dirige a Dusty con un gesto de tranquilidad. Gavin parece esperar la reacción de Dusty, tiene una copa en la mano. Dusty está frente a Terry.

4. Suki escucha a Emily, sonríe, tiene una posición cómoda, relajada, su brazo izquierdo está sobre una mesa, con las dos manos toma una copa. Lleva un vestido negro, dos pulseras, un collar y aretes grandes y dorados. Emily observa a Suki con cierta incomodidad. En la mano izquierda tiene una pulsera dorada y sostiene una copa. Lleva un vestido negro escotado, su cabello esta suelto, en el cuello lleva un collar de perlas. Al fondo hay un espejo que refleja a Fred y Douglas. A lado de Suki hay una lámpara blanca.

5. Liz escucha a Charlotte. Liz lleva un traje negro y camisa blanca con aretes brillantes largos, su cabello está recogido y deja al descubierto su cuello. Charlotte lleva un vestido negro con escote, sin mangas, aretes grandes, brillantes, su cabello es corto.

6. Fred mira a Douglas, en la mano derecha lleva una copa. Fred lleva puesto un traje negro, camisa azul claro y una corbata gris con rayas negras. Douglas mira a Fred, su cuello indica tensión la cual termina en el puño cerrado de su mano derecha, en la mano izquierda lleva una copa. Viste un traje negro, camisa blanca, corbata roja con rayas rojas y blancas. Al fondo la entrada de la puerta.

7. Sam habla con Pamela, viste un traje negro. Pamela viste una blusa negra, transparente, lleva puesto un collar y pulsera doradas. Ella observa con atención a Sam. La habitación es

blanca con algunos tonos dorados. De lado derecho de Pamela hay un sillón blanco y una mesa con una lámpara blanca.

10. Departamento de Gavin. Toda la habitación está oscura excepto la puerta abierta que desprende una luz blanca. En la entrada de la puerta está parado Jimmy, vestido de blanco. El piso de la entrada es rojo con gris.

NOTAS

- ❖ Se introducen seis personajes a la obra: tres mujeres y tres hombres. Con los personajes Harlow y Smith, asistentes, se enfatiza el poder y control que tiene Gavin afuera de la casa.
- ❖ Los nuevos personajes alargan la duración de la obra.
- ❖ Los colores que se utilizan en el vestuario, accesorios, utilería y espacio son blanco, negro y dorado.
- ❖ En la escena final se hace un contraste por medio de los colores blanco y negro. El color blanco se observa en la ropa, iluminación y el espacio donde se sitúa Jimmy.
- ❖ Se divide en dos partes la escena de Douglas y Fred, en medio hay una nueva escena: Emily y Suki.
- ❖ En las escenas nuevas, los personajes hablan de los papeles que desempeñan en sus casas y dentro del club, así como la relación que sostienen con Gavin.
- ❖ El uso de sonidos, helicóptero, teléfono, carros, etc., indican lo que sucede en la calle.

 **Harold Pinter**

Nace Harold Pinter en Londres el 10 de octubre **1930**

Recibe una beca para estudiar en la RADA **1948**

Publica sus primeros poemas y busca trabajo como actor **1950**

Premio Shakespeare (Hamburgo), **1970**

Premio Europeo de Literatura (Viena), **1973**

Premio Pirandello (Palermo) **1980**

David Cohen British Literature Prize, **1995**

Laurence Olivier Special Award, **1996**

Premio Molière d'Honneur, **1997**

Premio Frank Kafka, **2005**

European Theatre Prize, **2006**

Premio Legion d'Honneur, **2007**

Muere Harold Pinter **2008**

Mundo

1939 Inicio de la Segunda Guerra Mundial

1941 Ataque a Pearl Harbor

Estados Unidos y Gran Bretaña declaran la guerra a Japón

1945 Fusilamiento de Mussolini. Suicidio de Hitler. Estados Unidos anuncia el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima, Segunda bomba atómica sobre Nagasaki. Fin de la Segunda Guerra Mundial

1952 Coronación de la Reina Isabel II

1961 Construcción del Muro de Berlín

1963 El presidente Kennedy es asesinado

1965 Inicia la Guerra de Vietnam

1972 "Domingo sangriento" en Londonderry

Gran Bretaña se une a la EEC

1974 Gran Bretaña, huelga de mineros: "Semana de tres días"

1976 Se abre el National Theatre

1979 Margaret Thatcher es nombrada Primera Ministra de Inglaterra

1981 Motines en Toxteth y Brixton

1982 Huelga de mineros

1989 Caída del Muro de Berlín

1990 Hussein amenaza a Israel con utilizar armas químicas.

Hussein invade Kuwait

1991 Guerra del Golfo

1994 Nelson Mandela es el primer presidente negro de Sudáfrica

2001 Atentado a las Torres gemelas

 **IMÁGENES**



El nacimiento del nuevo hombre de Salvador Dalí /Propuesta de Harold Olivares



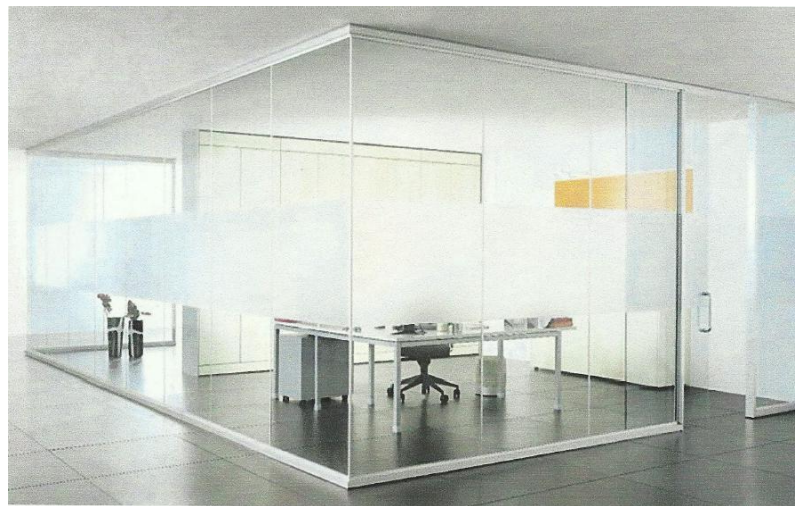
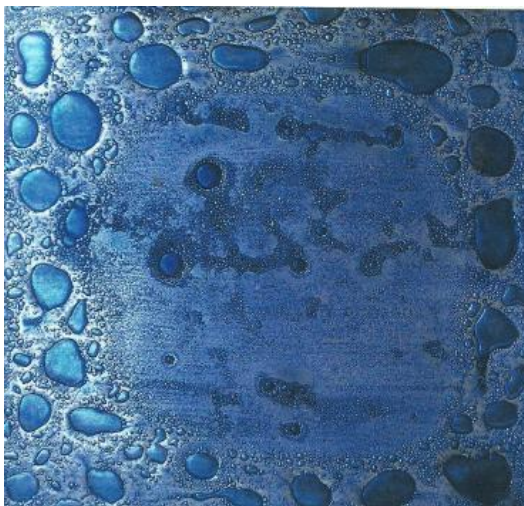
Caras de Escher / Propuesta de Paolina



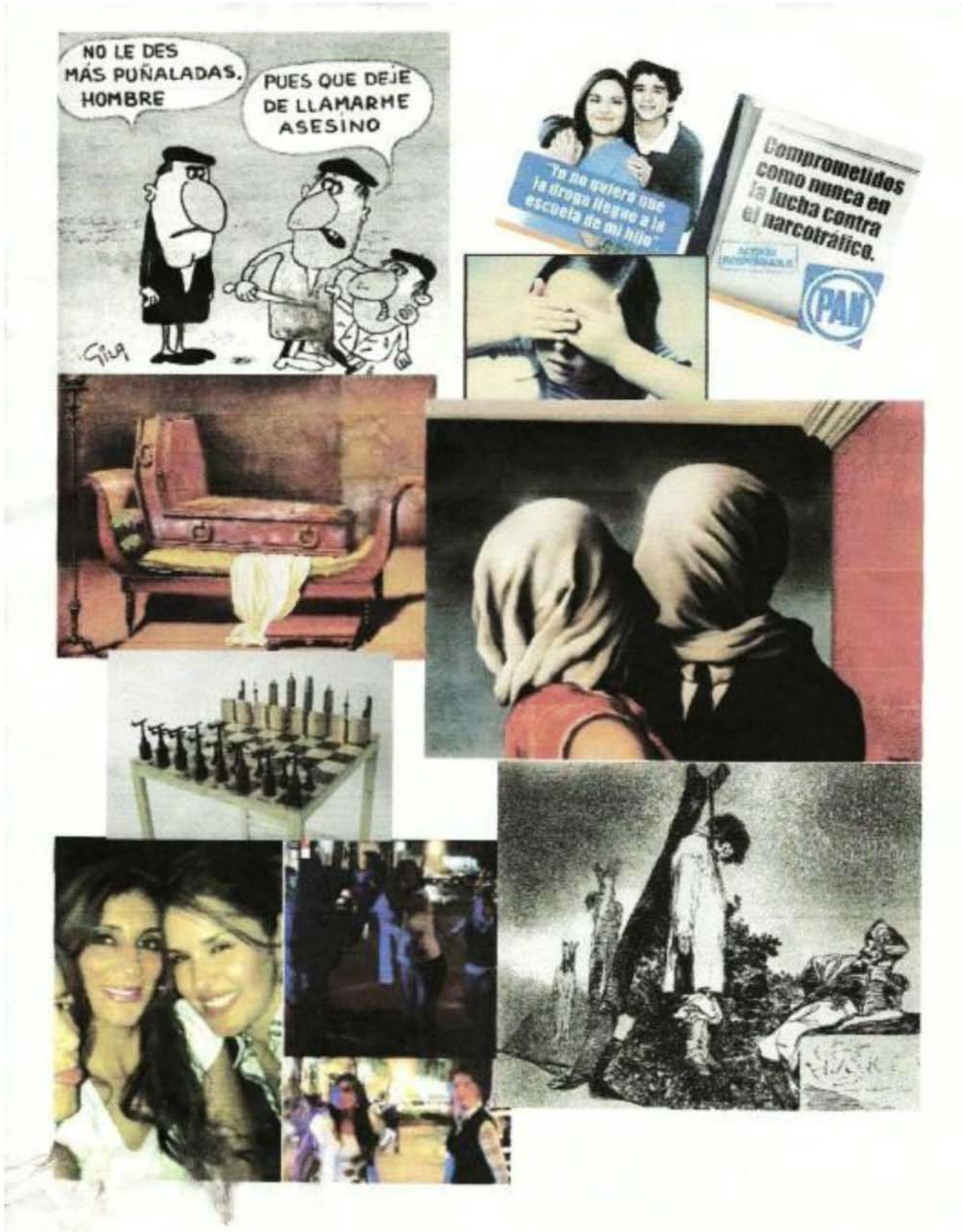
El baile de la vida de Munch
Propuesta de Gabriela



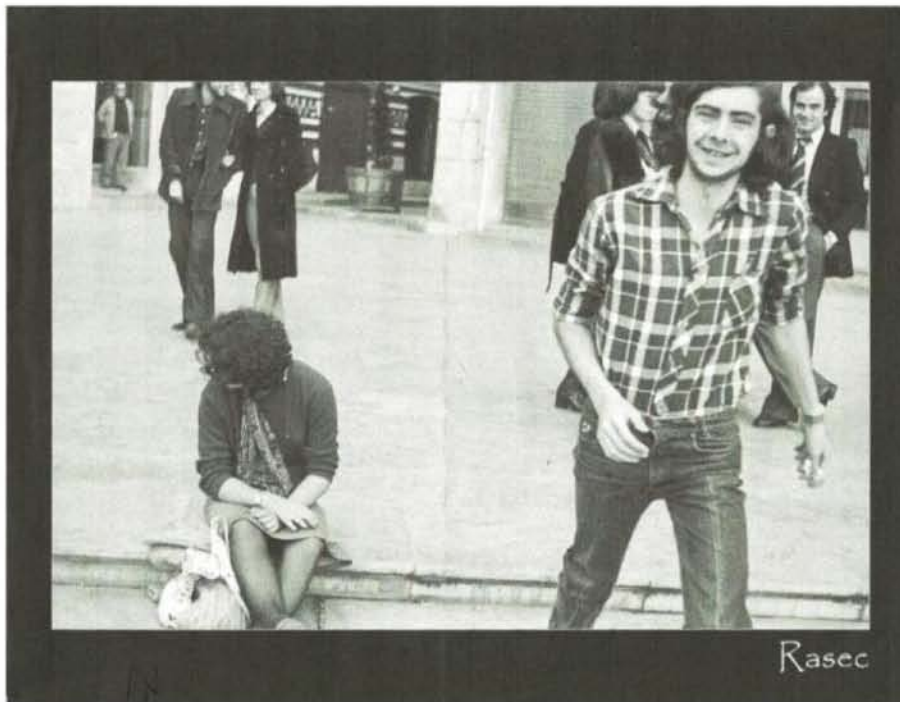
Imágenes Paloma



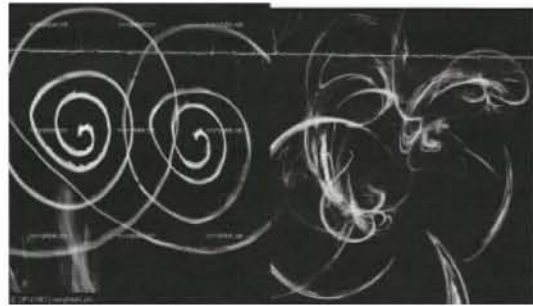
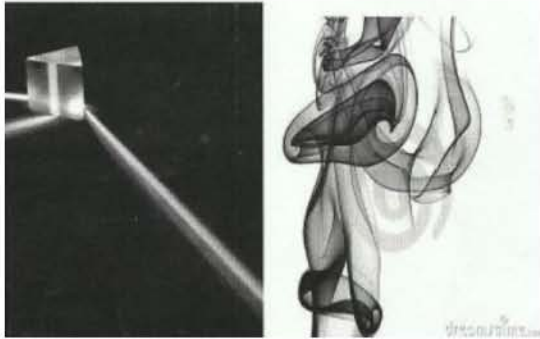
Imágenes de Ignacio



Collage de Marysol.



Imágenes de Valeria



HE DECIDIDO ENFRENTAR
LA REALIDAD, ASÍ QUE
APENAS SE PONGA LINDA
ME AVISAN



Dessin © Quini/Ediciones de la Flor, Buenos Aires



Imágenes Itzé



Fotos de Julio.

Zona Rosa, Ciudad de México



CONCLUSIONES

Después de este breve recorrido por la historia del dramaturgista en diferentes países, encuentro que la labor y la permanencia del dramaturgista dependen de los procesos de producción de cada puesta en escena, así como del tiempo y espacio en el que será escenificada. Al hacer esta revisión percibo que el dramaturgista en Europa, así como en algunos países de Latinoamérica, comienza a hacerse presente dentro de los teatros institucionales e independientes.

Uno de los factores que ha detenido la expansión del dramaturgista en el teatro son las traducciones que se han hecho sobre el término *Dramaturgie* y *Dramaturg* ya que suele asociarse con el dramaturgo. A partir de ello en el estudio y formación de este colaborador se suma la problemática de cómo nombrar la disciplina que estudia al dramaturgista. Reitero: la necesidad del lenguaje español de crear términos para denominar la labor del dramaturgista, *dramaturgístico*, *dramaturgística* y *dramaturgismo*, en ocasiones ha creado mayor confusión. En las entrevistas realizadas para esta investigación en dos conversaciones se denomina *dramaturgismo* y en una *dramaturgística* a la labor del dramaturgista. En siete entrevistas se refiere *dramatúrgico/a* a la labor del dramaturgista. Sobre este último término, se encuentra la posibilidad que ofrece Hormigón de designar la labor del dramaturgista como *trabajo dramatúrgico*. En su definición de dramaturgia Pavis sitúa este término en diferentes acepciones y uno de ellas como una extensión de la labor del dramaturgista, también presenta el *análisis dramatúrgico* refiriendo a la labor del dramaturgista y lo dramático como vínculo del dramaturgo y retomado del alemán *Dramaturgisch* (dramatúrgico) como estudio del dramaturgista. Así mismo puede encontrarse en las diversas fuentes citadas en alemán, inglés y francés, el término dramatúrgico o dramaturgia, en su respectivo idioma, para referirse a la labor del dramaturgista.

En el ámbito académico también se encuentra *análisis dramaturgico* en la Maestría en la UNA y en lo referido por Bernard Dort.

A partir de las conversaciones, para esta investigación, descubrí que un obstáculo para el desarrollo de la figura del dramaturgista en Latinoamérica es que existen pocas escuelas que buscan la formación y el estudio de este colaborador. Esto ha propiciado que algunos dramaturgistas decidan viajar a otros países para estudiar o encontrar donde trabajar, debido a que no se ha desarrollado una visión amplia de este colaborador, como para ejercerlo, en sus respectivos países de origen.

Por otro lado, hay que destacar que la labor del dramaturgista se ha expandido a otras disciplinas y medios como la música, el cine, la danza, el circo, la televisión, entre otros, lo cual hace visible las distintas aportaciones que un dramaturgista puede ofrecer dentro de diversos espectáculos. Estas disciplinas y medios tienen algo en común, un público al que llegar y el dramaturgista enfoca su visión y vigila lo que se le presentará al público.

Retomando la pregunta detonante de esta investigación ¿dónde se encuentra el dramaturgista en México? es inevitable empezar por distinguir que la primera publicación de la *Dramaturgia de Hamburgo* fue 1767, la primera edición en español se considera en 1993 por la ADE; hasta diciembre de 1997 se publica en México por Cien Mundo y dentro del prólogo Luis de Tavira asegura –en México en cambio, ciertamente no ha dicho nada todavía”.

Después de la resumida revisión por la historia del teatro mexicano encuentro que el Teatro de Ulises, Teatro de Medianoche, Teatro de Orientación, Teatro de la Universidad y Poesía en Voz Alta son grupos que cuestionaron las formas de representación de su época e identificaron su propio lenguaje para presentar sus propuestas al público por medio de la

selección de programas o temporadas, lo cual refiere el trabajo de un dramaturgista o *Chefdramaturg*. A partir de los sesenta con *La dama boba* de Elena Garro hasta las dramaturgias de Vicente Leñero se perfila el trabajo del dramaturgista como editor de textos, sobre la intervención de las obras pensando en el tiempo y espacio en que se encontraban los textos y las puestas en escena. En *Los enemigos* se encuentra, posiblemente, la primera obra en la que se realizó un debate en torno al concepto dramaturgia, aplicado al dramaturgista, con esta reflexión continua Vicente Leñero en sus dramaturgias, cabe señalar que tanto *Los enemigos* como los trabajos realizados por Leñero fueron producidos por la Compañía Nacional de Teatro. Al llegar a los inicios del siglo XXI se encuentra aún la duda de qué crédito asignar a las labores que han realizado aquellos colaboradores, debido a ello se encuentra: *dramaturgización, asesoría dramaturgica* y en ocasiones aparece la palabra dramaturgista. Gran parte de la iniciativa de realizar esta labor es emprendida por dramaturgos que han asimilado y aplicado la labor del dramaturgista.

En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, a partir del plan de estudios 2009, ha comenzado a hacerse presente la labor del dramaturgista en diversas exhibiciones del Colegio. No fue objetivo de esta investigación profundizar sobre el tema, pero quizá se tenga que precisar en otra investigación quiénes y cómo abordan la figura del dramaturgista dentro de las diferentes asignaturas. También se podría precisar qué coordinadores del Taller Integral de Creación Artística y Laboratorio de Puesta en Escena han decidido incluir a esta figura dentro de los procesos creativos y con qué finalidad.

En mi experiencia, a partir de *Tiempo de fiesta*, encuentro que el diálogo entre un dramaturgista y los demás integrantes de una puesta en escena enriquece las posibilidades de trabajo y de imaginación de ambas partes dentro de los procesos creativos. La labor del

dramaturgista potencializa la imaginación de cada integrante de la puesta en escena y ayuda a enfocar la visión del espectáculo para que este sea coherente ante los ojos del espectador. El dramaturgista siempre está en contacto con el presente, con el espectador y siempre está en búsqueda de la creación de vínculos entre el tiempo y espacio del texto, puesta en escena y del espectador.

La presente tesis, más que presentar una definición sobre el dramaturgista, propone considerar que: la labor del dramaturgista va encaminada a vigilar la coherencia del tiempo y espacio en que se sitúa el público y en el que nació el texto; un dramaturgista se hace dentro de una puesta en escena, al elegir un texto a representar, durante o al final de la puesta en escena, es decir, que sin la intención de presentar una obra, sin público, el dramaturgista no existiría; el dramaturgista no decide, ayuda a los demás colaboradores a encontrar sus medios, presenta materiales como una posibilidad de encontrar nuevas lecturas en las creaciones escénicas. Por último: el dramaturgista es un colaborador más en el teatro y su labor, como la de cualquier integrante de teatro, se hace a través del diálogo con el otro.

Anexo: Conversaciones con dramaturgistas

-Fernanda del Monte-

México

26 de agosto de 2012

¿Qué hace un dramaturgista?

El trabajo de dramaturgista, palabra que en México no es muy conocida, tiene principalmente dos vertientes: en términos históricos el dramaturgista, que no dramaturgo, es lo que en muchos países europeos se llama el *asesor literario*. Allá, sobre todo en Alemania, muchos teatros tienen una visión del tipo de montajes que quieren hacer. Así cada teatro se especializa en un tipo de teatro. El *asesor literario* se encarga de leer obras, analizar si son buenas o no, si convienen a la ideología del teatro, después hace análisis de la obra, si se quiere hacer por ejemplo una versión de una obra clásica, trabaja junto al director para analizar el texto y quizás el contexto de la obra. También escribe los catálogos y programas de mano, encuentra formas de exponer el trabajo de la compañía, etc. En mi caso, ser dramaturgista o asesora dramaturgista se da en la otra vertiente que tiene que ver más con la realidad Latinoamericana, y es que muchos creadores escénicos quieren hacer una obra desde cero. Son generalmente actores, pero no quieren ser dirigidos, entonces necesitan a un “asesor” es ahí donde entro yo, por ejemplo con Gabriela Ottogalli trabajamos un espectáculo de clown, ella tenía la idea, pero le faltaba cierta estructura de fábula a su obra, así que yo la iba guiando con respecto a los símbolos que podía utilizar para que el espectador entendiera hacia dónde iba, de qué iba. Con Marcelo Savignone, fue más difícil pero también más interesante. Él estaba trabajando con un grupo de actores como director de la obra, así que la Maestría en Dramaturgia de la misma universidad propuso que nuestras horas de investigación estuvieran relacionadas con un trabajo, así que participé como asesora dramaturgista, lo que quiso decir, leer toda la obra de Chéjov y tratar de crear una obra distinta, eran 21 actores, dejando que ellos eligieran los textos de Chéjov que querían, dejando a Marcelo dirigir y crear la obra junto con los actores pero yo le marcaba las estructuras, símbolos del mundo chejoviano, daba ideas sobre hacia dónde podrían ir, si algo no se entendía, cómo hacer que la obra encontrara un final, etc.... ideas que después Marcelo tomaba o no. En el caso de Adrián Pascoe, en *Mi única fe*, él necesitaba escribir una obra y las ideas estaban dispersas, tenía que tomar decisiones, llevaba trabajando un año con los actores y la obra no salía, yo le propuse trabajar un texto, fuera de escena, al contrario de lo que pasó con Marcelo, y trabajar la dramaturgia. Crear niveles de narración, su obra era teatro documental y tenía escenas, narraciones, voces en off, ficción y documental, así que lo ayudé a armar el guión darle orden, y después él ya por su lado montó la obra junto a los actores, ahí no tuve que ver con la escena.

Un dramaturgista es un experto en estructuras dramáticas y no dramáticas. Es un experto en todo tipo de estructuras de narración y de fábula, mitos, tragedias. Debe conocer muy bien los géneros teatrales y literarios para poder ayudar a pulir las obras.

Pienso que el trabajo del dramaturgista es variado en formas pero no en esencia ya que tiene siempre que ver con la historia, la estructura de la obra y el análisis literario.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

Un dramaturgista no es un dramaturgo, no escribe la obra, no es el escritor de la obra, no dirige actores, no es el director de la obra, es un asesor de escena.

¿Qué tipo de materiales complementan tu trabajo?

Todo lo que tiene que ver con crear mundos: libros, relatos, novelas, cuentos, poesía, cine, periódicos, ensayos filosóficos, fotografías, anécdotas, imágenes, pensamientos.

¿Cuál es el proceso de tu trabajo como dramaturgista?

Yo lo pondría de la siguiente manera. Primero tiene que ver con analizar el material existente, ya sea en escena o en papel, entender cuál es la idea del creador ya sea actor o director. Guiar, sugerir mundos, estructuras, seguir de cerca el trabajo del actor o director, limpiar, dotar de universo. Un dramaturgista también sugiere el texto del programa de mano. Lo que se va a decir de la obra, que muchas veces los creadores no pueden ver bien porque están inmersos en el propio trabajo de creación. Si se va a versionar un clásico el dramaturgista sería el encargado de hacerlo, si se va a trabajar con materiales no teatrales es el encargado de hacer la investigación, si se monta una obra de un dramaturgo es el que tendría que entender perfectamente el texto para asesorar al director para el montaje.

¿Cómo es tu relación con el director?

La persona que lo aconseja con respecto a la puesta en escena. Con respecto al género que quiere montar, a la historia que quiere contar.

¿Cómo es tu relación con los demás colaboradores?

Los actores generalmente se acercan a mí para preguntarme acerca de un texto, si está bien intencionado, todo lo que tiene que ver con las palabras, en cómo se dicen, si se entiende la intención, etc... Es alguien que mira la escena, no es el director y muchas veces pueden acercarse más fácil a preguntarme si me pareció bien la escena o no, si le falta, le sobra, etc...

¿Cuál es la importancia de un dramaturgista?

Toda buena compañía tendría que tener un dramaturgista. Por varias razones, es un ojo especializado. Su mirada va al mundo de la estructura y las palabras si las hay, no está mirando las actuaciones sino los universos

y tiene una visión más amplia de la puesta. Ayuda a dotar de ideas y abrir miradas al director, también le da seguridad porque habla con alguien sobre la obra y está ahí para ayudar.

¿Crees que cambiaría la forma de hacer teatro en México con el apoyo de un dramaturgista?

Estoy convencida, ser dramaturgista es hermoso. La calidad de las obras es otra. He visto procesos hechos antes y después de mi participación y la claridad con que el mismo creador ve su obra es totalmente diferente. Porque es como dar pinceladas de color cuando faltan, es limpiar cuando está muy sucio, es dotar de imaginación cuando no la hay, de crear cuando las ideas de los demás no están, es aportar desde la literatura, desde los mitos, desde la magia, desde la historia. Es impulsar el acto creador de la escena.

-o0o-

-Irina Szodruch-

Alemania

31 de octubre de 2012

Was macht ein Dramaturg bzw. was sind seine Aufgaben?

Es ist immer sehr unterschiedlich, je nachdem, wo man arbeitet. Bei mir gibt es drei Bereiche:

- 1) Produktionsdramaturgie (gemeinsam mit Regisseuren Stücke konzipieren, entwickeln, proben) - die weiteren Fragen beziehen sich hauptsächlich auf Produktionsdramaturgie
- 2) Spielplan eines Theaters konzipieren mit der künstlerischen Leitung eines Theaters, das Theater am Laufen halten
- 3) Festivals kuratieren

Was macht ein Dramaturg nicht?

Viele Dramaturgien inszenieren nicht und schreiben keine Stücke, ich arbeite aber immer eng mit dem Regisseur/ Autor zusammen

Wie und mit Hilfe welchen Materials arbeitet ein Dramaturg?

Ich meistens mit Schauspielern und ihren Geschichten, oder mit Interviews, die wir zu einem Thema machen, aber auch mit dramatischer oder wissenschaftlicher Literatur, kommt sehr aufs Projekt an

Wie ist der Arbeitsprozess eines Dramaturgen?

Von der ersten Idee zu einem Stück bis zur Premiere bin ich immer bei allen Schritten sehr eng beteiligt (Fundraising, Textfassung schreiben, Team zusammen suchen, Proben...), bei den laufenden Vorstellungen immer so viel wie ich gerade Zeit habe, aber man muss schon aufpassen, wie sich ein Stück entwickelt

Wie sieht die Zusammenarbeit eines Dramaturgen mit dem Regisseur/ der Regisseurin aus?

Bei mir immer sehr eng, sonst ist es mir zu langweilig. Mit einer Regisseurin schreibe ich auch zusammen die Stücke. Mit einem anderen konzipieren wir eng zusammen, dann schreibt er, dann gebe ich feedback...

Was ist ihrer Meinung nach die Wichtigkeit eines Dramaturgen in einer Theaterproduktion?

Manche Dramaturgen sind völlig unnötig, aber wenn man eng mit dem Regisseur und den Schauspielern zusammen arbeitet, dann kann man sinnvoll sein.

-o0o-

Marissa Skudlarek-

4 de enero 2013

Estados Unidos

What does a Dramaturg do?

1. A dramaturg's role can vary widely depending on the production. For a new play, they can work with a writer to shape and develop. For an older play (e.g. Shakespeare), they might edit the text or decide which version to use. In both cases, they will also research the play and its background, and provide material to the director and actors that will assist them in staging the play. For the Bay One-Acts my role as dramaturg was mainly to assist with the publication of the plays in a book. I served as the copy-editor and made sure that the playwrights' words were properly formatted when the book was published.

What does not make a Dramaturg?

2. One thing that a dramaturg has to be careful about, when they're helping a playwright write a new play, is that they do not impose themselves (their personal tastes) too much on the playwright. They can ask the playwright questions or provide guidance, but they should ALWAYS respect that the playwright has the ultimate authority over the script.

What kind of materials to supplement their work?

3. Lots of research! For a play that's set in the past, primary sources (newspapers etc.) will be very important. Also, if possible, photos or film clips, which will help the actors build their characters better. Also background material on the playwright and what might have prompted him/her to write the play. Additionally, the dramaturg needs to have a really solid understanding of dramatic structure and the way that a script will function when it is staged.

What do you consider is the importance of a Dramaturg?

4. Theater's a collaborative art form, and especially on a big production, it's useful to have someone doing the tasks that the dramaturg does -- assisting the director and playwright with background material, and paying attention to the text and structure of the work.

-o0o-

-Rocío Calvo-
4 de enero 2013
España

¿Qué hace un dramaturgista?

Pues como dice Marianne Van Kerkhoven, básicamente, mirar sin un lápiz en la mano.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista? No tanto lo que no hace como lo que no debe hacer, que es dar algo por sentado. El dramaturgista tiene que saber nadar entre la incertidumbre que causa el miedo a lo desconocido. Está al comienzo, echa a andar el espectáculo y se va.

¿Qué tipo de materiales complementan tu trabajo como dramaturgista?

Los materiales empleados nunca están determinados de antemano, se van generando. Te puede servir desde una conversación con tu madre o un manual de plantas. El trabajo y en este caso, la obra que está deseando llegar, te piden.

¿Cuál es el proceso de tu trabajo como dramaturgista?

El trabajo de dramaturgista comienza con conversaciones sencillas con el director, si es que es la persona que quiere montar un espectáculo, hay veces y en mi caso así ha sido, el grupo de trabajo creativo se reúne y

comienza a ensayar en una dirección y parte de ella para llegar a diferentes sitios, los prueba, los descarta, los transforma...y sobre todo está muy pendiente de la generación de clichés, entre otras muchas cosas.

¿Cómo es tu relación con el director?

Se intenta que sea todo lo cordial posible y de ser posible de complicidad ya que a lo largo del proceso de trabajo hay que establecer con él las líneas que quiere seguir. Hay que recordar que tú trabajas para él y quiere algo determinado que no es lo que el dramaturgista quiere y que a veces está en función de la producción o de la simple necesidad del director que se obceca en que algo sea de determinada manera porque así lo ha visto en sueños. A veces, y supongo que lo sabrás, el dichoso ego de los directores impide que salgan obras maravillosas. Otras, el equipo de trabajo ha aportado tanto y ha sido tan bien procesados que los resultados son visibles y sensibles.

¿Cómo es tu relación con los demás colaboradores?

Siempre de cariño y empatía. Trabajar siempre al servicio del proceso creativo, con profesionales y con diálogo, todo es material sensible, es la mejor manera de no perder tiempo que en este trabajo, es dinero.

¿Cuál es la importancia de un dramaturgista?

Un dramaturgista es el primer espectador, un espectador privilegiado porque ha visto y ha participado en todo el proceso de trabajo.

-ooo-

-Macarena Andrews-
4 de enero 2013
Chile

¿Qué hace un dramaturgista?

Gran pregunta y nuevamente con mis colegas discutimos habitualmente cuál es la respuesta apropiada. La que yo elijo es decir que el dramaturgista cuida el sentido de un proyecto teatral.

Estrictamente un dramaturgista tiene tres áreas de trabajo: como administrador literario en un teatro o festival. Trabaja en la selección y programación de espectáculos teatrales, apoya la formación de nuevos dramaturgos, genera críticas respecto de las producciones y realiza investigación para apoyar desde diversos planos, teórico, histórico, social, artístico, estético, etc. una producción teatral.

Luego, el dramaturgista trabaja en sesiones uno a uno (como se dice en inglés) en ese lugar acompaña el proceso de escritura de un dramaturgo, desde el inicio de su proyecto, pasando por los distintos borradores del

texto para llegar a un producto final que debe estar en condiciones de entrar a la sala de ensayo y alcanzar su montaje. Este proceso de acompañamiento o como leía hoy en un sitio web de ‘facilitación’, es sumamente íntimo y personal. Se funda en un acto de confianza. El dramaturgo cree que el dramaturgista entiende el corazón de su proyecto y confía que cada vez que tropiece, pierda el rumbo, olvide el propósito o simplemente no sepa cómo escribir lo imaginado, el dramaturgista sabrá cómo volver a impulsarlo en la dirección soñada. El dramaturgista no escribe la obra, ni tiene mayor influencia en su temática, en su estética, en su estructura o en su visualización. Sin embargo, el dramaturgista es parte de cada uno de esos aspectos. Su trabajo es entender cuál es la escritura, la temática, la estética y la estructura que el dramaturgo quiere desarrollar y llevarlo a ese lugar. El dramaturgista finalmente, en este rol se ocupa del producto final. Vela porque el texto dramático sea finalmente un texto teatral de calidad y abierto a ser interpretado junto a una audiencia en el escenario.

El tercer rol del dramaturgista es cuando está en producción, lo que quiere decir cuando un texto teatral o proceso de creación colectiva o adaptación de un libro o película para teatro, ya ha sido definido, es decir, el proyecto. El dramaturgista en ese momento comienza a trabajar con el director. Asistiendo a ensayos, tomando notas, respecto de la actuación, el diseño teatral, los elementos técnicos, etc., realizando investigación, buscando puestas anteriores del mismo texto, buscando referentes artísticos, conceptuales, estéticos para la propuesta de dirección, para apoyar al director a llegar al propósito que busca. El dramaturgista entonces se transforma en —abogado del diablo” o bien —en un crítico interno” ya que su labor es pensar en la audiencia, ¿quién va a ver esto, por qué lo querrá ver, qué le pasará, lo entenderá, cómo se articula para dialogar con ellos, esos, que asisten al teatro?

Ahora, estos tres roles en muchas ocasiones se presentan de forma intercalada. El dramaturgista puede comenzar trabajando administrativamente en un texto, realizando informes de recepción a textos no solicitados por el teatro, cuando un texto surja con valor dramático, el dramaturgista puede entrar en contacto con ese dramaturgo y comenzar el proceso de llevar ese primer texto a un texto teatral profesional para la audiencia de ese teatro y finalmente, trabajar con el director en su puesta en escena.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

Uhhhh... ¡qué buena pregunta! Un dramaturgista no posee la verdad sobre un texto, sobre su estética, su lenguaje, su forma, su estructura. Un dramaturgista se encuentra en el punto medio, no es dramaturgo ni director ni espectador ni actor ni técnico. Un dramaturgista nada entre esos roles siempre cuidando lo que se quiere decir, por qué se quiere decir y a quién se le va a decir.

¿Qué tipo de materiales complementan tu trabajo como dramaturgista?

Múltiples. Mucha teoría, desde simple teoría sobre el dramaturgismo, qué es, quién es, y qué hace. Aún nos lo preguntamos. Lectura de obras teatrales, qué se ha escrito, cómo se escribió y por qué funcionó. Ahora, el

dramaturgista trabaja por proyecto, se compromete con un proyecto teatral, o cinematográfico o televisivo y a partir del proyecto específico todo cabe en él: referencias artísticas y estéticas correspondientes al periodo, crítica teatral, filosofía, sociología y matemática (si fuera necesario) revisión de música y comprensión de ella. Generalmente, trabajamos con un portafolio, que se define al inicio o que se va armando en el proceso de trabajo. Si vas a trabajar con un texto ya escrito en la producción del montaje, entonces tu portafolio será todo lo que puedas investigar respecto a la obra, su mundo, su autor, su contexto, tu director, su estética y propuesta, y tu audiencia. Si el proceso comienza con el dramaturgo iniciando un texto, entonces, tu portafolio será todo los borradores de la obra, los comentarios, las conversaciones en el café, las dudas, las inseguridades, las referencias, las películas, discos, cuadros, programas de computador, todo lo que tenga que ver con ese proyecto, con su propósito y con lo que el dramaturgo quiere llegar a hacer mientras descubre.

¿Cuál es el proceso de tu trabajo como dramaturgista?

Mi proceso siempre depende del proyecto, si tengo que ayudar en la selección de textos para un festival de teatro, si estoy apoyando a un dramaturgo joven o ya consolidado, si es un cineasta con un guión de cine, o un proyecto de sit-com para televisión, si es un proyecto para ir a montaje... Sin embargo, creo que hay puntos comunes. Una vez que decido trabajar en un proyecto, me inundo de él. Quiero saber por qué la persona o personas que quieren hacer algo, quieren hacerlo, de dónde viene ese impulso y a dónde esperan llegar. Mi trabajo es entender el mundo en el que se genera un proyecto creativo. Mi instinto inicial generalmente es muy visual y musical. Comienzo a buscar imágenes de todo tipo que me lleven al mundo de esa obra y música que resuena con el ritmo, composición y estructura de la propuesta. Luego, presento esto al dramaturgo o director, le muestro el lugar que estoy habitando para llegar a su trabajo y qué es común para esa persona y para mí, para saber que a pesar que no entendamos por qué aún, ciertas cosas son simplemente fundamentales para nuestro proyecto. Luego converso mucho, en cafeterías, por skype, en emails, tomando una cerveza, quiero entender qué no deja dormir al creador y por qué necesita hacer este proyecto y dónde duda. Ahí tengo que estar despierta. Mi trabajo es estar lista para cuando existan las dudas, es ahí donde todo lo leído, investigado, y estudiado entra en juego, para decir, no tengas miedo, acuérdate que ya sabemos para donde vamos, aunque no estemos seguros. Finalmente, llegamos a la parte dura, los borradores y re-escritura para llegar al texto final. Leer mucho, a pesar que como dice una maestra: solo tienes una oportunidad en la vida para leer por primera vez un texto teatral y hay que utilizarla muy bien. Luego comienzas a ver cómo funcionaría en un escenario, si el texto es realmente dramático y teatral, qué cosas son una delicia de escribir sin embargo no soportarán la sala de ensayos, ¿está listo para los actores, lo entenderán? Y ¿cómo reaccionará la audiencia? Es ahí donde ves si haces lecturas dramatizadas, foros de conversación o encuestas a público, para saber si estás caminando en la dirección que esperabas.

¿Cómo es tu relación con el director?

Creo que la relación depende mucho de cuán efectiva soy en explicar cuál es el trabajo de un dramaturgista sin intimidarlo dentro de la producción y cuánto conocimiento tiene el mismo director sobre el trabajo de un dramaturgista. Durante mi pasantía en Glasgow tuve que asistir a un par de directores durante el período de ensayos para un festival en el que trabajaba. Uno de ellos sin saber mucho lo que era un dramaturgista estaba muy interesado en ver qué era lo que yo hacía, por lo que siempre me preguntaba mi opinión durante los ensayos y creaba el espacio para que yo pudiera aportar. El otro director con el que trabajé en ese momento, no tenía muy claro lo que era un dramaturgista y pensaba que yo era su asistente de dirección, por lo que requería de mí, ciertas cosas que iban relacionadas con lo que hace un jefe de tramoyas o un jefe técnico, escenografía, luces y búsqueda de vestuarios, poco a poco vio que mi mayor aporte estaba en el trabajo con el texto y con los actores.

La relación con un director debe ser una relación de confianza y es difícil crearla cuando trabajas con alguien por primera vez. Es por eso que el dramaturgista debe al inicio de un proyecto ser un pequeño espía y averiguar todo, todo, lo que pueda sobre el director, la obra, el teatro, la compañía, los actores, etc. De esa manera, cuando llegue a formar parte del equipo rápidamente podrá ser parte del lenguaje, la química y el modo de trabajo. Dije que el dramaturgista cuida el sentido, pero primero tiene que acceder al sentido de una obra, por lo tanto, tienes que hacer que las otras personas se sientan cómodas mostrando su vulnerabilidad, porque el lugar desde donde nace una obra de teatro siempre es vulnerable y al ser confiable, podrás hacer tu trabajo mejor.

Por eso creo que mi relación con directores, siempre es honesta, digo lo que puedo hacer, lo que no sé hacer pero que podemos aprender juntos y que no hago. Intento escuchar mucho y hablo cuando me lo piden, sin embargo, creo que hablo mucho también... es que como actriz esa parte se me escapa. Mi trabajo no es dar respuestas, simplemente provocar la búsqueda para encontrarlas.

¿Cómo es tu relación con los demás colaboradores?

La verdad tengo poca experiencia trabajando con otros colaboradores, que no sean los actores. En general, los actores son más accesibles al intentar comprender que hace un dramaturgista. Supongo que es porque como actor nosotros mismos intentamos entender qué quiere decir un texto, por qué mi personaje dice las cosas que dice y por qué el director me pide que haga las cosas que quiere. Esas son preguntas que el dramaturgista también se formula, pero con diferentes propósitos, por tanto, los actores estarán naturalmente más abiertos a trabajar con alguien que lidia con preguntas similares. Sin embargo, en mi experiencia no he logrado tener mayores oportunidades de colaboración directa con los otros miembros de un equipo. Cuando he participado en un proyecto para ir a montaje, presento mi portafolio y propuesta de trabajo y esta por lo general es enviada al diseñador, el músico, el iluminador, etc. Aún así debo decir que no recibo comentarios generalmente o

comentarios que me permitan continuar el diálogo de forma directa. Siempre el trabajo del dramaturgista está íntimamente ligado con el director, y en mi experiencia, con los actores. Me encantaría trabajar más directamente con las personas que ven el diseño integral, supongo que requiero comenzar a ganar también su confianza.

El trabajo de un dramaturgista es difícil de definir y a menudo, las personas creen que vienes a hacer su trabajo, el que sea: dirigir, diseñar, interpretar un texto, iluminar, actuar. Por lo que se genera una sensación de competencia natural donde el otro necesita proteger su trabajo. Lo más importante es dejar claro que el dramaturgista no viene a hacer ninguno de esos trabajos, vienen a apoyar a todos para llegar a algo más, a algo que escapa la visión de las personas que están permanentemente dentro del proceso.

¿Cuál es la importancia de un dramaturgista?

Hoy por hoy, para mí, la importancia de un dramaturgista es la diferencia entre un espectáculo de teatro que funciona y uno que no. Suena duro y pedante pero intentaré explicar. Cuando yo decidí estudiar dramaturgismo fue porque tuve la oportunidad de estar en Europa y ver un espectáculo de Sasha Waltz *Inside-out*, un espectáculo de danza contemporánea, sin embargo, tanto más que eso. Me impresionó e intenté buscar qué era lo que hacía tan especial ese espectáculo... y en el programa leí algo que no había leído antes, dramaturgista como parte del equipo. Entonces, comencé a ver más obras y me di cuenta que las que realmente me gustaban eran aquellas que tenían un dramaturgista o ahora que sé, que tienen una mirada de dramaturgista o las habilidades de un dramaturgista puestas en la concepción y desarrollo del trabajo. Existen numerosos directores, actores y diseñadores que ponen las habilidades que llamamos de ‘dramaturgismo’ al servicio de su trabajo y efectivamente le dan un valor agregado. Yo poco a poco he logrado comenzar a ganarme la confianza de un par de dramaturgas en Chile, quiénes están interesadas en sumarme como dramaturgista en su proceso de trabajo. Interesantemente, son principalmente mujeres. Y supongo que es porque la oportunidad de conversar y co-crear con alguien que está dentro y fuera del proceso, entrega una mirada renovada y muchas veces desafiante. Mi trabajo no es pensar como actor, cómo interpretar mi personaje en el tono y calidad que el espectáculo requiere, ni tampoco pensar cómo funciona el espectáculo, cómo se articula, cómo se forma, cuál es su propuesta, como lo hace un director. Mi trabajo es comprender eso e intentar impulsar la obra a su máximo potencial, el máximo potencial que merece la audiencia que verá ese espectáculo. Con todo, el dramaturgista puede equivocarse y seriamente. El dramaturgismo es un proceso creativo como cualquier otro, por tanto, tiene un riesgo y en consecuencia, puede ser exitoso como no.

¿Crees que cambiaría la forma de hacer teatro en México con el apoyo de un dramaturgista?

Sí, creo que todo teatro en México, Chile o cualquier otro lugar cambiaría con un dramaturgista, y especialmente en Latinoamérica. En mi experiencia en Chile, creo que el mayor aporte que hago como

dramaturgista en los proyectos que me involucro es entregar una visión de profesionalidad al trabajo teatral. Dada la escasez de recursos, la imposibilidad casi total de dedicarse por completo al oficio artístico, la dificultad para encontrar financiamiento o bien, encontrar un texto que no requiera gastar millones en derechos de autor, la poca conciencia respecto del concepto de audiencia y espectador, hace que un dramaturgista entregue un valor sumamente importante en el teatro latinoamericano. Creo que nuestro teatro, tanto en México como en Chile, puede ser mucho mejor que lo que es, y en Chile eso radica en profesionalizar cómo hacemos nuestro arte y cómo se lo presentamos a nuestro público. Como dicen en Europa, en muchas ocasiones, un dramaturgista es un 'lujo' y por tanto, muchas veces sale del presupuesto por el gasto que implica y de alguna manera comparto esa visión, es un lujo, como también lo fue el refrigerador, sin embargo, hoy es una necesidad. Es necesario entender cuál es el propósito de un texto y un espectáculo teatral y entender plenamente a quién va dirigido, con quién se quiere dialogar, por qué se quiere dialogar con ese grupo de personas. Esas preguntas, son preguntas lujosas, sin embargo, profundamente necesarias para que nuestro arte y oficio teatral crezca con fuerza y conquiste al público.

-o0o-

Philippa Kelly-
8 de enero de 2013
Estados Unidos

In rehearsal a company comes together (some members returning, others for the first time) to explore the tones and subtle shades of a script in order to bring it to life on the stage. We can't envisage all the possibilities for where a piece can go without getting a full sense of where it comes from and where it might head. A dramaturg aims to facilitate that breadth of vision by providing a depth of knowledge. A dramaturg does not direct. A dramaturg is the ventricle; a director is the heart.

-o0o-

-Michael Paller-
19 de febrero 2013
Estados Unidos

What does a Dramaturg do?

In my case, I'm part of a small team that reads a lot of plays and helps determine which ones we will do in our season. I also provide the actors and creative staff with information on the world of the play—on specific names, places, events mentioned in the script that they may not know about, and also general contextual

information on the world that I think they'll find helpful. For example, for Stoppard's *ARCADIA*, which we're doing this spring, in addition to specific references in the script, I'm writing a piece on the Romantic movement; there will also be a piece on string theory, to fill in for the actors the world they inhabit. This is to help them make informed and appropriate acting choices. I act as a second pair of eyes for the director in rehearsal, if they want that, to ask questions about specific acting choices, directing choices, design choices, etc. On a new play, I may act as an editor with the playwright if she or he wants that.

I write for our program book and the publication *Words on Plays*, which contains dramaturgical material for the audience (that material overlaps to a degree with what I provide for the actors).

I organize and do post-show discussions.

I teach in our Masters of Fine Arts acting program.

What kinds of material supplement their work?

Any material you need to furnish useful information to actors and directors is necessary, as is ongoing reading about the world, generally (see above).

What is the process?

The process depends on the project. The research component, if there is one, is generally the same from play to play, but it also depends on what the directors wants: he or she might want an expert to come in and talk to the cast, in which case I find one. Or the director might want a lot of photographs to display in the room, etc. Once rehearsals begins, the process is whatever is useful to the director. Some like a dramaturg to be in the room from the beginning of rehearsal through to the end. Others like you there for the first couple of days, and then want you to leave until run-throughs start, so that you can see them with fresh eyes.

How is it linked with the director?

See above. I work however the director wants me to work, however is useful to her or him. It overlaps with directing in that you should be able to talk about specific choices that actors and the director make that may not necessarily reflect the playwright's themes overall, or whether specific choices make sense in that moment for that character.

What's the importance of the Dramaturg?

I can provide information that gets the actors' and director's imagination going or simply answers textual questions they may have; I can provide context on the play's themes, history, historical context, etc., to the team and to audiences alike; I can see some things that perhaps the director can't because I've been in rehearsal less often.

-Jaime Arrambide-
22 de enero 2013
Argentina

¿Qué hace un dramaturgista?

La respuesta es amplia. Como el resto del elenco, el dramaturgista está a las órdenes del director, y por lo tanto el alcance de su tarea depende de las necesidades que le surjan al director durante el proceso de montaje. A veces la tarea se limita al “trabajo de mesa” inicial con los actores y el equipo artístico (escenógrafo, vestuarista, iluminador, director de arte si lo hubiera). Otras veces, el dramaturgista acompaña todo el proceso de montaje hasta el estreno, o incluso más allá. De todas maneras, pueden establecerse dos instancias diferenciadas en las que el dramaturgista interviene en el montaje: el “trabajo de mesa” y el “trabajo de escenario”.

En la instancia de trabajo de mesa (o sea las primeras reuniones del elenco) el dramaturgista suele ser quien coordina y conduce la primera lectura en voz alta de los actores, por lo general en presencia de todo el equipo artístico. Durante las sesiones de mesa, el dramaturgista no sólo se ocupa de clarificar el sentido del texto, sino que también aporta bibliografía de apoyo, o sea textos literarios y teóricos que ayudan a una comprensión cabal de la obra. En general, el dramaturgista se encarga de la confección de la carpeta con esta bibliografía, de la que se hacen copias para todo el elenco. El trabajo de mesa puede ocupar una sesión o varias, y a veces hasta se continúan las reuniones de mesa alrededor del texto durante el periodo de ensayo, aunque el montaje ya esté avanzado. Lo más habitual, sin embargo, es que de la mesa se pase al escenario, y en ese caso el dramaturgista comienza su “trabajo de escenario”.

Cuando se pasa al escenario, el dramaturgista suele acompañar al director desde la platea, sentado a su lado, durante el proceso de montaje y ensayos. Hay que insistir una vez más que el alcance del trabajo del dramaturgista está supeditado a las necesidades o a la voluntad del director.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

De alguna manera, esta pregunta está contenida en la respuesta anterior: los alcances de la labor del dramaturgista dependen de las necesidades que manifieste el director. Lo que nunca debe hacer un dramaturgista, en todo caso, es confrontar con el director en presencia del elenco, ya que no es aconsejable que lo desautorice frente a los actores, aunque no esté de acuerdo con la interpretación que se está haciendo del texto. Cuando el dramaturgista siente que la visión del director sobre la obra tergiversa el sentido profundo del texto, lo que debe hacer es renunciar.

¿Qué tipo de materiales complementan su trabajo como dramaturgista?

La literatura ante todo, al igual que la teoría. Textos complementarios, otras obras del mismo autor, novelas o relatos con temáticas similares a la obra que se está montando. Y también el cine, la música, incluso la pintura y las artes visuales. En ese sentido, el bagaje cultural del dramaturgista es fundamental para aportar sustento al montaje y ayudar a la comprensión de la obra.

¿Cómo es la relación con el director?

Aunque suene obvio, depende del director y depende del dramaturgista. En todo caso, el dramaturgista es el intérprete privilegiado del sentido final del texto. Por eso la relación con el director SIEMPRE es delicada, ya que es el punto en el que pueden llegar a chocar. En cuanto al sentido de la obra, puede decirse que el dramaturgista es el colaborador más estrecho que tiene el director, y su diálogo debe ser fluido y privado. No siempre conviene que el resto del elenco comparta estas discusiones, porque podrían desorientarse o generarse un —conflicto de poderes”.

¿Cómo es la relación con los demás colaboradores?

La relación con el resto del elenco depende del espacio que el director le dé al dramaturgista. Pero el dramaturgista debe cuidarse siempre de no hablar con el elenco sin autorización del director, y siempre es mejor que lo haga en presencia del mismo, salvo autorización expresa.

¿Cuál cree que es la importancia de un dramaturgista?

Ni mucha ni poca. Depende de la obra en cuestión. A veces es imprescindible que haya un dramaturgista, y otras veces es innecesaria su presencia.

-o0o-

-Cecilia Propato-
27 de febrero de 2013
Argentina

¿Qué hace un dramaturgista?

El dramaturgista es un rol que se ubica entre el dramaturgo y el director de teatro. En Europa hay 15 dramaturgista en este momento. En general los dramaturgistas se especializan en un tipo de teatro y/o autor. Esto permite que los directores para trabajar obras complejas, clásicos o de nueva dramaturgia, elijan a una

persona especializada que pueda hacer un trabajo de mesa con un elenco determinado analizando la pieza teatral en cuestión sus intertextos y subtextos para una mejor comprensión sobre todo de los actores.

Muchas veces el dramaturgista es una persona que proviene de la teoría teatral pero es mucho mejor si además es dramaturgo porque de esta forma comprende los mecanismos de la creación de una estructura dramática en forma interna y no externa como en el caso de los críticos.

La primera vez que tuve contacto con un dramaturgista fue cuando conocí al alemán Dieter Welke quien vino a la Argentina para encarar el rol de dramaturgista con el grupo El Periférico de Objetos quienes pusieron en escena *Maquina Hamlet* de Heiner Müller. Welke había sido amigo personal de Müller y se especializaba en su dramaturgia. El contacto con Dieter fue mi primera aproximación a la tarea de dramaturgista.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

Un dramaturgista no se dedica a escribir una obra de teatro argumental ni a adaptarla. Tampoco dirige la obra. Simplemente hace una tarea de nexo entre el dramaturgo (que en general se trata de un autor que no está vivo) y el director.

¿Qué tipo de materiales complementan tu trabajo como dramaturgista?

En mi caso me especializo en todo el Nouveau Theatre de los años 50 o el llamado Teatro del Absurdo, hoy definido por Jacques Derrida como Estética del Fracaso (Ionesco, Beckett, Amadamo, Pinter, Albee, etc.), y en Tennessee Williams. Para esto cuento con los textos de los autores en diferentes traducciones y versiones, con libros teóricos sobre estos dramaturgos y con análisis propios que hice a lo largo de los años.

¿Cuál es el proceso de tu trabajo como dramaturgista?

Bueno el proceso de trabajo como dramaturgista depende de las necesidades del director y del elenco. Muchas veces me convocan para hacer un trabajo puntual de comprensión de la dramaturgia y sus antecedentes de una obra específica como *Esperando a Godot* de Beckett. En otras oportunidades me llaman para proyectos más experimentales o de quiebre en donde se tomarán varias obras de un autor en el cual me especializo a modo de versión libre y en ese caso mi tarea es hacer un análisis general del autor y su poética. En ambos casos mi tarea consiste en pedirle o partir en primer lugar de que el elenco en cuestión haya leído al menos tres veces la obra a la cual se intenta tener una aproximación. Luego mi procedimiento consiste en hacer un análisis exhaustivo que va desde las características del autor y el contexto en el que escribió la pieza teatral pasando por la acción dramática de la obra desentrañando el cuerpo textual, el intertexto el subtexto, las citas, las autocitas, el metalenguaje si es que lo hay y todo tipo de lectura de la zona de invisibilidad o idea de pre-puesta (Anne Ubersfeld- Patrice Pavise).

¿Cómo es tu relación con el director?

Mi relación con el director consiste en tener una charla previa con él para saber que espera del rol del dramaturgista y cuál es el punto de vista que le quiera dar a la obra. Posteriormente le pido que haga una especie de listado de las prioridades que a él le importan y luego paso a trabajar directamente con el elenco.

¿Cuál es la importancia de un dramaturgista?

Hace unos años que en el trabajo previo al ensayo de una obra se empezó a dar importancia al trabajo de mesa, es decir a la comprensión de la dramaturgia antes del traspaso a la puesta en escena y a la dirección de actores. En el caso de las obras de autores contemporáneos que están vivos se los suele convocar para ese trabajo de mesa pudiendo prescindir de un dramaturgista.

Pero en cuando se trata de textos de autores que ya murieron o de obras antiguas en general llamar a un dramaturgista/especialista en un dramaturgo genera que haya una mirada general y con una distancia positiva de la pieza en cuestión.

Por supuesto que el dramaturgista no reemplaza la visión del propio autor de teatro pero especializándose en Shakespeare o en Moliere, por ejemplo, tiene un acercamiento al autor al cual se especializa mucho mayor que puede sortear cierta parte ardua a la hora de analizar un texto.

-o0o-

-Laura Pouso-

16 de marzo 2012

Uruguay

¿Qué hace un dramaturgista?

Eso depende, ya hay que dos roles. Uno es el dramaturgista asociado a la dirección general y artística de un teatro. En ese caso, colabora directamente en el armado de la programación, fundamentalmente en lo que tiene que ver con la selección de los textos en coherencia con lo que se quiere transmitir como espíritu de la programación. También (fundamentalmente en Alemania coordina el trabajo del equipo de dramaturgistas que van a trabajar colaborando en las distintas puestas en escena). En segundo lugar, el dramaturgista puede trabajar en colaboración con el director de escena, es decir trabajando directamente con él sobre el texto elegido para hacer un espectáculo. Muchas veces traduce el texto, lo adapta, asiste a los ensayos con el fin de determinar si existen contradicciones entre lo que plantea el director y los ejes o centros dramáticos del texto. Trabaja en diálogo permanente con el director sobre todas las cuestiones vinculadas al texto, explica escenas que resultan confusas para el director o los actores, aclara sentidos. Investiga todos los materiales que puedan

ayudar a esclarecer el texto. Es algo así como un primer espectador del espectador, como un espectador modelo (en el sentido de lector modelo de Umberto Eco) que tiene amplia información sobre el texto, el contexto y la estructura dramática del texto. También tiene como misión establecer todos los puentes posibles entre el texto y el contexto actual en el que el mismo se representará, con el fin de acercar la obra al contexto de la representación, de los actores y del público. Su obligación es conformar ideas para que las que primen sean las que han sido defendidas con los argumentos más fuertes, más convincentes.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

No hace la puesta en escena, ni dirige a los actores. Su trabajo es en diálogo con el director.

No es autor del texto, trabaja sobre textos de otros.

¿Qué tipo de materiales complementan su trabajo como dramaturgista?

La elaboración de un dossier dramático se vuelve imprescindible. Tal material reúne notas acerca de las intenciones de la puesta en escena tomadas en los ensayos y también todo el conjunto de materiales en torno al texto y su puesta (pueden ser escritos, gráficos, audiovisuales). Se trata de reunir allí todos los soportes que sostienen la trama espectacular que se ha tejido sobre la escena. Muchos directores también solicitan que se investigue sobre ciertos aspectos (históricos, políticos o sociológicos, por ejemplo) que refuercen la mirada que tiene sobre el texto. Ese trabajo también se incluye en el dossier dramático. Se intenta que el texto dialogue con distintas fuentes.

¿Cuál es el proceso de su trabajo como dramaturgista?

Depende de los proyectos. En general, se comienza trabajando sobre el texto. Es importante que el dramaturgista domine varias lenguas para ser capaz de traducirlas (en el caso de un texto en otra lengua a la de origen) y que tenga ciertos conocimientos que le permitan adaptar bien los textos. Luego se trabaja mano a mano con el director sobre la comprensión del texto. A menudo, es el propio dramaturgista quien sugiere que se monte determinado texto, otras veces la elección resulta de un trabajo en equipo con el director de escena o el director artístico de un teatro. Argumenta a favor o en contra de determinados textos. En Alemania y en Rusia es una figura que tiene mucha autoridad en ese sentido, ya que su especialización es fuertemente reconocida. No así en otros países. En Francia, donde me formé, cada vez adquiere mayor relevancia. Esto tiene que ver con el hecho de que en Alemania y en Rusia la puesta en escena es concebida como un trabajo colectivo y el director reconoce que necesita dialogar con otro para afinar su recorrido hacia la puesta del texto.

Luego, de la etapa de comprensión de los ejes temáticos centrales del texto y de funcionamiento de la estructura de la obra y de su estilo, se pasa al trabajo sobre los ensayos en los que se responde a las necesidades

de aclaración de texto que puedan ir surgiendo, el diálogo en ese sentido con el director es permanente. Todas las respuestas están en el texto, hay que saberlas encontrar y no siempre es fácil, es un camino estrecho, arduo y con muchos obstáculos.

No se interviene en el trabajo del director durante el proceso de ensayos. Sino que se dialoga antes o después acerca de lo que ha ido ocurriendo. A veces, en países donde la figura es reconocida y goza de un status en el proceso, puede llegar a proponer ejercicios de traducción escénica con los actores con el fin de aclarar los sentidos del texto, en la primera etapa de ensayos.

¿Cómo es la relación con el director?

Estrecha. Directa. De confianza. Un vínculo donde debe primar la honestidad intelectual y el diálogo. Una relación abierta a la confrontación. Es, por momentos, un combate, en el sentido de saber trabajar sobre la energía del otro, sobre las reacciones del otro. Digamos que discute en privado con el director para poder apoyarlo y defenderlo en público.

¿Cómo es la relación con los demás colaboradores?

El dramaturgista puede colaborar en la investigación y trabajo del equipo de diseño a demanda del director si así lo requiere. Es natural que la gente se acerque con preguntas concretas acerca del sentido del texto. Todo puede dialogarse, teniendo en cuenta los principios que regirán la puesta determinados previamente por el director de escena. Es importante no entrar en contradicción con él frente al equipo porque eso podría generar confusiones.

Los actores distinguen naturalmente muy bien la diferencia entre el director y el dramaturgista. Se mueven por instinto y es raro que confundan el abordaje entre uno y otro. Nunca hablarán con el dramaturgista acerca del trabajo del actor sobre el personaje pero sí pueden hacer preguntas sobre el sentido de una escena, su estructura o un pasaje dentro del texto que resulte confuso, por ejemplo.

El dramaturgista colabora estrechamente con el equipo de comunicación de un teatro dotándolo de materiales para la configuración de los dossiers de prensa o pedagógicos.

¿Cuál es cree que es la importancia de un dramaturgista?

Aclara sentidos, ayuda a definir el funcionamiento de un texto y pone especial atención en la coherencia de lo que se presenta al público. Un director necesita dialogar y no puede hacerlo con los actores ya que están demasiado pegados al proceso de creación de sus propios personajes como para tener una mirada sobre el conjunto. El dramaturgista está un paso más atrás que el director sobre lo que sucede en escena, por lo tanto su mirada más distanciada advierte detalles que para el director, avanzado el proceso, se vuelven confusos. Es

alguien con quien dialogar y el diálogo es importante en un proceso de trabajo colectivo. Y sobre todo, empuja a la confrontación de ideas, a la estructuración del pensamiento, al debate y a la mirada dialéctica permanente. Es una especie de abogado del diablo. Esto exige una madurez de parte del equipo de puesta en escena, del director y de sus colaboradores que acepten la confrontación de ideas sin sentirse cuestionados o debilitados.

¿En la ORT Uruguay se habla sobre el tema?

No tenemos una carrera destinada a las artes escénicas, en Uruguay no existe formación al respecto. Tampoco en la Escuela de Arte Dramático, que creo, sería el espacio natural para este tipo de figuras.

¿Cuál es la importancia del dramaturgista en su país?

Bueno, sin pretensiones, podría decirte que soy pionera en la materia. Y creo que la única que ejerce ese rol. Siempre lo he hecho invitada por la Comedia Nacional de mi país y en un par de ocasiones para producciones independientes. Me llaman para trabajar más los directores experimentados que los jóvenes. En Uruguay, el director cumple un rol central en el trabajo y no sé si está del todo abierto a aceptar la necesidad de diálogo con otro. Es complejo. La gente pide ayuda pero no lo reconoce públicamente. Es un país pequeño y el asunto del territorio de cada uno (en el sentido deleuziano del término), de la —*chaíta*” como se le dice popularmente, amerita ser estudiado sociológicamente. Aún cuesta que se pueda reconocer esta figura como tal, dotándola del lugar que merece. Siento que se valoran los aportes que puedo hacer pero que no se los reconoce. Falta mucho para eso. Hemos perdido la tradición de la confrontación de ideas, supongo que son herencias de la dictadura y consecuencias del subdesarrollo intelectual imperante. Aceptar a otro en un equipo cuyo rol es confrontar no es para cualquier espíritu. También, en sentido estrictamente teatral, durante muchos años se desestimó el trabajo sobre el texto, se lo dejó en un segundo o tercer plano, se apuntó al desarrollo del actor desde otros aspectos y se dejó de considerar el valor de la palabra escrita. De todos modos, se siguieron trabajando los grandes textos pero sin preocuparse demasiado de entenderlos en profundidad. Fue algo así como una tendencia. Ahora hay mucha gente joven escribiendo mucho y muy bien, compañías que surgen con gran fuerza y empuje pero tenemos una gran crisis en materia de directores. En un momento el teatro se transformó en un lugar autorreferencial, de definición de universos íntimos, personales. Se dejó de dialogar con la obra para pasar al terreno de la interpretación personal, que puede llegar a ser muy limitada. Otro asunto tiene que ver con la confusión histórica de considerar al teatro una rama de la literatura y tender a analizarlo desde esa perspectiva reductora, a mi modo de ver.

-Wendy Queliz –
18 de marzo 2013
República Dominicana

¿Cuál considera que es la importancia de un dramaturgista en el ámbito teatral?

Dramaturgista se trata de una palabra bastarda que word no reconoce y que es el resultado de traducir de una manera muy bruta y seguramente equivocada el sustantivo alemán —Dramaturg—. “Dramaturg” hace referencia a esa figura que desde mediados del S.XVIII se ocupaba de lo que hoy llamaríamos la dirección artística de los teatros estatales alemanes. Siguiendo la experiencia de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en Hamburgo, el —Dramaturg” elige los textos que van a ser representados, organiza la compañía, escribe los programas y textos explicativos, establece las líneas ideológicas de un teatro, etc.

Es cierto que la palabra —dramaturgo” existe en español y que quizás no suena tan mal como —dramaturgista”. Pero —dramaturgo” se entiende comúnmente como quien escribe textos teatrales o quien se ocupa de la composición dramática de una obra. Así que hemos decidido utilizar la palabra dramaturgista para hacer evidente que se trata de alguien que hace una labor distinta al dramaturgo. Es un tipo en el trabajo escénico, aquella persona que sin compartir autoría, aconsejaba acerca de la composición y, en algunos casos, llega incluso a establecer las líneas conceptuales principales de una obra. El dramaturgista ocupa un lugar delicado. En primer lugar debe entender esa forma de trabajo que se está definiendo en la propia práctica que el artista ha puesto en marcha. Al fin y al cabo, el dramaturgista, no siempre conoce los motivos y cuestiones que han llevado a un artista a iniciar un proceso de creación y por ello debe descubrirlo. Para eso, debe llevar a cabo una labor de observación y análisis que le permita tener una idea de las constantes fundamentales que se están poniendo en juego en el proceso. Pero al mismo tiempo, para hacer esa tarea debe generar, él mismo, su propio método de trabajo y que éste no interfiera en el método del artista. En este sentido, el dramaturgista debe desarrollar cierto talento que le permita lidiar con dos métodos activos al mismo tiempo.

¿Cómo ha sido su experiencia como directora con los dramaturgistas?

Todos tenemos una idea de lo que hace una iluminadora, un compositor, un diseñador de vestuario, un director, una productora, etc. Sin embargo, el trabajo del dramaturgista permanece fuera de esa definición gremial en la que las tareas de cada uno están establecidas de antemano. Y es que el dramaturgista debe estar dispuesto a hacer de todo desde escribir un proyecto hasta encontrar un sitio para comer para toda una compañía, organizar un día en la playa, estructurar un ensayo, diseñar un espacio escénico, no hacer nada durante varias jornadas, escribir una nota de prensa, hacer de cicerone en una visita a un museo, comprar comida o barrer y fregar un escenario. Por eso, a veces, se le confunde con una especie de asistente personal. Pero mientras que éste está

para facilitar la vida a algún profesional que supuestamente tiene cosas más importantes que hacer, el dramaturgista se debe al proceso de creación en el que está implicado. Sus tareas vienen determinadas por las necesidades que se van planteando a medida que se desarrolla un proceso de creación. Aquí es donde los sentidos juegan un papel fundamental: dado que en un proceso no se sabe nunca lo que va a suceder, el dramaturgista debe desarrollar una facultad muy afinada de percibir qué es lo que corresponde, facilita o se necesita en cada momento. Todo el conocimiento formal debe servir no para establecer una autoridad estática que marca un camino preestablecido y cierto, sino para cultivar una sensibilidad extrema que permita reaccionar ante cualquier circunstancia. Lo que se sabe de antemano tiene valor solo como recurso que, en un momento dado, puede resultar útil. De lo que se trata es de ser extremadamente flexible y de poner todo lo que se sabe y se ha aprendido al servicio de aquello que se percibe o intuye. Una vez que se ha hecho eso, se puede emprender el camino inverso: que lo que se percibe nutra y modifique lo que se sabe. El dramaturgista, por tanto, debe estar constantemente desplazándose de lo conocido a lo percibido y de lo percibido a lo conocido. Este movimiento es el que hace muy difícil hacer una definición gremial del trabajo del dramaturgista. Por eso, nunca le darán un premio. Esto siempre lo dice Jaime Conde-Salazar, por lo que yo siempre trabajo con más de una dramaturgista en mis procesos artísticos ya que son fundamentales en mi trabajo como artista de las tablas. Tengo a dos perdonas que se encargan de la dramaturgia Laura Amelia y Janiela Herrera, las dos son dramaturgistas, ya que el trabajo del dramaturgo termina cuando concluyen el texto dramático mientras que los dramaturgistas recién inician cuando se tiene el texto dramático en las manos, cuando inicio un proyecto artístico teatral inicia la labor de las dramaturgistas. Yo como directora me ayudo siempre de las dramaturgistas en cada pieza que realizo.

¿Cómo fue su proceso de trabajo entre directora y dramaturgista?

Yo siempre he realizado el trabajo de dramaturgista siendo directora por que cuando inicio una estructura dramática en ejecución es el momento de poner en práctica el trabajo de un dramaturgo y luego una dramaturgista, esa labor intensa de la búsqueda de los procesos de imaginación, creatividad, indagación, realización se tiene que iniciar siempre desde el apoyo del texto, del director y el dramaturgista para llevarlo a la máxima expresión con el actor cuando encarne y desarrolle su visión creadora en la escena, es un mundo de lenguajes que sólo cada director siendo dramaturgista puede completar, ese momento único donde se plasma su método y su visión del texto dramático que no tiene vida hasta que el director con el actor lo transforman en esa vida en la escena. En la práctica artística no hay leyes fijas de comportamiento ni tareas que puedan establecerse completamente de antemano, ni siquiera las del dramaturgista. Cada producción da forma a su propio método de trabajo. Es precisamente a través de la calidad del método, a través de ese saber intuitivo que en cada fase del proceso muestra cuál es el siguiente paso, que la obra de los artistas importantes alcanza su claridad. Una de las habilidades que un dramaturgo debe desarrollar es manejarse con los métodos utilizados por los artistas al mismo tiempo que desarrolla su propio modo de trabajar por esto que el dramaturgismo es

tan importante porque ese libro sin vida que escribió algún dramaturgo con la ayuda del dramaturgista se puede llevar a la cotidianidad o a la situación absurda que desea el director, un dramaturgista acompaña procesos de creación. Pero como buena convención, lejos de aproximar una posible respuesta lo que hace es aplazar o acallar el problema contenido en la pregunta. —Acompañar procesos de creación” es, sobre todo, una contestación hermética que nos reenvía a la misma pregunta original convirtiendo la cuestión en un misterio o incluso en una especie de secreto, en algo de lo que no se puede hablar. Cuando soy yo que he escrito el texto completo o sea que es de mi autoría igual se transforma en los ensayo con el entorno creativo de la imagen, y es que el dramaturgismo tiene su efecto ya que trasciende del mero papel escrito a la acción escrita, por lo que termino modificando todos los procesos creativos a mi visión de dirección de la obra teatral, pero llega un momento que es mucho para mí trabajar todos los conceptos y lenguajes escénicos en un montaje y siempre me auxilio de mis dramaturgistas que realizan el trabajo en conjunto conmigo.

¿Qué importancia le dan al dramaturgista en su país?

Como en todos los países latinoamericanos es un personaje o mejor dicho una figura que no es del todo nueva pero que ha recibido una atención mínima. Últimamente se ha hecho habitual referirse a esa figura cercana al artista utilizando un nombre que viene del deporte pero que en las dos últimas décadas había comenzado a utilizarse en la terapia psicológica: el coach. El nombre se refiere a algo así como a un —entrenador personal”, eso es un dramaturgista ese que acompaña todo proceso artístico hasta su final apoyando y modificando desde el texto dramático hasta las líneas de acción escénica, pero nunca fue tomado en cuenta hasta que nos hemos dando la tarea los directores de que ellos sean la base de nuestros procesos artísticos, todo esto en mi caso ya que me formé en Chile y desde ahí aprendí la importancia que tiene un dramaturgista en la escena.

Pero te repito que en Latinoamérica solo Chile y Argentina le dan el gran valor que tiene el dramaturgista. Pero en Europa, Asia, la India es un elemento figura fundamental en el arte escénico, al igual que para mi trabajo como creativa de las artes escénicas.

-o0o-

-Laura Amelia Núñez-
1 de abril 2012
República Dominicana

¿Qué hace un dramaturgista?

Acompaña al director teatral de principio a fin. Toma el libreto en sus manos y le va dando el giro necesario para que la pieza pueda tener movimiento y creatividad. Se mantiene observando los movimientos, las escenas y los cambios en la pieza y los registra dentro del libreto, haciendo las modificaciones de principio a fin. Va de

la mano con el director teatral para seguir la línea o hilo conductor de la pieza. Plasma sus ideas, plasma las ideas del director sobre las del dramaturgo, que solamente escribe.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

El dramaturgista no escribe la obra, no dirige la pieza, no coordina la actuación.

¿Cuál es el proceso de su trabajo como dramaturgista?

El proceso inicia conociendo la pieza, leyendo el libreto de principio a fin, para llegar a acuerdos con el director y empezar a crear sobre la pieza escrita, juntamente con los ensayos.

¿Cómo es la relación con el director?

Debe ser mano a mano, pues ambos son los que llevan el hilo de la pieza.

¿Cómo es la relación con los demás colaboradores?

De observación y retroalimentación.

¿Cuál es cree que es la importancia de un dramaturgista?

Creo que la importancia del dramaturgista es vital, puesto que trabajar con una pieza en crudo o con un —entado” es muy limitante para un director. Mientras que el trabajar con un dramaturgista permite salir de los esquemas.

¿Cuál es la importancia del dramaturgista en su país?

En mi país, como en muchos otros, es una pieza clave pero no muy utilizada. Como mencioné antes, es muy común trabajar con piezas —aladas” en las que se hace todo tal cual está en el papel, aunque muchas personas hacen uso del dramaturgista para apoyo a sus piezas.

-o0o-

-Hannah Schwegler-

16 de abril 2012

Alemania

Was macht ein assistant dramaturg bzw. was sind seine Aufgaben?

Ein Dramaturgieassistent unterstützt den Produktionsdramaturg bei seinen Aufgaben. Das heißt, er übernimmt Aufgaben der Recherche, der Programmheftgestaltung, des Bücherkaufs etc. Er organisiert z.B. Fotoshootings für das Programmheft, übernimmt Einführungen vor den Aufführungen. Er besucht und reflektiert (im besten Fall) die Theaterproben. Er kopiert.

Was macht ein assistant dramaturg nicht?

Er kocht normalerweise keinen Kaffee. Er ist nicht so verantwortlich für eine Produktion wie der Produktionsdramaturg.

Wie und mit Hilfe welchen Materials arbeitet ein assistant dramaturg?

Er arbeitet am Computer mit einem Schreibprogramm. Er recherchiert mittels des Internets und Online-Datenbanken oder in Bibliotheken. Er kommuniziert viel über Handy.

Wie ist der Arbeitsprozess eines assistant dramaturg?

Meistens ist der Dramaturgieassistent vom Beginn der Arbeit mitbeteiligt, d.h. er recherchiert zum Stück, zum Autor, zu assoziierten Filmen etc. Er besucht die Proben und miterstellt die Programmhefte.

Wie sieht die Zusammenarbeit eines assistant dramaturg mit dem Regisseur/ der Regisseurin aus?

Das ist abhängig davon wie viel Zeit der Dramaturgieassistent hat neben seiner Arbeit mit dem Dramaturgen. Wenn Regisseur und Dramaturgieassistent sich gut verstehen, kann die Arbeit vielseitig und verantwortungsvoll aussehen. Möglicherweise berät der Dramaturgieassistent den Regisseur – in Absprache mit dem Dramaturgen. Er kann auch jedwede Recherchearbeit für den Regisseur übernehmen.

Was ist ihrer Meinung nach die Wichtigkeit eines assistant dramaturg in einer Theaterproduktion?

Wichtiger als der Dramaturgieassistent, der dem Dramaturgen nur unterstellt ist, ist der Dramaturg selbst. Der Dramaturg konzipiert zusammen mit dem Regisseur, dem Bühnenbildner und dem Kostümbildner das Projekt. Das heißt, er ist bei allen inhaltlichen Überlegungen als Berater dabei. Er liefert Wissen. Er überprüft und reflektiert die künstlerischen Überlegungen zu dem Projekt. Der Dramaturg besetzt die Rollen mit den ihm zur Verfügung stehenden Schauspielern. Er vermittelt zwischen den Schauspielern und dem Regisseur, wenn es Konflikte gibt. Er vermittelt auch zwischen den verschiedenen Abteilungen eines Theaters. Er ist ja in Deutschland festangestellt, kennt also den Theaterbetrieb am Besten. Er gibt erklärende Einführungen zu der Produktion vor Publikum und schreibt die Texte für die Presse und andere Veröffentlichungen. Manchmal führt er auch die Nachgespräche nach einer Vorstellung mit dem Publikum.

-o0o-

-Tilman Raabke-
27 de abril 2013
Alemania

¿Qué hace un dramaturgista?

-- (Nunca responde emails.)

Y algunas cosas:

1. Hacer la programación del teatro (¿qué hacer en la próxima temporada?).
2. Trabajar en el "perfil" del teatro: su apariencia, relaciones públicas, outfit, etcétera.

3. Preocuparse por sus proyectos concretos (haciendo el concepto, por ejemplo, de Calderón —La vida...”, al lado de un director).
4. Escribir diferentes textos sobre cada proyecto.
5. Hacer la versión del texto para un proyecto.
6. Hablar en los ensayos con el director.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

Actuar. Dormir.

¿Qué tipo de materiales complementan su trabajo como dramaturgista?

Esto depende del tema. Provee información sobre la historia del texto, la historia de su tiempo, la historia de su historia (contenido), materiales sobre temas en los alrededores.

¿Cuál es el proceso de su trabajo como dramaturgista?

Como dramaturgistas tienen diferentes trabajos al mismo tiempo, esto no se puede decir claramente.

¿Cómo es su relación con el director?

Esto depende. Los dramaturgistas están muy cerca (teóricamente), son una mezcla entre esclavos, amigos y psicoanalistas del director.

¿Cómo es su relación con los demás colaboradores?

Esto depende. Los actores son ellos, que se quedan como elenco fijo. Entonces nos conocemos por mucho tiempo.

¿Cuál es la visión que tienen en su país de los dramaturgistas?

Que ellos no desaparecen en un desarrollo de “production management”, sino se quedan como personas que pueden pensar dentro de las producciones.

¿Cree que cambiaría la forma de hacer teatro en México con el apoyo de un dramaturgista?

Claro. Y primeramente la forma de trabajar en los proyectos.

¿Qué espera del teatro (en general)

Horas felices para los espectadores. Inteligencia. Algo bueno y bello, sobre que tú puedas pensar mucho tiempo para ver tu vida en una forma nueva. Cambio de la perspectiva.

-Lita Llangostera-
16 de mayo 2013
Argentina

¿Qué hace un dramaturgista?

Un dramaturgista debe estar a disposición de lo que requiere el director, a veces se trata de analizar en profundidad el texto, el contexto que se presenta en la obra o asistir a ensayos pautados por el director y hacer con el mismo las observaciones pertinentes. Una tarea interesante es la de llevar un registro escrito del proceso hacia el espectáculo

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

El dramaturgista interpreta que preguntas no debieran inmiscuirse en la marcación de actores, aunque a veces vea errores, en instancias de devolución del director con el elenco. Luego, con el director podrá hacer todas las observaciones que desee, pero no debe desautorizar al mismo.

Su tarea tiene un límite, reflexiona, propone, pero el que decide es el director. Si los errores son muy evidentes, debe ser sincero con el director y si es preciso hacer saber su opinión, antes del estreno, con el resto del elenco. Esto es lo ideal que cuesta poner en práctica, los “egos” juegan en contra...en fin, así es. Por eso de mi parte elijo con quién trabajar. Un grupo muy abierto a esto es El Baldío dirigido por Antonio Célico, actual director, además de la Escuela de Arte dramático de la Ciudad de Buenos Aires.

¿Qué tipo de materiales complementan su trabajo como dramaturgista?

Todo el bagaje teórico que he adquirido en estos años, conocimiento a fondo de la historia del teatro, las estéticas del pasado y del presente...mucha lectura, asistencia a muchos espectáculos...

¿Cómo es la relación con el director?

Si se acuerdan códigos preestablecidos es armoniosa o debiera serlo. En mi experiencia no tuve inconvenientes. Se trata de saber escuchar y dar la opinión en el momento justo y preciso y sobre todo fundamentar dicha opinión.

¿Cómo es la relación con los demás colaboradores?

Siempre trabajé con el director, no conozco otros colaboradores ad – hoc.

¿Cuál es la importancia del dramaturgista en su país?

En la Argentina el rol del dramaturgista no está ejercido en el sentido que venimos hablando, pero los investigadores casi dramaturgista somos consultados y nuestras ponencias y trabajos respetados, así que veladamente también ejercemos ese rol, en forma algo ambigua.

-o0o-

-Guillermina Willet-

8 de junio 2013

Venezuela

Mi relación con la dirección, colocándome yo como dramaturgista es, a la vez autónoma y complementaria. Debo sentirme en libertad artística para desarrollar mi trabajo dentro de sus funciones (buscadora y constructora de sentido, mediadora entre creadores y público). Esa libertad se desarrolla siguiendo las premisas de la dirección, iluminando la puesta en escena. Mi experiencia, en este sentido, es la de dramaturgista de mis propias puestas en escenas.

La importancia del dramaturgista la determina la calidad con que desarrolla el trabajo, la promoción, en fin, la convicción de que es un bien necesario.

Hasta donde sé el dramaturgista es una figura inusual en nuestras latitudes, en general, incluyendo Venezuela.

Por acá, como en otros países, se observa que las funciones del dramaturgista las asume la dirección o algún adaptador, que pueden hacer su trabajo bien.

Los profesionales que ejercen las funciones del dramaturgista por acá son los graduados en literatura, periodistas y, por supuesto, los teatreros.

En cualquier parte del mundo el dramaturgista podría hacer un buen trabajo, especialmente en su función de intermediador creador-público. Yo le pondría una función de cuidador, que a veces es desatendida: la coherencia espectáculo - discurso, en los soportes gráficos textuales (programas de mano, por ejemplo).

Para mi dramaturgia es un concepto amplio, que se define tanto por el proceso creativo como por la puesta en escena. El dramaturgista puede intervenir en el montaje, pero la dramaturgia existe sin dramaturgista.

Por cierto, me parece importante recordar que un buen dramaturgista hará lucir el trabajo del director. El primero si es un buen sabueso y tiene la formación filológica necesaria ayudará no sólo al director sino al actor y los espectadores. Entonces el director puede dedicarse con holgura a trasladar y enriquecer su puesta virtual a la escena.

-o0o-

-Humberto Orsini-

7 de julio 2013

Venezuela

Dramaturgística es la disciplina y dramaturgista el que la práctica. Es algo así como —hacde la dramaturgia a una obra ya escrita”.

Esta es una disciplina universitaria que se estudia y aplica en Alemania, Austria y en algunos países europeos en grandes compañías teatrales. Theaterwissenschaft es la disciplina en alemán y se puede traducir como Ciencia del Teatro.

Me familiaricé con esta disciplina en Alemania cuando viví en la RDA 4 años, del 69 al 73, y estaba en permanente contacto con los teatros, la Universidad Humboldt y la Escuela de Teatro de Berlín, especialmente con el Berliner Ensemble, el teatro de Brecht.

En el Instituto Superior de las Artes (ISA) de Cuba se estudia esta disciplina como Dramaturgística y gradúa dramaturgistas.

En las grandes compañías teatrales mencionadas existe la figura del dramaturgista, uno o más, integrado al equipo que va a montar una obra y se ocupa con el director de elegir la obra y de buscar toda la documentación acerca del entorno del tema de la obra el cual es adaptado a las circunstancias relacionadas con la realidad del país y del momento en que se va a montar.

Es el responsable en el proceso de montaje de supervisar que los contenidos de la versión sean expresados teatralmente por todos los componentes humanos y técnicos del montaje, poniendo énfasis en el trabajo del actor que es el centro fundamental para transmitir los profundos contenidos de la obra mucho más allá del argumento y las peripecias del montaje.

En los países latinoamericanos, aparte de Cuba, el trabajo del dramaturgista lo ha hecho siempre el director aunque con menos rigor.

El Model-Buch de Brecht es el gran archivo donde el almacenaba todo para cada montaje, donde estaban todas las investigaciones que hacía acerca del tema de la obra, suya o de otros autores. Él dirigió muchas obras de otros autores

Yo nunca me he calificado de dramaturgista pero en la práctica lo he hecho puesto que para cada uno de los 140 montajes que he hecho me he planteado una investigación profunda ya sea para obras mías, de otros autores o para versiones, como la de *Hamlet* o *Don Quijote*.

En Venezuela no usamos esta terminología.

-o0o-

-Ariel Dávila-
10 de julio 2013
Argentina

¿Qué hace un dramaturgista?

Analiza el texto dramático, investiga fuentes, intertextualidades, investiga todo lo relacionado con el tema de la obra, el autor y el contexto histórico si lo hubiera. A veces, trabaja con las traducciones de una obra. A veces reescribe partes escritas por el autor o adapta. Entre otras cosas.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

Escribir la obra. Eso lo hace el autor o dramaturgo.

¿Qué tipo de materiales complementan su trabajo como dramaturgista?

Todo es utilizable, depende el proyecto. Pero si duda la materialidad principal son textos.

¿Cuál es el proceso de su trabajo como dramaturgista?

Depende del proyecto. En general hay un dramaturgista si hay un texto previo. Aunque acompaña los ensayos no interviene en la puesta sino en lo textual y en la adaptación dramática.

¿Cómo es su relación con el director?

Algunos están presentes en todos los ensayos como una especie de policías de texto. Otros van a algunos ensayos. La relación con el director es de colaborador desde lo textual y dramático. La decisión la tiene el director.

¿Cómo es su relación con los demás colaboradores?

Es de mutua colaboración.

¿Cuál considera qué es la importancia de un dramaturgista?

Creo que es importante si el director no es dramaturgo y está trabajando con un texto dramático. Caso bastante raro en Argentina. Aquí generalmente los directores son también dramaturgos.

¿Cuál es la visión que tienen en su país de los dramaturgistas?

En general en el teatro independiente o alternativo no es un rol muy usual. En espacios oficiales.

-o0o-

-Enrique Papatino-

15 de julio 2013

Argentina

El tema nos convoca, no responde a conceptos totalmente claros. Por ese motivo varias de tus preguntas no tienen en mi caso una respuesta precisa. Por ejemplo, puedo decirte cómo llegué a tener ese rol alguna vez, pero no dónde me formé, ya que mi formación teatral puede ser de dramaturgo, de actor, de director o de docente, pero no de dramaturgista, quien necesita un poco de cada una de esas actividades.

La tarea del dramaturgista es ambigua, a veces es un mero versionador, otras quien ordena el proceso textual previo a la dirección. Otras veces es quien da al elenco o al director un marco teórico para la construcción formal del mundo de la obra. A veces todo eso junto. En general lo he visto plasmado en alguien que versiona de acuerdo no a su propia inquietud literaria, sino a partir de un estudio histórico y teórico del marco de creación del original.

Patrice Pavis deja unos conceptos bastante precisos en su célebre *Diccionario del Teatro*. Pero él mismo me ha dicho que con el tiempo ese libro lo condenó a una fama por el trabajo que menos lo refleja. Como cualquier diccionario, el suyo resulta excesivamente taxativo a la hora de definir cada término. Y resulta que, con el tiempo, todos entendemos que en el teatro nada hay taxativo.

Cuando somos más jóvenes pecamos de énfasis. Luego comprendemos (de a poco, no te vayas a creer) que las cosas son polisémicas, y debemos emplear nuestro pensamiento como una herramienta adaptativa y no como un arsenal de estereotipos.

Hecha la salvedad, Pavis entiende que el vocablo *Dramaturgista* es la traducción del término alemán *Dramaturg*. (No confundir con *Dramatiker: dramaturgo*) y que se trata de un consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director, o a un responsable de la preparación de un espectáculo.

Dice que el primer *Dramaturg* fue Gotthold Lessing, y que su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), es una compilación de críticas y reflexiones teóricas, una tradición alemana de actividad teórica y práctica que precede y determina la puesta en escena de una obra.

Consideremos que en época de Lessing (1729-1781) la figura del director de escena estaba lejos de lo que es actualmente. El director moderno nace con André Antoine más de un siglo después. Es decir, la tarea que actualmente conocemos como dirección era asumida siempre por personas diferentes, a veces el cabeza de compañía, a veces el autor, a veces el empresario, a veces nadie.

Precisamente Antoine fue un director que echó mano de la obra para adaptarla en un rol que hoy podríamos advertir como dramaturgista. Cuando inauguró su *Théâtre Libre*, Antoine puso al desnudo todos los artificios de las fórmulas antiguas, dejó fuera los trucos y la ampulosidad. Por primera vez cortó texto al autor, eliminó el ripio de los largos parlamentos, poniendo por delante la búsqueda del verosímil por entender que las parrafadas servían sólo a la vanidad del intérprete. Además Antoine fomentó el gusto por la acción simple, rápida, concisa y visual, tanto en gestos como en palabras, interpretando las obras sin muletillas. Además, cuidó del público al abaratar las entradas e interesarse por el confort de la sala. Concentró la luz en el escenario, dejando a los espectadores en la oscuridad.

Pero su tratamiento del texto bien puede ser el que estamos aludiendo. Sin embargo, nadie te dirá que Antoine fue un dramaturgista sino un director hecho y derecho.

En mi país, el término comenzó a escucharse —estrictamente en el mundo cerrado de los hacedores del teatro— cerca de 1995.

En realidad, la figura del dramaturgista no es tan nueva. En el teatro porteño existió, en la llamada Edad de Oro, en los primeros decenios del siglo veinte, una suerte de *director artístico* de la compañía. Era un hombre que por lo general elegía el repertorio (de acuerdo con el empresario o con el capo cómico) y, si era necesario, adaptaba el texto. Hay algunos nombres legendarios en Buenos Aires como Joaquín de Vedia, José González Castillo o Armando Discépolo, que era también director. Pero el dramaturgista no necesariamente asumía ese doble papel. Supongo que en el fondo nunca se ha podido circunscribir los precisos departamentos de uno y otro.

Pavis cuenta que sus compatriotas no quieren saber nada con el dramaturgista. Sin embargo es notoria la costumbre francesa de adaptar los libretos extranjeros sin atender celosamente el original.

En síntesis, la ambigüedad del rol es tal, que no estoy seguro de haberla cumplido alguna vez. Puedo contarte que hay dos proyectos donde figuraba con esa tarea en el programa.

Un caso fue *Tres palomas menos en el monte*. Se trataba de una versión teatral de tres cuentos de Horacio Quiroga. Yo nunca imaginé que me estaba recibiendo de dramaturgista. Pensaba que estaba haciendo una adaptación. Pero resulta que participé de todos los ensayos (cosa que en ningún otro caso hice como autor) y

trabajaba mano a mano con el director Roberto Aguirre. Claro, Aguirre es un hombre de grandes conocimientos y decidió que mi tarea no era la de adaptador sino la de dramaturgista.

El segundo caso fue la incorporación de una escena completa a un texto de otro autor. Sucedió porque al preguntarme el director que pensaba del texto, dije que yo le agregaría esa escena, a lo que me respondió: *¿Para cuándo la tendrías?*

Lo dicho no quita que puede ser diferente un adaptador o un versionador, que un dramaturgista. Sin embargo, todos los dramaturgistas son dramaturgos o directores.

El caso puro sería quizá el de un teórico. Alguien que investiga profundamente la obra y la adapta a su tiempo con las leyes de su tiempo y el espíritu del original. Pero bastará leer atentamente la frase que acabo de escribir para entender que eso es lo que quiere cualquier adaptador.

Tomar un texto y adaptarlo es un modo de traducirlo, aunque el original esté escrito en tu propia lengua. Fíjate que ya en 1923, Walter Benjamin invierte la concepción tradicional del modo en que un texto es traducido. Sospecha que para el traductor lo intraducible no es un problema, sino el asunto fundamental, porque aquello que no tiene una traducción literal es lo que permite a un traductor profundizar en su propia lengua. Así el traductor debe dar albergue en su idioma a las particularidades y contingencias del idioma original, para que la interlínea sea respetada.

Algo similar sucede cuando el idioma de partida es también el de llegada, y lo que se adapta es la concepción de una época. La versión debe hacer un esfuerzo por trabajar las zonas más llenas de ripio en el original, debe hacer un trabajo de hospitalidad, de ensanchamiento, de amplitud, que de algún modo capture la experiencia que se le propone el original y dilate la propia.

Estas consideraciones son netamente autorales, pero entiendo que pueden aplicarse al trabajo del dramaturgista.

Hay una lista de tareas, que habrás ya encontrado en las web, aplicables al asunto.

Parece que eres dramaturgista cuando:

- 1.- Eliges las obras a programar en función de la actualidad o de una utilidad cualquiera.
- 2.- Buscas e investigas la documentación acerca y en torno de la obra. Redactas, a veces, un programa documentativo (cuidándote de no explicar todo de antemano como sucede en algunos textos de programa).
- 3.- Adaptas o modificas el texto (superposiciones o repeticiones de pasajes).

4.- Extraes las articulaciones de sentido y eventualmente inscribes la interpretación en un proyecto integral (social, político, etc.).

5.- Intervienes en el curso de los ensayos como observador crítico, porque tu mirada es más “fresca” que la del director, confrontado con él cotidianamente el trabajo escénico.

Eres, en suma, el primer crítico interno del espectáculo en elaboración.

No podemos dilucidar si la tarea es anterior o posterior a la dirección, ya que la actividad del dramaturgista se concreta en la realización escénica. Por ello, obligatoriamente forma equipo con el director y su trabajo.

Ahora bien. Nuestro sistema teatral es bien diferente que el de Europa. Allí son usuales en el teatro los consejeros, no literarios sino teatrales. Parece en ese caso un rol más preciso, pero no tenemos opiniones unánimes.

-o0o-

-Anabelle Contreras Castro –
18 de julio de 2013
Costa Rica

Yo no me formé específicamente como dramaturgista, yo hice mis maestrías en antropología cultural y estudios latinoamericanos y un doctorado en estudios latinoamericanos en la Universidad Libre de Berlín entonces, eso es importante, no sé si existe esa formación en alguna parte. Yo creo que una dramaturgista es una persona que está formada en otras cosas fuera del teatro, en cosas relacionadas con la cultura, la sociedad, cosas relativas a movimientos políticos y sociales, a discursos de género, etnicidad, racismo, a la relación entre arte y política, por decir algo.

Esa persona tiene que saber qué marcos teóricos necesita una obra para que se desarrolle basada en ellos, es un trabajo de investigación, lectura, charlas con el grupo, aclarar conceptos, hacer que se lleven a la práctica así que los materiales los define el tema de la obra, en general son artículos académicos, debates, también puede ser literatura, documentales, fotografías, música, todo lo que sirva como soporte al tema en cuestión.

El proceso acompaña al proceso de la obra, se atienden dudas y se da acompañamiento a lo que esta requiera a nivel teórico, en general yo brindo material para que las personas lean, doy charlas, llevo materiales diversos, nos reunimos periódicamente, en el grupo donde trabajo se quiere que todas las personas involucradas participen, incluso quienes participan como artistas graficas, escenógrafas, diseñadoras de ropa pero ese es el estilo del grupo, eso varía mucho. Así que mi relación con los directores es de constante sugerencia y apoyo

con materiales, y de detectar si hay contradicciones entre teoría y texto dramático, entre teoría y símbolos usados, cosas así, debilidades dentro del texto y fortalecer con ideas, conceptos, datos históricos, etc.

Pero, como te dije, el resto del grupo participa de las charlas y también leen algunos artículos que envío para discusión posterior.

La importancia de la dramaturgista es velar por el contenido, no decir cosas porque sí, sino cosas fundadas, pensadas, con base teórica.

En este país el dramaturgista es una figura casi desconocida, no he oído de otro grupo de teatro que la tenga, de repente hay, pero yo no he escuchado.

-o0o-

-Javier Hernando Herráez –
29 de julio de 2013
Madrid

¿Qué hace un dramaturgista?

Si el dramaturgista está asociado a una institución (teatro), lee y realiza los informes de los textos que llegan, asesora sobre la parte conceptual de un proceso artístico, crea repertorio, adapta, tiene una función didáctica para con el público: escribe programas de mano, críticas, etcétera. Todo eso que empezó a hacer Lessing y no le dejaron terminar.

Si el dramaturgista está asociado a un proceso de creación, con una compañía (y no sé si sería un dramaturgista como tal); el dramaturgista, además de ser el asesor conceptual y teórico del director, ayuda a crear la estructura de la obra, asiste a los ensayos teniendo una mirada más distanciada que el director, desentraña y controla la semiótica...

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

Al ser un término tan ambiguo supongo que podría hacer casi cualquier cosa. Un dramaturgista no dirige actores, por ejemplo.

¿Qué tipo de materiales complementan su trabajo como dramaturgista?

Exposiciones, libros de teoría teatral, filosofía, sociología y estética. Una mirada curiosa al mundo. Creo que esto vale para los dramaturgistas y para los no dramaturgistas.

¿Cuál es el proceso de su trabajo como dramaturgista?

Si el texto está escrito: análisis, información sobre la obra y el autor, otras representaciones del texto, posibles significados, grietas en la puesta en escena, estructura del espectáculo, público al que nos dirigimos, etcétera. Más tarde asistir a los ensayos y realizar la asesoría.

Si me embarco en un proceso y además tengo que escribir el texto, lo primero es sobre qué queremos hablar, buscar los hilos necesarios para crear la historia o el material textual, llegar a los acuerdos necesarios con el director para saber qué tipo de espectáculo queremos crear, escribir (quizá escribir a partir de ensayos); y todo lo de antes. Más o menos.

¿Cómo es su relación con el director?

Estrecha, de mucha confianza.

¿Cómo es su relación con los demás colaboradores?

Intento mantenerme en contacto directo, pero en un segundo plano. Como uno más.

¿Cuál considera qué es la importancia de un dramaturgista?

La importancia es la de un profesional más del teatro. Mucha y ninguna.

¿Cuál es la visión que tienen en su país de los dramaturgistas?

En España no existe la figura del dramaturgista como existe en otros países europeos. Hay gente que realiza esas funciones, claro, pero existe un recelo a la hora de insertar un profesional de esas características en la estructura de un teatro.

-000-

-Soledad Lagos-
1 de agosto de 2013
Chile

Te puedo comentar que como acá la labor de dramaturgista se ejerce de manera independiente y no al alero de ningún teatro (en Alemania todos los teatros cuentan con un equipo de dramaturgistas o, al menos, con uno), cada proceso es diferente. Depende siempre de quien dirija la obra, del tema de la misma, del elenco y del público para el cual está pensada esa obra. El público al que se pretende llegar siempre es un factor que considero, a la hora de sugerir lecturas o materiales de trabajo al grupo que ensaya la obra.

En mi caso, como además nunca he dejado de traducir obras de teatro del alemán y el inglés y algunas veces he sido dramaturgista de esas traducciones (fue el caso de *Piaf* el 2012, obra de Pam Gems, traducida y adaptada por mí y dirigida por Marco Espinoza, por ejemplo), hay factores adicionales que considerar en procesos específicos como éste, que era una obra que incluía canciones de Edith Piaf. No quise que la obra fuese un "musical", en el sentido convencional del término, porque el texto original no lo era. Sí insistí mucho en que trabajáramos la idea de una obra con música, que no es lo mismo que un musical, y para ello aporté materiales que les dejaran muy claro a las actrices y los actores que había que construir un universo que incluía esas canciones que se tenían que cantar en la pieza, pero como manifestación cultural de una época y no para que el público que iba a asistir a las funciones se limitara a alabar las buenas voces de la actriz que hacía de Edith Piaf ni la de la actriz que hacía de Marlene Dietrich, por ejemplo, sino para identificar elementos de esa época que quizá aún seguían resonando en nuestra sociedad y que a casi nadie le gusta abordar (a modo de ejemplo, sólo uno: Edith Piaf no podía estar sola, por lo que cambiaba de amor como quien cambia de ropa; elegía a hombres menores que ella, a los que "formaba" como cantantes y que luego la abandonaban. Otras veces, ella los abandonaba, para enamorarse de nuevo rápidamente, casi siempre de la persona equivocada. Todo eso, creo, debiese llevar a una reflexión acerca de qué es el amor, qué significa estar sola como mujer o estar en "pareja", qué es una pareja que no es "parja", etc., todos ellos temas muy candentes en nuestra sociedad actual, donde las relaciones de pareja se han vuelto extraordinariamente frágiles.) Y así, podría seguir enumerando modalidades de trabajo que he escogido en procesos determinados, pero no sé si lo que quieres es que haga eso.

-ooo-

-Laura Nevole-
8 de agosto de 2013
Argentina

Antes que nada vale una aclaración: aquí tampoco existe la figura de dramaturgista. A veces cuesta mucho definir / nombrar un rol o una función y no siempre se halla la palabra justa. La palabra "dramaturgista" tal como la habrás visto en mi curriculum surge de la necesidad de nombrar el rol del dramaturgo en un proceso teatral de creación colectiva. En estos procesos, todos los roles suelen hacer dramaturgia: actores, director, pero hay alguien, un dramaturgo en este caso, que se ocupa de registrar todo este material a lo largo de los ensayos, registrar las acotaciones del director y de los actores, los diálogos, las acciones, seleccionar de todo esto lo más teatral, configurar con esta selección una estructura dramática que sea sólida y que además coincida con el rumbo o la impronta que le quiere dar el director (como "autor" del relato). Para lo cual, el dramaturgo en este rol no solo recupera y reproduce los textos sino que en la selección y armado de estructura pone a la vez su propia impronta tratando siempre de respetar/recuperar la poética del director. Este rol debe llamarse dramaturgo pero como todos los roles lo son se trató de singularizarlo, recortarlo del fondo poniéndole este nombre (que insisto, significa otra cosa). Por lo tanto, no me formé como dramaturgista sino como dramaturga

(con maestros como Kartún y Barchilón y con Bartís y Catalán me formé como actriz) y aprendí este rol en la acción trabajando con Bernardo Cappa como director. Con el director se hace un trabajo de diálogo fluido, se trata de plasmar en un papel la obra tratando de respetar la poética de la dirección. El apoyo de esta función es fundamental en un proceso teatral de creación colectiva. De lo contrario la potencia de muchas improvisaciones se perderían para siempre y el proceso se vería empobrecido por falta de estructura. Pero aún falta inventarle el nombre adecuado al rol.

-o0o-

-Matías Méndez-
29 de Septiembre 2013
Argentina

¿Qué hace un dramaturgista?

La misma función del dramaturgista es polémica, en especial para nuestras tradiciones teatrales (me refiero a las que no son europeas, tal sería el caso de México y de Argentina, por ejemplo). En donde el rol está más claramente definido es la tradición teatral alemana, en la cual se hace una diferencia entre *Dramatiker* (dramaturgo, autor de un texto dramático), y *Dramaturg* (dramaturgista, a falta de un término en español más claro), quién se encarga de la selección de repertorio en los teatros nacionales de Alemania, pero también de la adaptación de textos para la escena, del análisis de los textos dramáticos escritos por los *Dramatiker* –autores-, de la elaboración o supervisión de la dramaturgia cuando en un elenco no se trabaja con un texto dramático previo (creación colectiva o espectáculo sin texto dramático pre definido, el cual se va escribiendo a la par de los ensayos), y que también es el primer crítico del espectáculo pero desde adentro del elenco mismo, operando como una especie de —conciencia moral” del proyecto, cuestionando constructivamente las decisiones del director y del resto de los participantes (actores, escenógrafo, vestuarista, etc.). En ese sentido, es también una especie de —psicólogo” adosado al elenco.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

El término bien entendido no debería ser confundido con el de —autor dramático”, salvo en los casos en donde el dramaturgista es convocado o para la adaptación escénica de un material no teatral o para coordinar la dramaturgia de un proceso colectivo de creación grupal en donde el material lo van generando a la par los actores y el director. Tampoco es tarea del dramaturgista definir el espacio escénico o delinear la estética actoral.

¿Cuál es el proceso de su trabajo como dramaturgista?

Al ser convocado para un nuevo proyecto, una primera reunión con el director y/o el resto del elenco, en donde sobre todo se trata de definir el rol a cumplir. No todos los miembros de la comunidad teatral entienden cuál es

el trabajo del —dramaturgista”, y lo suelen confundir con el de —autor” o inclusive con el de un director asistente. El pacto o contrato inicial igualmente debe ser recordado a cada paso del proceso, ya que es un rol esquivo, inestable, poco habitual, y en la dinámica de grupos suele ser el que absorbe las diversas crisis que todo elenco atraviesa naturalmente.

Luego, dependiendo del proyecto y sus características, asisto regularmente a observar los ensayos, tomar notas de lo que se va trabajando, reunirse con el director, proponer trabajos de mesa con los actores para ir leyendo y analizando el texto a la medida que se va produciendo o montando, dependiendo de cuál sea el caso. Luego, tomo una distancia prudencial cuando el proyecto ya se encuentra en una etapa más avanzada, para poder plantear mi punto de vista sobre lo que se está haciendo desde el rol de —crítico incorporado al elenco”. Muchas veces, con la obra ya estrenada, asisto a las funciones junto con el director para retocar y / o enmendar textos, o cuestiones de sentido.

¿Cómo es su relación con el director?

Es fundamental para mí tener un conocimiento mutuo previo y una filosofía de trabajo compatible. El dramaturgista es una especie de asesor y cuestionador a la vez, que debe apuntalar y hacer entrar en una buena crisis creativa al director, pero cuidando (yo diría que aquí aparece la cuestión ética del dramaturgista) de no invadir su terreno. Para Dieter Welke, el dramaturgista es un rol —conflictivo e inestable” por lo que tiende a evolucionar o bien hacia el —autor” en sentido tradicional, o bien hacia la dirección, con lo cual siempre estoy alerta de no estar ocupando espacios que no sean estrictamente míos. Cuando esta comunión creativa es sana y potente, director y dramaturgista son dos aliados indisolubles. Me ha tocado trabajar con directores con quienes hemos desarrollado un vínculo excepcional, y otros con quienes no.

¿Cómo es su relación con los demás colaboradores?

Con los actores muchas veces completo el vínculo que naturalmente deben tener con el director en primer lugar. Esto significa que muchas veces los puedo ayudar a —entender” (racional o emocionalmente) algún aspecto de la dramaturgia ligado a su personaje.

Con escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores e iluminadores, trabajo más desde el signo, brindando otra mirada global sobre el sentido y la semiosis del espectáculo en general.

¿Cuál considera qué es la importancia de un dramaturgista?

La importancia la mediría en dos aspectos:

1º) En el funcionamiento del sistema teatral, cuando el dramaturgista cumple el rol de —selector de repertorio” en un teatro, su importancia es social, tiene que ver con interpretar adecuadamente la cultura actual y elegir las obras que deberían ser representadas en dicho contexto cultural. Aquí la importancia radica en cierta —visión” política acerca de las artes teatrales y de la cultura de una comunidad. (Aclaro que esta es la parte del rol que nunca ejercí).

2º) Como primer crítico del espectáculo o como coordinador de la dramaturgia de un proceso de creación colectiva, su importancia radica en tejer exitosamente la tela que en forma de red contiene un proceso creativo, para que el elenco no se desgrane o desmotive. Junto con el director, apunala el proceso y ve más allá de los resultados inmediatos. Despliega su sensibilidad como todo artista, pero a la vez razona y orquesta, y está dispuesto a modificar su trabajo de acuerdo a las necesidades del elenco.

En ambos casos, es el primer espectador, es la mirada externa aunque haya formado parte del proceso mismo. Por eso, siendo la —conciencia moral o superyoica” del trabajo grupal, contribuye a los logros estéticos buscados.

¿Cuál es la visión que tienen en su país de los dramaturgistas?

En Argentina, en el circuito comercial del teatro el rol es prácticamente nulo o inexistente.

En el circuito del teatro oficial (teatros municipales y nacionales), el selector de repertorio suele ser un comité o un curador que no se auto bautiza como —dramaturgista”, aunque muchas veces de hecho cumpla ese rol.

Es en el nivel del teatro —libre” o —independiente”, como lo llamamos aquí, en donde el dramaturgista es más reconocido y convocado, a pesar de que muchas personas no conocen el significado del término y menos aún el rol a cumplir por un dramaturgista. En todo caso, creo que ejerzo una doble labor, artista y pedagógica a la vez cuando ejerzo esta tarea, ya que instruyo sobre su significado e importancia todo el tiempo.

-ooo-

-Itziar Pascual-

30 de septiembre 2013

España

¿Qué hace un dramaturgista?

Creo que las definiciones de Patrice Pavis y de Anne Ubersfeld son muy precisas sobre las competencias de un dramaturgista y lo que implica una acción dramaturgica. El dramaturgista es una suerte de crítico interno, que sigue el proceso de ensayos y comprende que estamos ante un trabajo que tiene tres partes: el texto, el espectáculo y el público. El dramaturgista pone en valor, precisamente, lo que el público va a recibir, lo que va a llegarle. A la vez, puede colaborar en el proceso de documentación previa, aporta datos o aspectos que permiten contextualizar una obra, sugiere títulos que pueden constituir un repertorio, conoce el sistema teatral de su país y el de otros, etc.

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

Lo que excede estas competencias.

¿Qué tipo de materiales complementan su trabajo como dramaturgista?

Depende, claramente, del proceso de trabajo y de las necesidades del equipo que me propone el trabajo.

¿Cuál es el proceso de su trabajo como dramaturgista?

Depende de los procesos, del modelo de creación, etc. Hasta la fecha he trabajado en dos modelos distintos: en el contexto de un trabajo de teatro de texto (con partes cantadas y bailadas) y en el contexto de una compañía de teatro danza, que realiza espectáculos dirigidos a público familiar. Se trata de experiencias, lógicamente, muy distintas. En el primer ámbito, destacaría el trabajo realizado para *Las cuñadas* de Michel Tremblay, con dirección de Natalia Menéndez y producción del Teatro Español; tarea que incluyó la traducción y adaptación del texto original, así como la elaboración de letras de las canciones para el espectáculo.

También señalar el trabajo que he realizado para Vaivén Producciones, compañía vasca de teatro, que montó en euzkera una de mis obras, *Miaules*.

En este segundo ámbito (teatro danza para público familiar) he colaborado con la compañía Karlik Danza Teatro, que precisamente ha realizado una gira por México con su último espectáculo, *Wangari. La niña árbol*. También, con esta compañía, he colaborado con el espectáculo *Princesas...*

¿Cómo es su relación con el director?

En todas mis experiencias dramáticas, la cooperación y confianza con el director/a o coreógrafo/a es fundamental. Sin ese acuerdo no hay un trabajo fluido en la práctica dramática.

¿Cómo es su relación con los demás colaboradores?

Tal vez menos intensa que la relación que se mantiene con el director/a., pero también valiosa...

¿Cuál considera qué es la importancia de un dramaturgista?

Creo que es una figura clave en una concepción contemporánea del teatro y de la escena.

¿Cuál es la visión que tienen en su país de los dramaturgistas?

En España, históricamente, ha existido la figura del asesor literario, que asumía algunas competencias del dramaturgista, (adaptación, traducción, selección de repertorio, etc.), pero nos ha faltado el dramaturgista en el sentido brechtiano y postbrechtiano. En este sentido se trata de un oficio relativamente reciente en el teatro español, de los últimos 30 años...

-Elvira Popova-
10 noviembre 2013
Bulgaria

1. ¿Qué hace un dramaturgista?

- Define junto con el director artístico de la compañía el repertorio para la temporada
- Lleva a cabo en equipo con la dirección artística de la compañía las conversaciones con los directores, los autores (en caso de autores contemporáneos), previos al inicio del trabajo sobre la puesta en escena
- Realiza todo el trabajo referente a los derechos de autor, traducción, versiones del texto
- Lleva a cabo la primera etapa del trabajo de mesa, el análisis del texto
- Apoya al director de escena durante los ensayos como asesor, no como asistente de dirección
- Está en disposición de los actores, escenógrafo, etc. Para dudas sobre el trabajo de puesta en escena
- Diseña el programa de mano y los textos que acompañan la puesta (junto con el diseñador)
- Organiza y lleva a cabo la rueda de prensa anterior al estreno
- Supervisa el desarrollo de la puesta después del estreno

2. ¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

- No escribe obras teatrales, porque no es un dramaturgo
- No funge como asistente de dirección
- No trae café a los actores

3. ¿Cómo es su relación con el director?

El dramaturgista es parte del equipo de la puesta en escena, es el par del director en el trabajo previo al inicio del trabajo de la puesta en escena, y durante los ensayos.

4. ¿Cómo es su relación con los demás colaboradores?

De apoyo intelectual, de catalizador, de correctivo.

5. ¿Cuál considera qué es la importancia de un dramaturgista?

El dramaturgista es una figura con un doble papel: es parte del equipo de una puesta en escena y a la vez debe tener la capacidad de distanciarse intelectualmente y emocionalmente (casi a la Brecht), para poder ver desde la distancia la imagen global del trabajo.

6. ¿Cuál es la visión que tienen en su país de los dramaturgistas?

Es sabido, que en los países del bloque ex socialista el dramaturgista obtuvo un papel muy importante como una figura ideológica; durante la época de los 50-90 era de gran prestigio trabajar en un teatro como dramaturgista. Después de los cambios políticos en 1989 y la cambiante situación político-económica, que repercutió en el teatro también, el dramaturgista conservó sus funciones, pero en la situación del libre mercado muchas compañías optaron por reestructurar su trabajo y no siempre hubo lugar para los dramaturgistas. En el sistema teatral actual en Bulgaria los teatros subvencionados por el Estado (un porcentaje predominante) tienen en su equipo un dramaturgista.

7. ¿Qué escuelas forman dramaturgistas en su país?

Únicamente la Academia Nacional de Teatro y Cine —“K. Sarafov” de Sofía.

-o0o-

-Daphne Ebner-
28 de octubre
Alemania

¿Qué hace un dramaturgista?

En realidad son varios áreas y aspectos. El dramaturgista elige y propone las obras de teatro y junto con el director desarrolla un concepto para la puesta en escena. Si la obra está basada en una novela, una película etc. lo dramatiza, quiere decir, hace la versión del texto para el escenario. En el proceso de los ensayos el dramaturgista sirve dando feedback a los actores y el director. Y normalmente es la persona que hace la coordinación artística entre los departamentos distintos (diseñadores de escenario, actores, director, publicidad).

¿Qué es lo que no hace un dramaturgista?

En general no es el autor de la obra ni lo ensaya con los actores, sino actúa en medio de estos dos polos.

¿Cómo es su relación con el director?

Depende mucho. No hay una tarea fija. Lo importante es adaptarse cada vez al personaje y el estilo de poner la puesta en escena del director. Pero como el dramaturgista trabaja permanentemente en el mismo teatro y los directores cambian, el dramaturgista a veces es la persona de confianza para el equipo y los actores.

¿Cuál considera qué es la importancia de un dramaturgista?

Que sabe comunicarse con personajes distintos, que tenga un conocimiento muy grande de obras de teatro y estilos distintos de puestas en escena, nervios buenos.

¿Cuál es la visión que tienen en su país de los dramaturgistas?

El dramaturgista normalmente no está mencionado en las críticas de la obra, así que el público normalmente tampoco sabe bien lo que hace o entiende bien su rol en el proceso creativo.

-o0o-

-Soledad Lagos-
2 de enero de 2014
Chile

¿Cómo fue recibido su trabajo en su primera obra, *Provincia Kapital*?

Como, tal como te comentaba en alguno de mis primeros correos, acá nuestro sistema de teatro subvencionado no existe y las salas que hay no tienen contratado a ningún dramaturgista, como sí ocurre en Alemania, te diría que esa vez la prensa apenas tomó noticia de mi "irrupción" en ese rol aún inexistente acá.

No fue extraño, porque la prensa publica más bien comunicaciones de estrenos o de espectáculos cuando aparece bajo el rótulo de "crítica". Si pensamos que la mayoría de las notas de prensa acerca de *Provincia Kapital* ni siquiera mencionaron en ese entonces que yo había hecho una nueva traducción de la obra *Auge y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Bertolt Brecht, en la que estaba basada *Provincia Kapital* y se limitaron a hablar del trabajo del director Rodrigo Pérez, creo que habría sido ingenuo de mi parte esperar que hablaran de mí, como la primera dramaturgista del país...

¿Cuál es la diferencia entre el dramaturgista y un adaptador?

Un adaptador trabaja con un texto existente y lo "re-programa", en lenguaje de computación. Sólo por explicar esto con un caso concreto: adapté *Piaf* de Pam Gems, además de haber traducido la obra y de haber oficiado como dramaturgista en la puesta en escena.

La adaptación presupuso revisar analíticamente el texto original, entender que era una estructura lineal, predecible y bastante ajustada a lo que es una obra considerada "bien" escrita, en el sentido de respetar las leyes de construcción dramática, algo aburrida, en mi personal opinión y, luego de ese diagnóstico, le propuse al director un modo de abordar ese texto, que implicaba tomar decisiones drásticas, como eliminar ciertas escenas

que yo consideraba reiterativas y cambiar el orden de varias de ellas, para generar un suspenso del que el original carece, también en mi modesta opinión.

El dramaturgismo implicó proporcionarle al elenco materiales de trabajo, para que entendieran todos que la *Piaf* icónica tenía un peso tal, que, en el caso de la actriz que la interpretaba, era preciso respetar la forma de cantar del "Gorrión de París", para lo cual era imprescindible que ella tratara no sólo de imitar fonéticamente la pronunciación en francés de las canciones que debía cantar en escena, sino aprender francés, para apropiarse de lo que esas letras decían, además de trabajar con un director musical que vive en Francia y conoce muy bien la "textura" de las canciones que Edith Piaf nos llegó a todos los ciudadanos del orbe, por ejemplo.

Eso de respetar la forma de cantar de Edith Piaf no era sinónimo de convertirse la actriz en una imitadora de Piaf. Por el contrario: sí debía respetar la corporalidad, el modo de andar y pararse en el escenario, pero era indudable que, por no saber francés (no lo aprendió, tampoco, como yo habría querido que sucediera), a pesar de todos los esfuerzos que pudiese hacer, su pronunciación iría a estar mediatizada por ese desconocimiento de la lengua, de manera que había que trabajar con ella desde otro lugar, no desde el lugar de pedirle que se transformara en una especie de "réplica" de la Piaf original, pues eso, de cualquier modo, habría sido imposible y no era lo que necesitábamos ver los espectadores chilenos.

Para cada rol, yo propuse lecturas, ver determinadas películas o imágenes, etc., con el fin de entender la época en la que a Edith Piaf le tocó vivir, las relaciones que ella cultivaba y defendía, sus vínculos concretos con otros íconos que aparecen en la obra, como Marlene Dietrich, Ives Montand o Charles Aznavour, entre otros y entender los puntos de vista que sugerí como puntos de partida del dramaturgismo y que les servían también a los demás actores y actrices que interpretaban a los demás personajes, no sólo a la actriz que hacía de Piaf. En el caso específico del personaje de Edith Piaf, sugerí los siguientes puntos de partida: la paradoja de ser una mujer que cantaba como cantaba y no escuchaba a nadie, en realidad; la tendencia que tenía de enamorarse siempre del hombre equivocado y la persistencia en auto-destruirse.

En cuanto a la época, los hice leer a todos materiales históricos sobre las guerras mundiales, les proporcioné escritos de Walter Benjamin, entre varios otros, para entender esa idea de naciones que no supieron construir discurso, por callar los que regresaban vivos de la Primera Guerra Mundial lo que habían visto y vivido, producto del trauma de haberse visto confrontados de manera brutal a la violencia, algo que quizás influyó en que no hubiese masa crítica suficiente como para cuestionar la validez de la guerra que vino después, la Segunda Guerra Mundial, etc.

¿Cómo fue su proceso de adaptación en *Chaplin: Luces de la ciudad*?

Como se trataba de la primera adaptación mundial para el teatro, fui muy respetuosa y rigurosa. Adapté la película e hice el dramaturgismo, además.

Vi la película. Anoté escena por escena en un cuaderno todo lo que veía, incluidos los "diálogos" que se leían en ciertas escenas, todas mudas, por cierto. Elegí aquellas que consideré imprescindibles, partiendo de la premisa de que en la película, quien menos tiene, el vagabundo, es el que más entrega y el que es capaz de una acción de tal desprendimiento y generosidad, por su amor al prójimo (por ende, a la humanidad), que se convierte en uno de esos miles de héroes anónimos que pueblan nuestras ciudades y que muchas veces no vemos, porque estamos ciegos. Insistí mucho en la idea de nobleza o grandeza de alma, en una forma ética de vivir, contrapuesta al cliché del vagabundo pillo y ladrón y en que esos rasgos de nobleza, grandeza y forma ética de vivir se encuentran muchas veces donde menos los imaginamos.

Trabajé mucho con la metáfora de la florista ciega, que mientras está privada de su visión, "ve" el interior del vagabundo y cuando logra "ver", después de la operación que él termina financiando, exponiéndose incluso a pagar con su reclusión en la cárcel por un robo que no ha cometido, pero del que lo culpan el millonario y el mayordomo, se vuelve tan poco perceptiva como la mayoría de las personas que juzgan a los demás por su apariencia, pues es sólo al final, recién cuando ella palpa la mano de él, que la florista ciega logra verdaderamente "ver" ante quien se encuentra. En resumen: la metáfora de la ceguera la estudiamos, por una parte, para pensar nuestro presente, tan plagado de adelantos técnicos y objetos que no nos dan la felicidad, pero a los cuales nos aferramos y, por otra, para trasladarnos a la época de la acción de la película, cuando recién irrumpía una idea de progreso que traería el bienestar a amplias capas de la sociedad, pero que no logró terminar con la explotación de unos por otros.

Exigí tener un pianista tocando en vivo en el escenario y eso no sólo ambientó la obra, sino que constituyó un lenguaje en sí.

BIBLIOGRAFÍA:

“(About the d’n [Our aims])”. *dramaturgy.co.uk.s.e.s.f.* Web. 11 de marzo 2015.

Adalid, María Teresa. –“Goldfish o cuando el amor se vuelve un absurdo en adultos”. *La crónica*. 2 de diciembre 2012. Web. 28 de diciembre 2014.

Adame, Domingo. *Teatros y teatralidades en México, Siglo XX*. México: AMIT-Universidad Veracruzana, 2004. Impreso.

Alcántara, Berenice. Entrevista personal. 1 de mayo 2014.

Ambroise, Paré. *De monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela, 1987. Impreso.

–“Análisis dramático”. *Maestría en Dramaturgia. UNA*. Mapa curricular. Buenos Aires: 2013. Web. 7 de julio 2015.

Andrews, Macarena. "RE: Dramaturgista". Mensaje para Gabriela Aparicio. 16 de febrero 2014. Correo electrónico.

–“Áreas de Estudio Dramaturgia”. Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2014. Web. Octubre 2013.

Balerini Casal, Emiliano. –“La vanguardia del teatro alemán, en el FIC”. *Milenio*: 24 de octubre 2013. Web. 30 de octubre 2013.

Bertuccio, Marcelo. –“Dramaturgia Dramaturgismo Dramaturgista Dramaturgo”. *Marcelobertucciada*. Web. 10 de julio 2013.

Bullé Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2005. Impreso.

Bradú, Fabienne. *Antonieta*. México: CFE, 1993. Impreso.

Braggio, Claudio. –“Cassettagliattrezi / appuntisuldramaturg (e sullo sceneggiatore)”. *claudiobraggioetpoldo*. Web. 11 de mar. 2015.

Brecht, Bertolt. *The messingkauf dialogues*. Trad. Jhon Willett. Londres: Methuen, 1971. Impreso.

Calvo, Rocío. "RE: Dramaturgista". Mensaje para Gabriela Aparicio. 4 de enero de 2013. Correo electrónico.

Calvo, Rocío. "RE: (sin asunto)". Mensaje para Gabriela Aparicio. 6 de junio de 2013. Correo electrónico.

Calvo, Rocío. "RE: (sin asunto)". Mensaje para Gabriela Aparicio. 26 de abril de 2015. Correo electrónico.

Carballido, Emilio. Prólogo. *Los enemigos*. Sergio Magaña. México: Editores Mexicanos Unidos, 1990. Impreso.

Cárdenas, Nancy. *Pedro Páramo*. "Programa de mano". Prod. Graciela Castillo. Teatro Julio Prieto. 3 de agosto 1979. [Págs. 1-6]. Programas de mano Biblioteca de las Artes, GP-T01834.

Carranza Palacios, José Antonio. *100 años de educación en México, 1900-2000*. México: Limusa - Secretaria de Educación y Cultura del Estado de Veracruz, 2003. Impreso.

Castellanos C., Juan Carlos. "Es Dimiter Gotscheff irremplazable: Deutsches Theater Berlin". *Notimex*. 23 de octubre 2013. Web. 28 de octubre 2013.

Capetillo, Manuel. "Teatro: Los desajustes." *Uno más uno*. 15 noviembre 1989: p. 33. Impreso.

"La Compañía Nacional de Teatro celebra el cumplimiento del tercer ciclo de su repertorio". *Boletín de prensa CNT 636*. (31 de julio de 2011). *cnteatro.bellasartes*. Web. 20 de julio 2014.

Contreras, Anabelle. "En este país la dramaturgista es una figura casi desconocida...". Facebook [Mensaje]. 18 de julio de 2013. [Fecha de acceso: 18 de julio 2013].

"Convocatoria de ingreso a la Facultad de Arte Teatral [ISA, Universidad de las Artes]". *Licenciatura en Artes Escénicas*. La Habana: 2015. Web. Noviembre 2015.

Cruz Bárcenas, Arturo. “La dramaturgia no se aborda a fondo en las escuelas de escritores”. *La Jornada*: a10. 1 de diciembre 2013. Web. 28 de diciembre 2013.

Davidson, Michael. *haroldpinter.org*. Web. 17 de diciembre 2011.

“Danse et dramaturgie”. *agon.ens-lyon.Lodel, s.f.* Web. 30 de agosto 2014.

“De frente”. *La Tempestad Universitaria*. Septiembre 2011: 38-39. Impreso.

Diéguez, Ileana. *Las “borraduras” de la escena mexicana*. Febrero 2006. Web. 28 dic 2014.

Dort, Bernard. “Estado de ánimo de la dramaturgia”. Trad. Roxana Paéz. *Scribd*. Web. 20 de diciembre 2013.

“Dramaturgista”. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2012. Web. 25 septiembre 2013.

“(H) Dramaturgie des arts de la scène”. *agon.ens-lyon.Lodel, s.f.* Web. 30 agosto 2014.

“Dramaturgismo, entrenamiento y montaje”. *Ccborges, s.f.* Web. 13 de julio 2013.

“Dramaturgista”. *Boletín de estudios de teatro*. Buenos Aires: Editorial Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires (UBA) 1989, *s.p.* Web.

“Dramaturgy (Master of Arts)”. *Uni-frankfurt.de.CMS Fiona, 2014-2015*. Web. 30 de agosto 2014.

Düffel, Jhon von. “Mediador por naturaleza: ¿qué hace exactamente un dramaturgista?”. Trad. Pola Iriarte. *goethe.de*. Web. 20 de diciembre 2014.

Escalante, Ximena. *ciertoshabitantes*. Web. 17 de julio 2014.

“European Theatre and Dramaturgy”. *Dramaturgy.org*. Mrsite, *s.f.* Web. 1 de febrero 2013.

Faesler, Juliana y Clarissa Malheiros. “Netzahualcóyotl. Ecuación escénica de memoria y tiempos”. *maquinadeteatro*. Blogger. 25 de julio 2014.

Faesler, Juliana. –Nezahualcóyotl / Ecuación escénica de historia y tiempos: Entrevista con Juliana Faesler”. Rocío Galicia. *journals*. S.p. 2009. Web. 26 de julio 2014.

–La figura del Dramaturg. Le macchinedella dramaturgia”. *uniurb*, s.e. Octubre 2006. Web. 11 de marzo 2015.

Flores, Alejandro. –Teatro para repensar la historia”. *El economista*: s.pag. 17 de Marzo de 2010. Web.

Fuentes Ibarra, Guillermina. *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*. México: UNAM-INBA, 2007. Impreso.

Fuentes Medrano, Álvaro. *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Presentación de libro. Museo del Estanquillo. México.12 de mayo 2014.

García Abreu, Eberto. –Crítica y Teatro. Dramaturgias de ida y vuelta”. Tesis de doctorado. La Habana: Instituto Superior de Arte. Web. 2010.

García Riera, Emilio. *Julio Bracho: 1909-1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1986. Impreso.

García May, Ignacio. –La dichosa palabra”. Prólogo. *La palabra que empieza por D: Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*. Mary Luckhurst. Madrid: Fundamentos, 2008.7-10. Impreso

García May, Ignacio. "RE: Dramaturgista". Mensaje para Gabriela Aparicio. 23 de febrero 2015. Correo electrónico.

Garro, Elena. –La dama boba”. *Un hogar sólido: y otras piezas en un acto*. México: Universidad Veracruzana, 1958. Impreso.

Gerould, Daniel. *Theatre / Theory Theatre. The Mayor Critical Texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*. Nueva York: Applause, 2000. Impreso.

González Melo, Abel. –Fruhanes”. *Festín de los patíbulos. Poéticas teatrales y tensión social*, 2009. 83-89. Impreso.

Gunter, Gregory. –Imaginando a Anne: Notas de un Dramaturgista”. *Los puntos de vista escénicos: movimiento, espacio dramático y tiempo dramático / Anne Bogart*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007. 59-68. Impreso.

Hernando Herráez, Javier. –Algún director ha contado conmigo para ayudarle a desentrañar los significados...”. Facebook [Mensaje]. 25 septiembre 2013. [Fecha de acceso: 25 de septiembre 2013.]

Hernando Herráez, Javier. –En España no existe la figura del dramaturgista como existe en otros países europeos...”. Facebook [Mensaje]. 29 de julio 2013. [Fecha de acceso: 30 de julio 2013].

Hormigón, Juan Antonio. *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. Impreso.

Hormigón, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2008. Impreso.

Hormigón, Juan Antonio. –Dramaturgia y práctica dramática”. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2008. 11-70. Impreso.

Ibargüengoitia, Jorge y Vicente Leñero. –Clotilde en su casa”. *Teatro para la escena*. Ed. José Ramón Enríquez. México: El Milagro - CONACULTA, 1996. 95-239. Impreso.

Ibarra, Jesús. *Los Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*. México: UNAM, 2006. Impreso.

–ismo”. Diccionario de la lengua española. 22ª ed. 2012. Web. 28 de septiembre 2014.

Jeftanovic, Andrea. –La ‘costura dramática de Soledad Lagos y su trabajo pionero como dramaturgista en la escena teatral chilena de hoy”. *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. 311-325. Impreso.

- Kolevska-Kourteva, Natasha. –El oficio del dramaturgista en Bulgaria”. *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. 145-156. Impreso.
- Koval, Ramona. –Harold Pinter: ‘Sobrevivir es mi principal objetivo’”. *El cultural*: 3 de octubre de 2002. Web. 17 de diciembre 2011.
- Kuri, Jorge. –Escribiendo desde el tinglado o la dramaturgia por encargo”. *Ensayos dramaturgicos*. Web. 12 de julio 2014.
- Kuri, Jorge y Claudio Valdés Kuri. –De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati”. *Dramaturgia mexicana hoy*. Ed. Jorge Dubatti y Luis Mario Moncada. Buenos Aires, México: Atuel, CONACULTA, Centro Cultural Helénico, 2005. Impreso.
- Lagos, Soledad. "RE: Dramaturgista". Mensaje para Gabriela Aparicio. 1 de agosto 2013. Correo electrónico.
- Lagos, Soledad. "RE: Dramaturgista". Mensaje para Gabriela Aparicio. 2 de enero 2014. Correo electrónico.
- Lagos, Soledad. –Algunas reflexiones desde la óptica del trabajo de dramaturgismo y traducción acerca de Philotas". *repositorio.uc*. Web. s.f. 18 de febrero 2015.
- Lawson, Nigella. *haroldpinter.org*. Web. 17 de diciembre 2011.
- Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge*. México: J. Mortiz, 1989. Impreso.
- Leñero, Vicente. *Vivir del teatro*. México: CFE, 2012. Impreso.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. Feliu Formosa. México: CONACULTA, 1997. Impreso.
- Literary Managers and Dramaturgs of the Americas”. *Lmda*. s.e. 2013. Web. 20 de marzo 2013.
- Lomé Emilio. –RE: Barum Pisham”. Mensaje para Gabriela Aparicio. 15 de mayo 2013. Correo electrónico.

Lome, Emilio. "Un cuento de la selva lacandona. Barún Pishan". *Emiliolome.com*. s.d. 2008. Web. 18 de mayo 2013.

Los enemigos. "Programa de mano". Compañía Nacional de Teatro. Teatro Julio Castillo. México. 5 de octubre de 1989. Impreso.

Luckhurst, Mary. *La palabra que empieza por D: Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*. Trad. Ignacio García May. Madrid: Fundamentos, 2008. Impreso.

Luckhurst, Mary. "Revolutionising theatre: Brecht's reinvention of the dramaturg". *The Cambridge Companion To Brecht*. Ed. Peter Thomson y Glendyr Sacks. Cambridge UP, 2006. Web.

Luna, Alejandro. "Los enemigos y el Rabinal Achi". *Proceso*. 20 de noviembre 1989. 50. Impreso.

Los enemigos. De Sergio Magaña. Dir. Lorena Maza. Con: Daniel Giménez Cacho, Eduardo Palomo. CNT. Teatro Julio Castillo, México D.F. 1989. Video.

"Margarita Trotamunda en: 'Viaje al otro lado'". *margaritatrotamunda*. blogspot. S.f. Web. 10 de septiembre 2012.

Margules, Ludwik. *Memorias, conversaciones con Rodolfo Obregón*. México: El Milagro, CONACULTA, 2004. Impreso.

Melgar, Lucía y Gabriela Mora. *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, 2002. Impreso.

Méndez, Mercedes. "Un trabajo de graduación donde los alumnos se volvieron actores". *Tiempo argentino*. 12 de diciembre 2011. Web. 22 de julio 2014.

Mendoza-López, Margarita, Daniel Salazar y Tomás Espinosa. *Teatro Mexicano Del Siglo XX, 1900-1986: Catálogo de Obras Teatrales*. México: IMSS, 1987. Impreso.

- Monte, Fernanda del. “[...] en términos históricos el dramaturgista, que no dramaturgo, es lo que en muchos países europeos...”. Facebook [Mensaje]. 26 de agosto 2012. [Fecha de acceso: 27 de agosto 2012].
- Mora, Gabriela. “La dama boba de Elena Garro: Verdad y ficción, teatro y metateatro”. *Latin American Theatre Review*. Spring, 1983. 15-22. Web.
- Morales, Noé. “La Orestíada”. *La Jornada en línea*: s.p. 19 de octubre 2008. Web.
- Morales, Noé. “Teatro Cervantino (II y última)”. *La Jornada en línea*: s.p. 30 de noviembre 2003. Web.
- Muller, Roswitha. “Aprendiendo para una nueva sociedad: la Lehrstück”. *Introducción a Brecht*. Eds. Peter Thomson y Glendyr Sacks. Madrid: Akal, 1998. 109-126. Impreso.
- Nevole, Laura. “La palabra ‘dramaturgista’ tal como la habrás visto en mi curriculum surge de la...”. Facebook [Mensaje]. 8 de agosto 2013. [Fecha de acceso: 8 de agosto 2013].
- Novo, Salvador. Prólogo. *Cartas de Villaurrutia a Novo -1935 - 1936-*. México: INBA, 1966. 7-16. Impreso.
- Novo, Salvador. “Cómo se fundó y qué significa el Teatro de Ulises”. *Viajes y ensayos II*. CFE: 186-188. Impreso.
- Obregón, Rodolfo. “Poética del cuerpo (I)”. *esenahistoricateatromexico2021*. 8 de octubre 2014. Web. 13 de enero 2015.
- Obregón, Rodolfo. “Poética del cuerpo (II y último)”. *esenahistoricateatromexico2021*. 8 de octubre 2014. Web. 13 de enero 2015.
- Olgún, David. Entrevista personal. 24 de febrero 2014.
- Olivi, Laura. “Un ‘dramaturg’ italiano en el Residenz Theater de Munich”. *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. 131-143 Impreso.

Olivi, Laura. "Debate sobre el dramaturgista. Un diálogo con Laura Olivi". *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. 119-129. Impreso.

Orsini, Humberto. "RE: Dramaturgística". Mensaje para Gabriela Aparicio. 7 de julio 2013. Correo electrónico.

Ortiz, Rubén. Entrevista personal. Octubre 2011.

Ottogalli, Gabriela. "RE: Margarita Trotamunda en: Viaje al otro lado". Mensaje para Gabriela Aparicio. 14 de mayo 2013. Correo electrónico.

Paller, Michell. "RE: Dramaturg". Mensaje para Gabriela Aparicio. 19 de febrero 2013. Correo electrónico.

Papatino, Enrique. "RE: Dramaturgista". Mensaje para Gabriela Aparicio. 15 de julio 2013. Correo electrónico.

Partida, Armando. "Pedro Paramo". *Proceso*. 13 agosto 1979: 51. Impreso.

Party Time. De Harold Pinter. Dir. Harold Pinter. Con: Harry Burton, Barry Foster, Gavin Grainger, Peter Howitt, Roger Lloyd Pack, Tacye Nichols, Niccola Pagett, Cordelia Roche y Dorothy Tutin. FilmsfortheHumanities&Sciences, 1992. VHS.

Pascoe, Adrián. Entrevista personal. Febrero 2013.

Pascual, Itziar. "RE: Dramaturgista". Mensaje para Gabriela Aparicio. 30 septiembre 2013. Correo electrónico.

Paul, Carlos. "La mirada del sordo es una fábula sombría que desbarata las esperanzas: Alicia Sánchez". *La Jornada en línea*. 3 de mayo 2002: s.p. Web.

Paul, Carlos. "Pendiente, dar el verdadero valor a las culturas indígenas: Faesler". *La jornada*. 13 agosto 2009: s. p. Web.

- Paul, Carlos. –El teatro es inconcebible sin la labor del dramaturgista: Raabke”. *La Jornada en línea*. 3 de septiembre de 2006: s.p. Web.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, Ibérica, 1998. Impreso.
- Pavis, Patrice. –Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre”. Trad. Loren Kruger. *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Ed. Hanna Scolnicov y Peter Holland. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 25 – 45. Web.
- Payne, Ben. –The dramaturg in British theatre”. *Dramaturgs’ Network’s*. s.f. Web. 13 de enero 2013.
- Perales, Rosalina. *Marisol*. –Nota al Programa de mano”. Producción Teatral Bilingüe y los Departamentos de Drama e Inglés de la Universidad de Puerto Rico. Teatro Julia de Burgos. 1 a 6 de abril 2008. Web. <http://adnrodiz.blogspot.mx/2008/04/no-trata-ni-del-mar-ni-del-sol-por.html>
- Pérez Vázquez, Reynol; Pellicer, Ana. *Pina Pellicer: Luz de tristeza. (1934-1936)*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, 2006. Impreso.
- Pinter, Harold. *Polvo eres, Luz de luna, Tiempo de fiesta, El lenguaje de la montaña*. Trad. Carlos Fuentes. Hondarribia: Hiru, 2002. Impreso.
- Pinter, Harold. –Aquí estamos, atrapados en el siglo XX”. Silvia Lemus. Trad. Julio Trujillo. *Nexos*: 1 de febrero 1994. Web.
- Popova, Elvira. –RE: Dramaturgista”. Mensaje para Gabriela Aparicio. 10 noviembre 2013. Correo electrónico.
- Pouso, Laura. –RE: Dramaturgista”. Mensaje para Gabriela Aparicio. 16 de marzo 2013. Correo electrónico.

- Programa general de temporada” [Teatro de Medianoche] [en] Fuentes Ibarra, Guillermina. *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*. México: UNAM-INBA, 2007. Impreso.
- Quadros, Magali Helena. –Intentando comprender el papel del dramaturgista”. *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. 213-294. Impreso.
- Queliz, Wendy. –RE: Dramaturgista”. Mensaje para Gabriela Aparicio. 18 marzo 2014. Correo electrónico.
- Quemain, Miguel Ángel. –Los exilios múltiples de Sandra Felix”. *La Jornada*. 21 de julio 2013. Web. 28 de diciembre 2014.
- Rabanel, *Théâtrologie/1. Le Théâtre réinventé*. L’Harmattan, 2003. Impreso.
- Rabell, Malkah. –Pedro Páramo, aciertos y fallas”. *Decenio de teatro*. México: Sociedad Cooperativa Publicaciones Mexicanas, 1986. 101-102. Impreso.
- Radosavljevic, Duska. –Dramaturg at Northern Stage. Interview with Duska Radosavljevic”. *Dramaturgs’ Network’s*. s.f. Web. 13 de enero 2013
- Rascón Banda, Victor Hugo. –Pinter y Margules”. *Hemeroteca Proceso*. 30 de julio 1994: s.p. Web. Octubre 2011.
- Rehermann, Carlos. –Dramaturg, o la eminencia gris”. *henciclopedia.org.uy*. Web. 11 de marzo 2013.
- Riveroll, Julieta. –Prescinden en México de dramaturgistas”. *Reforma*: s.p. 13 de octubre de 2012. Impreso.
- Rodríguez Alonso, Carlos. –Lessing y el nacimiento del dramaturgista” *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. 157-186. Impreso.

Rodríguez, Sugey. –El extraño caso de Tai-Chi y Té-Chai”. *taichiytechai* . 15 de febrero 2010. Web. 28 de diciembre de 2014.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo. El llano en llamas*. México - Barcelona: Origen-Seix Barral, 1984.2-114. Impreso.

–Ruta sugerida área teatrología”. Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2014. Web. Octubre 2014.

Sadowska-Guillon, Irene. –Dramaturgia versión francesa. Ni policía, ni ideólogo”. *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. 157-186. Impreso.

Schnider, Luis Mario. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*. México: UNAM, 1995. Impreso.

Schmidhuber, Guillermo. *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*. México: Universidad de Guadalajara: 2006. 87,88. Impreso.

Schwegler, Hannah. –RE: Dramaturg”. Mensaje para Gabriela Aparicio. 16 de abril 2013. Correo electrónico.

Skudlarek, Marissa. –For the Bay One-Acts my role as dramaturg was mainly to assist with the publication of the plays in a book...”. Facebook [Mensaje]. 4 de enero 2013. [Fecha de acceso: 4 de enero 2013].

Swansey, Bruce. –La textura de la creación, entrevista a Pinter”. Trad. Mauricio Molina. *Revista de la Universidad de México*: 22 de diciembre 2005. Web.

Szodruc, Irina. “Es ist immer sehr unterschiedlich, je nachdem, wo man arbeitet. Bei mir gibt...”. Facebook [Mensaje]. 31 de octubre 2012. [Fecha de acceso: 31 de octubre 2012].

Tavira, Luis de. Prólogo. *Dramaturgia de Hamburgo*. Gotthold Ephraim Lessing. México: CONACULTA, 1997. 13-19. Impreso.

–Traduction et dramaturgie” *agon.ens-lyon*. Lodel, s.f. Web. 30 de agosto 2014.

–Théâtre et dramaturgie”. *agon.ens-lyon.Lodel, s.f.* Web. 30 de agosto 2014.

–Trilogía mexicana”. *maquinadeteatro*. Blogger. 25 de julio 2014.

Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002. 42. Impreso.

–Una noche con Harold Pinter”. *Revista Dominical*. Julio 2007: 10-11. Impreso.

Universidad Nacional Experimental de las Artes. *Licenciatura en Teatro Mención Dramaturgia*. Mapa curricular. Caracas: Gobierno Bolivariano de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Educación Universitaria, 2013. Web. 15 de julio 2013.

Unger, Roni. *Poesía en voz alta*. Trad. Silvia Peláez. México: INBA- UNAM, 2006. Impreso.

Valdés Kuri, Claudio. –Identidad y estructura abiertas al cambio”. *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*. Enero-Marzo 2009: 54-55. Impreso.

Vega Carpo, Lope Félix de. –La dama boba”. *Teatro*. México: Cumbre, 1982. Impreso.

Villaurrutia, Xavier. –El teatro es así”. *Obras*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1966. 736-739. Impreso.

Villaurrutia, Xavier. –Un nuevo autor dramático”. *Obras*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1966. 733-735. Impreso.

Volnovich, Yamila y Sandra Torlucci. –Para una puesta en escena transformativa: el rol del dramaturgista”. *La profesión del dramaturgista*. Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011. Impreso.

Zelaya, Leslie e Imelda Lobato. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña, 1924-1990*. México: CITRU, 2006. Impreso.