



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**El dramaturgista en Estados Unidos: creación y
estructura en la puesta en escena**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO

PRESENTA:

Omar Mattar Flores

DIRECTOR: Dr. Óscar Armando García Gutiérrez

SINODALES:

Dra. Martha Herrera-Lasso
Dra. Martha Julia Toriz Proenza
Mtra. Rosa María Gómez Martínez
Lic. Carlos Eduardo Azar Manzur

2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A mis padres y a mis hermanos, por su apoyo.

A mis sinodales por sus críticas constructivas.

Al Dr. Óscar Armando García Gutiérrez por seguir motivándome.

A Gabriel Jiménez, Fabiola Núñez, Luis Velasco y Silvia Gutiérrez por sus conocimientos.

A Fidelia Caballero, por su corrección de estilo para la primera versión.

A Mark Bly, por su generosidad al compartir sus conocimientos.

Índice

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1: De drama a dramaturgista	11
1. <i>Antecedentes</i>	11
2. <i>Drama</i>	13
3. <i>Dramaturgia y dramaturgo</i>	15
4. <i>Teatrólogo</i>	17
5. <i>Dramaturgista</i>	18
A. <i>Diversidad semántica</i>	18
B. <i>El dramaturgista de múltiples tareas</i>	21
C. <i>El dramaturgista espectador</i>	23
D. <i>El garante de la acción dramática</i>	24
E. <i>Preparador conceptual y mediador intercultural</i>	25
6. <i>Asesor literario</i>	26
CAPÍTULO 2. Origen del dramaturgista	30
1. <i>Antecedentes</i>	30
2. <i>“Tormenta e ímpetu”: La búsqueda de la cohesión de la puesta en escena</i>	37
A. <i>Política en el período “tormenta e ímpetu”</i>	37
B. <i>Filosofía y arte en el período “tormenta e ímpetu” (Sturm und Drang)</i>	39
C. <i>El caso del dramaturgista</i>	43
D. <i>Lessing: dramaturgista</i>	45
E. <i>Lessing y la estética</i>	48
3. <i>Origen del dramaturgista en Estados Unidos y evolución de sus aspiraciones</i>	49
4. <i>Comparación entre Alemania y Estados Unidos</i>	56
CAPÍTULO 3: El dramaturgista en el desarrollo de nuevos libretos en el Centro Kennedy	59
1. <i>Perspectiva desde Washington, D.C.</i>	59
2. <i>Círculo de dramaturgistas</i>	61
A. <i>“La obra es una máquina” comparte Celise Kalke</i>	63
B. <i>“El dramaturgista es un responsable ideológico” según Anne Morgan</i>	66
C. <i>“El dramaturgista es un creador” para Mark Bly</i>	67
3. <i>Perspectiva desde la Ciudad de México</i>	69
4. <i>Comparación Washington D.C. y Ciudad de México</i>	74
ANEXO: Bitácora Del Taller de Desarrollo de Nuevos Libretos para dramaturgistas, directores y dramaturgos, celebrado en el Centro Kennedy en Washington D.C.	83
1. <i>¿Para qué escribir una bitácora?</i>	83
2. <i>Antes del taller</i>	83
3. <i>Primera Junta</i>	86
4. <i>Etapa de ensayos</i>	89
5. <i>El día de la lectura</i>	93
6. <i>Balance de la experiencia</i>	94
FUENTES DE CONSULTA	96

INTRODUCCIÓN

Mi experiencia en el ámbito del teatro me llevó a descubrir a un artista suplementario llamado dramaturgista, primero en los libros, y luego observándolo en la práctica en México y en los Estados Unidos. Comprendí lo importante que es, tanto para la puesta en escena como para quienes participan en ella.

En la presente tesina se estudia la figura del dramaturgista¹ en el terreno práctico en los Estados Unidos. Siendo éste un trabajo universitario, me parece pertinente estudiar la labor de dicha figura desde la documentación que registra su historia. El lector hallará en este escrito una descripción práctica de cómo se lleva a cabo la labor de dramaturgista en el John F. Kennedy Center for the Performing Arts² en Washington D.C., así como una opinión personal sobre la labor actual del mismo en Estados Unidos. Se ha elegido aquél recinto, no sólo por su amplia tradición escénica, sino porque convoca a dramaturgistas de todo el país, y porque el taller que tomé en él fue con el ganador del Premio Lessing, Mark Bly³.

La cuestión que da pie a este trabajo es cómo, en el ámbito de las artes escénicas, a través de un esfuerzo colectivo, se gestan ideas y se suman creatividades individuales

¹ La palabra viene del alemán *Dramaturg*, que a su vez viene del griego *dramat-ourgós* (*érgon obra*), que según el *Diccionario Latino-Castellano Etimológico* de Pascual Martínez Calvo significa “autor de obra dramática”.

² El John F. Kennedy Center for the Performing Arts es considerado uno de los centros culturales y teatrales más importantes del mundo. Ahí se presentan artistas de talla internacional, e importantes producciones espectaculares (teatro, danza, música) que reflejan la actividad teatral nacional estadounidense.

³ Profesor de dramaturgia y dramaturgismo. Es residente en The Acting Company, Nueva York , NY. En 2010 fue galardonado por parte de la LMDA con el premio Lessing por su exitosa carrera, un premio que sólo se ha entregado a cinco personas.

en un objeto conjunto: la puesta en escena. En este escrito se acentúa que una de las características fundamentales de dichas artes es el trabajo en equipo. Resulta fascinante poder conjugar posturas diversas de seres complejos en un solo objeto de representación. El objeto de estudio de esta investigación, el dramaturgista, en tanto mediador polimorfo, es un catalizador de la creatividad del grupo al que pertenece, ya que su labor activa se centra en el proceso de transformación de las ideas a una realidad concreta. Dentro de todo lo que el dramaturgista lleva a cabo (cartas, libros, dossiers, opiniones, notas), destaca el cómo, a través de fijar su atención en la continuidad del proceso con disciplina, diligencia y paciencia, logra una colaboración rica en ideas, intercambios y soluciones a nivel escénico.

El dramaturgista es una figura que ha ido adquiriendo relevancia desde la década de los setenta en la escena teatral de los Estados Unidos hasta convertirse en la profesión recurrente que es hoy en día en dicho país. Adquirió su nombre del concepto alemán *Dramaturg*, surgido a partir de *La dramaturgia de Hamburgo*⁴ de G. E. Lessing. Mientras que en alemán se distingue entre el autor de teatro *Dramatiker* y el especialista situado entre la escritura, la conceptualización y la crítica, *Dramaturg*, en español corresponden las palabras “dramaturgo” y “dramaturgista” para designar aquellas profesiones. En torno al objeto de estudio giran debates e interrogantes, y existen opiniones encontradas respecto de si es un sobrante o un aliado, asuntos que es necesario atender.

⁴ En este texto cumbre Lessing hace “una crítica de todas las obras representadas”, demarcando como objeto de estudio los textos dramáticos, e igualmente el espectáculo. Fuente: Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Larrousse. Bordas, 1998, Paris, pág. 522.

El dramaturgismo, entre otras cosas, es la actividad que desempeña el dramaturgista, y corresponde a una manera de estudiar el teatro a profundidad, analizar teorías antiguas y nuevas, y explorar métodos de creación sopesando las ideas pertinentes con las posibilidades reales para llegar a una intervención creativa. Por lo tanto, puede existir en el trabajo del director, del productor y de cada uno de los actores, quienes se alimentan de materias diversas para llevar a cabo su trabajo y en ellos está la decisión de adoptar un método. Sin embargo, el dramaturgismo se ha emancipado como disciplina independiente de la dirección, producción, escritura y actuación, dando origen a un especialista dedicado a observar y retroalimentar el proceso de metamorfosis del concepto al espectáculo, un individuo dedicado a reflexionar cómo se hace el teatro, una persona nueva destinada a colaborar en la creación. Es más, en cada una de las especialidades del teatro se hacen escritos de reflexión crítica en torno a la creación escénica que, por la manera en la que están escritos, son dramaturgismo (manuales para actor, para iluminador, para director, o manuales de cómo erigir una compañía de teatro, por ejemplo). El dramaturgista es un intérprete de lenguajes analíticos para lograr soluciones concretas en la puesta en escena. Es un intérprete no en el sentido de intérprete escénico como lo es el actor, sino que es el traductor de un entendido teórico a una idea práctica.

El contenido del presente escrito responde a ciertas inquietudes compartidas, de entre las que destaca la concreción de una definición de dramaturgista y la elaboración de un paradigma⁵ del mismo. Para ello, se recurrirá a dramaturgistas contemporáneos que han escrito al respecto. Es el caso de Mark Bly, Lenora Inez Brown y Michael Mark

⁵ Se emplea la palabra "paradigma" en la acepción de "un modelo". La palabra viene del Tomo III de *La República* de Platón, donde se explican los paradigmas de comportamiento de los hombres.

Chemers, entre otros. Este trabajo se acotará al fenómeno del dramaturgismo como se ha desarrollado en algunas partes de los Estados Unidos, pues en dicho país representa una gran explosión en los ámbitos académico y profesional. Se analizará el período comprendido entre 2004 (fecha en la que se volvieron muy notables todos los esfuerzos de dramaturgismo comenzados desde los setenta) y 2015 (año en el que se llevó a cabo el taller de nuevas obras que se relata en el Anexo). En el nuevo milenio la asociación Literary Managers and Dramaturgs of the Americas⁶ (LMDA) adquirió presencia y así la labor de los dramaturgistas obtuvo una notable difusión⁷. Entre conferencias, puestas en escena, cursos y posgrados, el dramaturgismo se volvió cada vez más importante en los Estados Unidos. Con la finalidad de comprender el fenómeno integralmente, también se ahondará en el contexto de surgimiento de Lessing y su *Dramaturgia de Hamburgo*, quien sentó las bases del quehacer del dramaturgista hoy en día en Estados Unidos y en muchas partes del mundo.

La hipótesis que da origen a este trabajo es que existe un punto de atención práctico para el dramaturgista en los Estados Unidos en la actualidad, que consiste en estructurar la puesta en escena. Se demostrará que el dramaturgista estudia cómo están contruidos los dramas y cuáles son sus componentes, y muchas de sus actividades derivan de ello. La pertinencia de la hipótesis recién enunciada viene del hecho de que la mayoría de los escritos sobre dramaturgismo (*dramaturgy* en inglés) se concentran

⁶ Asesores Literarios y Dramaturgistas de las Américas. Se establece en 1985 por profesores de dramaturgismo y asesoría literaria, teniendo como directores a Thomas G. Dunn, Susan Gregg, y Bonnie Marranca. Todos los dramaturgistas y asesores literarios estadounidenses están unidos por dicha fundación. Ésta representa una búsqueda por generar identidad, una gran afluencia en números, y un nicho de intercambio intelectual y laboral para ellos. Para mayor información, consultar: <http://lmda.org/about> Fecha de consulta: 9 de octubre de 2017.

⁷ Para información más detallada sobre la historia del dramaturgismo consultar el segundo capítulo del escrito.

en la descripción de actividades puntuales, en vez de una aproximación conceptual. Se intentará demostrar que el dramaturgista estructura la puesta en escena en cada uno de sus momentos de apoyo. Mientras se rastrean las aportaciones del dramaturgista con respecto de la cohesión de la puesta en escena y su estructura, se responderá a tres preguntas: ¿Qué en la significación de “dramaturgista” nos da indicios sobre la manera de abordar la cohesión de la puesta en escena y su estructura? ¿Existen antecedentes históricos que anticipen el comportamiento actual del dramaturgista con relación al proceso creativo y a la puesta en escena? ¿Mediante qué acciones concretas el dramaturgista desenvuelve su estrategia?

A raíz de las preguntas recién planteadas se desprenden tres objetivos particulares. El primero consiste en definir cómo se configura el dramaturgista partiendo desde la etimología de drama. El segundo objetivo, relacionado con la cuestión “¿cómo surge el dramaturgismo?”, consiste en hacer un repaso histórico de su proceso de surgimiento en Alemania y en los Estados Unidos, pues en ambos países surge la figura del dramaturgista con gran contundencia, apoyo institucional y práctica frecuente. El tercer objetivo consiste en encontrar los paradigmas a los que el dramaturgista se ciñe y sus actividades básicas. Se verá si apoyan nuestra hipótesis, si realmente resulta un estructurador de la puesta en escena, en todo momento abogando por la cohesión del espectáculo.

La metodología sigue el “qué hace” debido al carácter empírico con que la tesina fue creada y a la naturaleza de algunas de las fuentes seleccionadas, pero sobre todo porque hay malentendidos de quienes tienden a pensar que es una labor necesariamente compleja y difícil de incluir. Este trabajo se fundamenta en entrevistas,

libros, artículos y experiencias, de manera que conjuga puntos de vista tradicionales con otros nuevos, genera oposición, e incluye posturas diversas que se complementan entre ellas. La metodología empleada para llegar a una definición de “dramaturgista”, en el primer capítulo, consiste en presentar definiciones de dramaturgismo, y contraponerlas para llegar a una personalizada. Para repasar el surgimiento del dramaturgismo, ubicado en el segundo capítulo, se detallarán, a grandes rasgos, dos importantes acontecimientos en la historia del surgimiento oficial del dramaturgismo (el primero situado en el período *Sturm und Drang* “tormenta e ímpetu” y el segundo en Estados Unidos comenzando por la década de los sesenta), y después se pondrá en relación la cohesión y la continuidad. Para deliberar respecto de cómo se desenvuelve el dramaturgista en la puesta en escena, en el tercer capítulo, la metodología consiste en destacar las relaciones interpersonales que esta figura desarrolla, con base en un círculo de dramaturgistas reunido en el Centro John F. Kennedy de Artes Escénicas, quienes opinan sobre sus funciones en las etapas de una escenificación⁸ y fuera de escena también.

Este estudio se centra en la información que recibí en el Centro Kennedy, por lo que no analiza los importantes fenómenos que suceden en Latinoamérica ni en Europa, como es el caso de la teatrología cubana y la creciente presencia del “dramaturgista de producción” en Argentina. El modelo de creación de dramaturgismo que se estudia en estas páginas siempre está localizado en circunstancias de lugar y tiempo, y en ningún caso deberá tomarse como una regla general para explicar cómo funciona el

⁸ Las etapas a grandes rasgos serían: la etapa de investigación previa a un montaje, que en muchos casos acompaña la escritura del texto; la etapa de montaje, involucrando el trabajo de intérpretes escénicos y artistas creativos, y la etapa posterior al estreno oficial.

dramaturgismo a nivel universal. Investigar sobre el dramaturgismo en otro país facilitará la colaboración con sus artistas, sus asociaciones y sus centros culturales y educativos para favorecer la asesoría literaria y el dramaturgismo. Otra limitante del escrito sería que, a pesar de definirse al dramaturgista, no se describen todas las soluciones contra las dificultades particulares de cada puesta en escena.

Así, en la tesina se define al dramaturgista a través de su función en el capítulo primero, según su historia en el capítulo segundo y, a partir de sus actividades, en el capítulo tercero. De esa forma se demostrará su utilidad, relevancia y pertinencia en los Estados Unidos en la actualidad, desde los puntos de vista conceptual, práctico e histórico.

La búsqueda hacia un paradigma del dramaturgista se lleva a cabo a través de una estructura en tres capítulos: “I. De *drama* a dramaturgista”, “II. Origen del dramaturgista y evolución de sus aspiraciones y objetivos” y “III. El dramaturgista en el desarrollo de nuevos libretos en el Centro Kennedy”. Finalmente, se presentarán las conclusiones, las fuentes de información y el Anexo, en el que se detallará mi experiencia en un taller intensivo de desarrollo de un libreto nuevo en el Kennedy Center de Washington, D.C., Estados Unidos, que se acompañó de una serie de pláticas con dramaturgistas de diversas partes de dicho país.

CAPÍTULO 1: De drama a dramaturgista

1. Antecedentes

Las definiciones que hay en torno al dramaturgista son tan variadas que lo que más hacen es mostrar su libertad de creación. Se pueden repasar tantas definiciones de “dramaturgista” como para escribir un tratado entero al respecto, ya que abundan en número. Pero por dos razones no se hará. Primeramente, porque ya se han escrito varios libros de esa forma, dentro de los que destacan *Routledge Companion to Dramaturgy* de Magda Romanska⁹, *Dramaturgy in the making: a user’s guide for theatre practitioners* de Katalin Trencsényi¹⁰, y *La palabra que empieza por D* de Mary Luckhurst^{11/12}. En segunda instancia, porque puede ser más valioso hacer una selección crítica, que refleje realmente lo más esencial del dramaturgista. El panorama que se estudia en este capítulo no se detiene en aspectos históricos aún. Se trata por ahora de especificar el marco conceptual lo más posible y de ahondar semánticamente en la palabra “dramaturgista”. Las definiciones que se seleccionan son una representación de las opiniones más recurrentes dentro del mar de ideas de lo que es y hace el

⁹ Magda Romanska, *Routledge Companion to Dramaturgy* (London: Routledge, 2015).

¹⁰ Katalin Trencsényi, *Dramaturgy in the Making: a User’s Guide for Theatre Practitioners* (London: Blumsbury, 2015).

¹¹ El libro de Luckhurst describe el fenómeno del dramaturgismo en varios focos, pero no lo hace en el que nosotros estudiamos a profundidad.

¹² Mary Luckhurst, *La palabra que empieza por D: dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII* (España: Fundamentos, 2008), https://books.google.com.mx/books?id=jybMLI_FeJ4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

dramaturgista. Para definirlo propiamente es necesaria una aproximación semántica etimológica, ya que es una palabra que comparte su raíz con muchas otras.¹³

Antes de proseguir hay que saber algo más en relación con el campo que se está por estudiar. El panorama de definiciones es muy vasto, ya que se ha estudiado este fenómeno en muchas ocasiones y de muchas maneras por Patrice Pavis, Mary Luckhurst, Juan Antonio Hormigón, Anne Bogart, Mark Bly, Lenora Inez Brown, María de los Ángeles Sanz, y Soledad Lagos, entre otros. La mayoría de las definiciones de dramaturgismo detalla al menos uno de los roles en los que se va a ahondar (consejero literario, responsable ideológico, etc.), y sólo unas cuantas detallan todos los roles y tareas al mismo tiempo. Algunas se interesan en sus actividades, mientras que otras se interesan en sus relaciones. Aunado a estas diferencias en el contenido de las definiciones, se agrega el punto de vista de cada uno de los que las escriben. Algunos autores son optimistas en torno a la presencia del dramaturgista – animan a integrarlo en compañías y en teatros, argumentando que está en el ápice de la creación del espectáculo – mientras que otros lo consideran un individuo poco pertinente, debatiendo que todo lo que aporta se realiza por cada uno de los conformantes de un equipo de manera sistemática y autónoma, sin que exista figura alguna para incentivarlo (defienden el dramaturgismo como reflexión fundamental pero condenan al dramaturgista, pues no reconocen sus funciones creadora, mediadora y especializada).

¹³ Cada idioma tiene sus particularidades, y éstas son algunas de las palabras que presentan un problema en traducción: en inglés se emplea continuamente la palabra *performance* y es difícil encontrar un equivalente, ya que puede referir tanto a la interpretación como al espectáculo. Por otro lado, es un reto encontrar equivalencia al término francés *metteur en scène*, ya que su traducción literal sería “el que pone en escena” y por ello la única opción aparente resulta “director de escena”. Sin embargo, la palabra director resulta un agregado que no viene en las definiciones originales.

El panorama del dramaturgista es sumamente complejo, pues según cada país cambia la visión global de su trabajo, además de sus tareas específicas. Pasemos ahora a recordar la proveniencia puntual de la palabra “drama”.

2. Drama

Vale la pena analizar “¿Qué es el drama?” para partir de una definición propia de aquello con lo que el dramaturgista se relaciona. *Drama*, núcleo de la palabra dramaturgista, es una palabra que ha pasado por muchos contextos. Siguiendo la definición de drama del *Diccionario Akal del Teatro Latino* de Carmen González Vásquez destaca que, en su origen, en Grecia, “drama” refiere a una acción humana concreta y visible. Con el tiempo, a causa de su uso frecuente en los anfiteatros, la palabra pasa a significar “acción que desarrolla un actor” y, por último, “drama” termina por designar “obra teatral que se escenifica”¹⁴.

A partir de lo que Carmen González Vásquez describe, la palabra *drama*, en la antigua Grecia, al principio refiere a cualquier acción física o simbólica que realizan los actores y, finalmente, termina significando la obra de teatro misma. Aquello es muy revelador en tanto que la acción dramática (*drama* en el sentido tradicional griego) es el elemento central de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. González Vásquez sintetiza que *drama* significa gesto, acción y obra en su transcurso etimológico griego. Por su parte, la lingüista María Victoria Ayuso de Vicente complementa diciendo que la

¹⁴ Carmen González Vásquez, *Diccionario Akal del Teatro Latino: Léxico, Dramaturgia, Escenografía* (Madrid: Akal, 2014), 114.

palabra homónima latina *drama* “significa acción”¹⁵, y corrobora que la palabra griega refiere a una “acción o pieza teatral”¹⁶.

El significado de drama en Grecia es complementado por la Enciclopedia Americana, donde se señala que la etimología de la palabra significa concretamente “hacer”:

En la Atenas de la Antigüedad la palabra “drama” (de *dran*, “hacer”) evocaría la distinción entre el *dromenon* (la “cosa hecha”) en el curso de los misterios eleusinos, y el *mythos* (la “cosa dicha”) ^{17/18}.

Por lo tanto, partiendo de la definición de Bernard Cayne, el verbo *dran* “hacer” es la verdadera base del drama y del dramaturgismo, su raíz más pura. Será importante tener eso en mente en el momento de poner en tela de juicio el carácter activo del dramaturgista. Cayne explica que en el período del Enciclopedismo en Francia se define el drama como la representación de escenas escritas en diálogo, retomando el sentido griego. En la actualidad se puede decir que “drama” tiene dos denotaciones: la primera corresponde a obra de teatro o arte teatral, como en el caso de la expresión “literatura dramática” o en la expresión “obra dramática”. Por otra parte “un drama” hoy en día refiere a un género y estilo de historia particular. Según el diccionario virtual más consultado, *Definicion.de*, un drama es una obra de teatro o película “que incluye una

¹⁵ María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín, y Sagrario Solano, *Diccionario de Términos Literarios* (Madrid: Akal, 1990), 112.

¹⁶ Ayuso de Vicente, García Gallarín, y Solano, 112.

¹⁷ Bernard S Cayne, *The Encyclopedia Americana* (Nueva York: Grolier, 1976), 333.

¹⁸ “In Ancient Athens the word “drama” (from *dran*, “to do”) would recall the distinction between the *dromenon* (the “thing done”) in the course of the Eleusinian mysteries, and the *mythos* (the “thing said”).

mayoría de situaciones que son tensas y conflictivas”¹⁹ y que “buscan una respuesta emotiva en el público; para eso las escenas son conmovedoras, con personajes que sufren grandes problemas o que viven conflictos pasionales”. Además, existe el sentido de “drama” en el ámbito cotidiano, fuera del teatro. De manera coloquial, un drama es cualquier suceso de la vida real que puede conmover con intensidad, de manera que se puede decir “drama” sin referirse al sentido teatral, solamente refiriendo un cúmulo de situaciones conmovedoras o conflictos intensos.

De las definiciones comentadas conviene la polisemia cambiante de la palabra griega, que significa tanto obra como acción, y cuya cabida es natural al teatro y a la vida. Además, las próximas palabras a definir, *dramaturgia* y *dramaturgo* también encuentran sentido relacionadas con drama en el sentido tradicional griego.

3. Dramaturgia y dramaturgo

En este apartado se analizarán los términos dramaturgia y dramaturgo, pero antes de ello se comentará uno más: el término “teatro”, que ahora se considera una forma de arte, una disciplina artística y una formación profesional, en su equivalente etimológico griego *theatrón* refiere al edificio teatral, al inmenso espacio donde se realizaban las representaciones de la Antigüedad. De la misma forma que el tiempo le dio nuevas denotaciones a *teatro*, que ahora abarca la concreción de un texto dramático en escena, sumándole todos los sistemas significantes – vestuario, música y escenografía, así sucedió con la palabra *drama*, que ahora se refiere a una obra de teatro de cualquier

¹⁹ Definición.De, “Definición.DE”, Definición.DE, 2015, <http://definicion.de/?s=drama>.

género y forma. De manera que el teatro en su sentido de evento es la manifestación espectacular de un drama.

Según Magda Romanska²⁰, “la palabra griega compuesta *dramatourgos* significaba simplemente creador de obras de teatro^{21/22}. Por su parte, Patrice Pavis²³ destaca que, etimológicamente hablando *drama*, (al igual que dramaturgismo), viene del griego *Dramaturgos*, que significa autor de teatro, y del alemán *Dramatiker* y *Dramaturg*. A continuación se verán los apartados de “dramaturgia” y “dramaturgo” según Patrice Pavis, para lograr un acercamiento al dramaturgista. En su primera acepción, la dramaturgia es una poética –una técnica, una manera de hacer las cosas– para crear teatro en su totalidad (texto y representación): “Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas del equipo de realización, desde el director de escena hasta el actor”²⁴. De esta denotación de dramaturgia se alimenta el dramaturgista. La cita mencionada tiene el acierto de hablarnos de opciones “estéticas e ideológicas”, demostrando la libertad del arte dramático y que cada aportación existe en un abanico infinito de posibilidades. Muestra que todos en el equipo hacen elecciones estéticas en cada momento, incluidos los actores. El dramaturgista tendría que tomar en cuenta todas esas elecciones estéticas y analizar cómo interactúan las unas con las otras, para después hacerse preguntas y aterrizar

²⁰ Profesora de literatura en la Universidad de Harvard y de dramaturgismo en el Colegio Emerson, así como dramaturgista para la Ópera de Boston, es una especialista en el tema del dramaturgismo.

²¹ Romanska, *Routledge Companion to Dramaturgy*, 24.

²² “The Original Greek compound word, *dramatourgos*, meant simply a play maker.”

²³ Patrice Pavis es profesor de teoría y semiótica teatral en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona. – crítico, autor y teórico de teatro, ha colaborado y participado en eventos teatrales en Francia, Canadá, Estados Unidos y México.

²⁴ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro* (Barcelona: Paidós, 1998), 149.

notas concretas para el director. Lo valioso del punto de vista de Pavis es que contempla una visión globalizada de la dramaturgia, que lo lleva a abordar el caso específico del dramaturgista y su labor.

4. Teatrólogo

Es importante preguntarse cuál es la diferencia entre dramaturgista y teatrólogo, ya que comparten rasgos similares. Cabe aclarar que la figura del teatrólogo surge de un trasfondo totalmente diferente al del dramaturgista. El dramaturgista, como se verá más adelante, es una figura caracterizada por su función creativa ante la puesta en escena, mientras que el teatrólogo se especializa en el estudio (no lleva necesariamente una función activa en la puesta en escena). Teatrólogo significa “especialista en el estudio del teatro”²⁵ en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), definición corta pero certera. La teatrología (en tanto estudio del teatro) adquiere relevancia como disciplina en Alemania a través de tres importantes autores, detallados por Martha Toriz en su artículo *La teatrología y las artes escénicas*: “Max Hermann (1865-1942) en Berlín, Artur Kutsher (1878-1960) en Munich y Carl Niessen (1890-1969) en Colonia.”²⁶ Toriz explica el fuerte vínculo que tiene el teatrólogo con la enseñanza: “Así, los primeros impulsos en los ámbitos académicos fueron en el terreno de la investigación pero, como profesores universitarios, no podían desligarla de la enseñanza.”²⁷ Por lo tanto, el teatrólogo es un académico que teoriza sobre la escena, basándose de la historia, la

²⁵ Real Academia Española, “Teatrólogo”, Real Academia Española, 2017, <http://www.rae.es/>.

²⁶ Martha Toriz, “La Teatrología y las Artes Escénicas”, en *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana* (Veracruz: Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, 2009), 82.

²⁷ Toriz, 82.

semiótica, y las ciencias de la comunicación, entre otras fuentes de análisis. La diferencia con el dramaturgista es que a éste, desde su surgimiento, se le planteó con una finalidad escénica y de participación en la obra. El dramaturgista busca asesorar, asistir la puesta en escena con sus investigaciones. El dramaturgista se adhiere al proceso de la obra, se suma al tren de pensamiento de aquellos que en ella participan, escuchándolos y asesorándolos, mientras que el teatrólogo es un científico que lleva a cabo una búsqueda personal. Visto así, son figuras completamente diferentes. Lo que distingue al dramaturgista de cualquier otro participante es que está entrenado para escuchar y observar. Su canal de expresión es el trabajo de todos los demás como conjunto total, por lo que es su obligación hacerle ver a sus colaboradores los problemas de cohesión. Su materia de trabajo es la estructura de la puesta en escena y su objetivo es la continuidad y la totalidad.

5. Dramaturgista

A. Diversidad semántica

En este apartado se revisará el paradigma de dramaturgista a partir de las definiciones que ya mencionadas. Visto de otra manera, se trata de distinguir cómo se define al dramaturgista dentro de categorías específicas, para resaltar características y habilidades que formen un paradigma sólido. Antes de abordar las definiciones, cabe señalar que el dramaturgista pasa por “un proceso altamente

individualizado con una multiplicidad de tareas, a veces, difíciles de codificar”²⁸. Parece confuso su quehacer, por lo que es importante distinguir sus tareas. Los coautores de *The Process of Dramaturgy* las enumeran: “sortear elementos de género y de estilo o diagramar la estructura como medio de búsqueda de patrones y ritmos, o enlistar las circunstancias dadas de cada escena y buscar imágenes”²⁹, y agregan que también bajo la batuta del dramaturgista se realiza la lectura de una multiplicidad de obras para encontrar perspectivas frescas, se toman notas en ensayos, como crítico y como espectador, y se comparten pistas al público que enriquezcan su compromiso con la representación. A partir de lo que observan Ireland, Fletcher y Dubiner, se puede notar que el espectro de actividad del dramaturgista es enorme. Hay gran variedad de posibilidades para el dramaturgista. Al observar cómo se produce y crea un espectáculo teatral en los Estados Unidos se encontrará cohesión en la definición de cada actividad y claridad para quien no comprende lo que es un dramaturgista.

La asociación Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA) tiene una sección útil en su portal de internet que desglosa las labores posibles de tres tipos de dramaturgista: independiente, administrativo y universitario³⁰. Esta sección brinda claridad. El independiente: 1. revisa el libreto, prepara y diseña el taller, consulta al dramaturgo; 2. Se reúne con los creativos, les ofrece preguntas y sugerencias; 3. Documenta, graba y asiste a los ensayos; y 4. Escribe notas de

²⁸ Scott R. Ireland, Anne Fletcher, y Julie Felise Dubiner, *The Process of Dramaturgy: A Handbook* (Focus Publishing, 2010), ix, <https://wmich.pure.elsevier.com/en/publications/the-process-of-dramaturgy-a-handbook>.

²⁹ Ireland, Fletcher, y Dubiner, *The Process of Dramaturgy: A Handbook*, x.

³⁰ LMDA, “LMDA Employment Guidelines and Sample Contracts”, LMDA, consultado el 6 de octubre de 2017, <http://lmda.org/lmda-employment-guidelines-and-sample-contracts>.

programa. En resumen, es uno de los creativos de una obra de teatro y es lo que muchos autores llaman dramaturgista de producción, con el detalle de que es externo a la compañía. Por otro lado, el dramaturgista administrativo tiene jerarquía de jefe departamental en un teatro o compañía: 1. Solicita y lee libretos, y planea la temporada con el director artístico; 2. Administra un programa de nuevas obras, incluyendo lecturas, talleres y festivales; 3. Funge como dramaturgista de producción en varias obras por temporada; 4. Conduce discusiones con el público y hace exposiciones en el lobby del teatro; 5. Administra programas educativos; y 6. Se involucra en la difusión orientada a la venta. En resumen, es una autoridad dentro de un teatro con trabajo administrativo y además tiene que hacer de dramaturgista de producción. Finalmente, el dramaturgista universitario realiza las mismas actividades que el independiente, con la única particularidad de que trabaja para una universidad, por el vínculo de una investigación, una beca, o bien una actividad profesional remunerada.

Conversando con el importante dramaturgista Mark Bly en julio de 2015 aprendí que para el dramaturgista es fundamental la escucha: él nos incitaba a escuchar a los demás hasta que nuestros oídos sangren. "El principal trabajo del dramaturgista es preguntar el por qué. ¿Por qué se hace esta obra? ¿Por qué en esta temporada?"³¹. Para plantear las preguntas, se necesita más que nada inteligencia y reflexión. Para responderlas, es necesario estudio.

³¹ Anne Bogart, *Dramaturgy in American Theatre: A source Book (DATAB)* (San Diego: Hartcourt Brace College Publishers, 1966), 88.

B. El dramaturgista de múltiples tareas

En la concepción de Michael Mark Chemers del dramaturgista se aprecia un alto nivel de exigencia:

Decir que los dramaturgistas son completos es una minimización: Aquellos que eligen esta profesión deben poseer una aguda sensibilidad estética en combinación con un extenso conocimiento de la historia del teatro y la práctica, la historia del mundo, y la teoría crítica, y ellos deben ser capaces de colaborar con cada miembro del equipo creativo y de la administración del teatro.^{32/33}

Su definición conecta al dramaturgista con la sensibilidad estética, el conocimiento y la habilidad de trabajar con los demás. En su primer planteamiento, el dramaturgista propone teorías, actividades y dinámicas aplicables a un grupo de teatro. Eso toma en cuenta si la obra es de nivel profesional o si se trata de un colectivo compuesto por *teatristas* en formación. Es importante considerar los tiempos, el presupuesto y la disposición, ya que muchas veces el dramaturgismo no es el plato fuerte a la hora de racionar el tiempo y el dinero. Con mayor razón, el dramaturgista debe mostrarse con los pies bien planteados en la tierra al ofrecer actividades viables que traten objetivos específicos. Mark Bly resume lo que el dramaturgista actual crea para preparar los ensayos y recopila en un libro abierto a los demás:

(...)(1) La carta del dramaturgista al director que refleja una amplia variedad de tópicos (...) (2) Trasfondos pertinentes de la obra histórico, cultural y social. (3) Información biográfica

³² Michael Mark Chemers, *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy (Theater in the Americas)* (Carbondale: Board of Trustees, Southern Illinois University, 2010), 29.

³³ "To say that dramaturgs are well-rounded is an understatement: Those who choose this profession must possess an acute aesthetic sensibility in combination with an extensive knowledge of theater history and practice, world history, and critical theory, and they must be able to collaborate with every member of the creative team and theater administration."

significante sobre el dramaturgo. (4) Comentarios del dramaturgo en forma de entrevistas, cartas, etc... (5) Crítica relevante o comentarios de otros artistas o críticos sobre la obra. (6) Un altamente selectivo historial de producción de la obra. (7) Imágenes de pintores y fotógrafos u otros artistas, que pueden complementar, retar o informar el original impulso creativo del director y ser de valor también para los actores y diseñadores en su exploración.³⁴³⁵

Como se pudo notar en la cita, es bastante lo que el dramaturgista escribe en su libro abierto. Por ende, es deseable que tenga capacidad de selección de fuentes periodísticas pertinentes y la facultad de síntesis.

³⁴ Mark Bly, *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1* (Nueva York: Theatre Communication Group, 1996), xiii.

³⁵ “[...] (1) A dramaturg’s letter to the director that reflects a wide variety of topics (...) (2) Pertinent historical, cultural and social background on the play. (3) Significant biographical information on the playwright (4) Commentary by the playwright in the form of interviews, letters, etc... (5) Relevant criticism or commentary by other artists or critics on the work. (6) A highly selective production history of the play (7) Images from painters and photographers or other artists, which can complement, challenge and inform the original creative impulse of the director and be of value as well to the actors and designers in their exploration.”

C. El dramaturgista espectador

El dramaturgo, dramaturgista y director alemán Bertolt Brecht³⁶ --fundador del teatro épico, que renovó el teatro en el Siglo XX y propuso una alternativa al realismo fundamentada en una profunda investigación histórica y un amplio conocimiento político--, indaga paralelamente respecto al tema. Mary Luckhurst sostiene que:

El espectador ideal de Brecht es un historiador, un *Gesellschaftshistoriker*, [27], y el Dramaturgista aparece, en relación con esta idea, como un especialista en historia del teatro y en teoría marxista que puede ayudar al filósofo a llevar a cabo una nueva práctica teatral que despierte las facultades críticas del espectador y le ofrezca la doctrina marxista como herramienta para el cambio social. (...) ³⁷

Como se puede notar, el comentario de Luckhurst respecto a Brecht es muy concreto respecto a los objetivos: “despertar las facultades críticas del espectador”³⁸, y “ofrecer una doctrina como herramienta para el cambio social”³⁹. Brecht en su momento profundizó el concepto de Lessing de “Dramaturgista” según sus labores, distinguiendo entre el *Chefdramaturg* y los dramaturgistas principiantes. Para las puestas en escena actuales, se habla de dramaturgista experimentado para referir al *Chefdramaturg* y de dramaturgista estudiante u observador para designar a los demás.

³⁶ Nacido en 1898 en Augsburg, Baviera, de padre católico y madre protestante, desarrolló un estilo político histórico a lo largo de su vida, tanto en papel como en escena.

³⁷ Luckhurst, *La palabra que empieza por D: dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*, 100.

³⁸ Luckhurst, 100.

³⁹ Luckhurst, 100.

D. El garante de la acción dramática

Una teoría muy popular apunta que el dramaturgista tiene una destacada función como garante de la acción dramática. Los dramaturgistas que la defienden coinciden en que su punto de atención es la estructura dramática de la obra. El dramaturgista debe defender la presencia de acción dramática a lo largo de la obra y conocer los modelos dramáticos y su aplicación. El espectáculo emana de la acción desde esta teoría, y el dramaturgista está presente para subrayar, identificar y jerarquizar estas acciones a partir de las pistas ofrecidas por el texto. Adeptos a esta teoría incluyen a Scott Irelan y Lenora Inez Brown.

Sin embargo, es evidente que esta teoría conoce sus límites, pues no todo el teatro está centrado en lo dramático. Romanska señala que la globalización ha tenido como consecuencia en algunos teatros que “la función principal del dramaturgismo es recorrer representaciones híbridas que mezclan múltiples formas teatrales, particularmente tradiciones étnicas y modalidades teatrales modernas influenciadas por Occidente”^{40/41}. Se refiere al teatro posdramático, en donde la construcción de la obra se lleva a cabo por una lógica distinta a la dramática. Más adelante también menciona al teatro oriental, de carácter ritualista, que prescinde de palabra y de acción. En el teatro ritualista, en el posdramático y en sus intersecciones, el dramaturgista debe hallar fundamentos en teorías distintas a las de Aristóteles y acercarse a la obra de Hans-Thies Lehmann y a los pronunciamientos de Robert Lepage, por ejemplo.

⁴⁰ Romanska, *Routledge Companion to Dramaturgy*.

⁴¹ “dramaturgy’s main function is to navigate hybrid performances that blend multiple theatrical forms, particularly ethnic traditions and Western-influenced modern theatrical modalities”.

A pesar de las tendencias que niegan el drama y la acción, la teoría se sostiene porque el teatro dramático se sigue produciendo, y no se puede hacerlo sin reconocer, como dice Romanska, que “Aristóteles fue el primer dramaturgista de Occidente”⁴², y que una de sus principales aportaciones fue que la tragedia es imitación de una única acción, y que aquellas acciones que no sean esenciales para desarrollar la fábula deben omitirse. Así pues, una de las tareas del dramaturgista de hoy en día es sintetizar el texto en acciones para apoyar al dramaturgo. En resumidas cuentas, siguiendo a Romanska, “el dramaturgismo, en tanto teoría comprensiva de la estructura dramática, es la piedra angular de la práctica dramaturgística”⁴³.

E. Preparador conceptual y mediador intercultural

Es frecuente abordar al dramaturgista en tanto preparador conceptual. Resulta un artista multifacético, cuya colaboración enriquece la puesta en escena. Su auge en los Estados Unidos representa una revolución en la manera de hacer teatro. El dramaturgista contemporáneo ha abierto debates, permitido fundamentación y logrado pluralidad. Así pues, a través de la investigación y el trabajo que comparte en escena, el trabajo conceptual del dramaturgista se ha vuelto cada vez más valioso.

En el teatro que no es lineal y que no cuenta una historia, la preparación de un concepto espectacular cobra vital importancia. Muchos espectáculos no reconocen

⁴² “Aristotle was the first western dramaturg.”

⁴³ “dramaturgy as a comprehensive theory of dramatic structure is the cornerstone of modern dramaturgical practice.”

la acción dramática como su columna vertebral o como su eje conductor. Es porque estos discursos teatrales suelen partir de un concepto que le da unidad a la puesta en escena y define hacia qué dirección se llevará la experiencia estética del espectador. ¿Cómo se concibe al dramaturgista en ese tipo de teatro?

Magda Romanska señala que en el teatro postdramático “el dramaturgista es el mediador intercultural definitivo, gerente de información y búsqueda, analista de contenido de medios, negociador interdisciplinario y estratega de redes sociales”⁴⁴. Es interesante esta tendencia de incluir las redes sociales y la interdisciplinaridad en el teatro para atraer nuevos públicos y suscitar experiencias estéticas. El nuevo horizonte de búsqueda del dramaturgista, para Romanska, es establecer un puente con el público empleando redes sociales, creando contenido de medios y acumulando información y abriendo canales de comunicación. Esta mediación intercultural tiene mucho potencial, especialmente porque involucra las tecnologías digitales, pero también se refiere al teatro como un espacio de intercambio de cultura y conocimiento.

6. Asesor literario

La visión de muchos autores apunta a que dramaturgista y asesor literario son casi sinónimos. Asesor literario se define en *The art of active dramaturgy: transforming critical thought into dramatic action* de Lenora Inez Brown como el integrante de una compañía teatral y responsable de la lectura y selección de textos

⁴⁴ “The dramaturg is the ultimate globalist intercultural mediator, information and research manager, media content analyst, interdisciplinary negotiator, social media strategist.”

para producción y como el representante de una industria que trabaja con los escritores (de la misma forma que los *managers* de talentos trabajan con los directores, actores y actrices) para desarrollar su carrera, creativamente (a través de la consulta del historial del desarrollo, la gestión del tiempo, las prioridades) y financieramente. Brown destaca que “El dramaturgista activo e innovador puede motivar al dramaturgo a volver excepcional una obra impresionante.”^{45/46} El dramaturgista apoya en una de las etapas más importantes pero en la que pocos lo ven trabajar: la selección del libreto. Una buena selección del libreto puede ahorrar mucho trabajo, permitir que se desarrollen las capacidades de todos y fomentar una relación fuerte con el público. El dramaturgista asesor literario amplía las posibilidades de búsqueda de los escritores y hace que los autores sean valorados por su talento y no por sus relaciones públicas.

Por otra parte, en *el Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis se define “dramaturgista” de varias maneras. Primero se le define de la siguiente forma: “designa el consejero literario y teatral de una compañía, de un director de escena o responsable de la preparación de un espectáculo”⁴⁷. Claramente el autor relaciona al dramaturgista con el asesor literario. El término dramaturgista⁴⁸, en la definición de Pavis, incluye además de la labor de asesoría literaria, las aportaciones para la puesta en escena. Según expresa: “(el dramaturgista) es un especialista de las artes

⁴⁵ Lenora Inez Brown, *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought into Dramatic Action* (Newburyport: Focus Publishing/R Pullings & Co., 2008), xvii.

⁴⁶ “The active and innovative dramaturg can motivate a playwright to make an astounding play exceptional”.

⁴⁷ Pavis, *Diccionario del Teatro*, 152.

⁴⁸ Nótese que “dramaturgista” aparece dentro de la definición de Dramaturgo, distinguiéndolo de la acepción tradicional de escritor de obras de teatro y especificando que deriva del *Dramaturg* alemán. Pavis explica el origen del dramaturgista en Lessing.

escénicas, que trabaja para mejorar la cartelera de un teatro, así como para supervisar la calidad de una puesta en escena”⁴⁹. Esta definición aclara que el dramaturgista está especializado en las artes escénicas. Aquello implica que tiene trayectoria haciendo teatro y estudios especializados en arte. La definición muestra que ejerce el control de calidad de la cartelera mejorando los textos teatrales, pero no especifica las condiciones de producción, ni aclara cómo se relaciona con el equipo directivo de un teatro. Esto significa que el dramaturgista lleva consigo una función social por su esfuerzo individual en cada obra, ya que el beneficiado de las mejoras en la cartelera de un teatro es el espectador, representante de una parte de la sociedad. A la hora de explicar cómo lo hace, Pavis no detalla tareas específicas, lo que hace suponer que la respuesta es unívoca: el texto.

Por ende, la idea principal de Patrice Pavis es que la mayor participación del dramaturgista consiste en la mejoría de libretos dramáticos. Para el semiólogo francés, esto se logra en la medida en la que se hace del teatro un objeto de estudio, analizándolo con un enfoque científico, en parte prestado de la filosofía (en particular de la estética) y de la semiótica teatral. Por último, Pavis expresa algo que es clave en cómo el dramaturgista de hoy en día se aproxima al texto: es un investigador que indaga en el poder socioantropológico del teatro.

Esta asesoría literaria se encarga de la relación del dramaturgo con su texto y de la excepcionalidad y fuerza del mismo. Para concluir diremos que el asesor literario, (en su contexto de surgimiento llamado *literary manager*) es un profesionalista multidisciplinario, un *conocedor* experimentado que puede asimilar las

⁴⁹ Pavis, *Diccionario del Teatro*, 149.

corrientes escénicas y estar siempre un paso adelante para enriquecer la puesta en escena. En el caso del teatro actual, esta figura de asesor literario se ha vuelto un paradigma clave, un creador que podrá contribuir a la vinculación del público con el libreto teatral. Por medio de la adecuada selección de textos, mejorará la experiencia del teatro así como su alcance.

En este capítulo se abordó el origen semántico de la palabra dramaturgista. Asimismo, se vieron diferencias con el teatrólogo y se señalaron diversos tipos de dramaturgistas según varios autores. A continuación se verá el origen histórico del dramaturgista.

CAPÍTULO 2. Origen del dramaturgista

1. Antecedentes

En este capítulo se verá la historia del surgimiento de la labor del dramaturgista. A partir de los puntos de atención de este trabajo, que son la estructura y la creatividad colectiva, se hará un análisis de su período de surgimiento en Alemania y en Estados Unidos. Posteriormente el trabajo se centrará en comparar estos períodos, pues *La Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing resulta uno de los más importantes paradigmas para el dramaturgismo en el mundo. Tanto en el florecimiento del dramaturgismo en Alemania en el siglo XVIII como en el caso de Estados Unidos en el siglo XX, el contexto social jugó un papel esencial. No abundan estudios sobre el contexto reciente en los Estados Unidos, pero sí los hay en torno al contexto alemán. Entre más se conozca sobre el desarrollo del dramaturgismo en la era de Lessing, más fácil será comprender y ordenar las causas de desarrollo en las décadas recientes en los Estados Unidos. Pero antes, es necesario recapitular los orígenes del dramaturgismo anteriores a la era moderna, pues desde ahí se vislumbra el enfoque de garantizar la estructura de la puesta en escena.

Michael Mark Chemers resulta de gran ayuda a la hora de rastrear las bases de la labor del dramaturgista. Señala que variadas tradiciones dramáticas dan pie a su origen antes de la era posterior a Cristo, y destaca las siguientes: “Atenas en el siglo V a.C.,

Egipto en el siglo XIX a.C., China en el siglo VIII a.C., India en el s. II a.C.”^{50/51} Se van a retomar aquellas que apoyen la hipótesis de que la labor principal del dramaturgista es ocuparse de la estructura de la puesta en escena.

Ikhnofet, en el antiguo Egipto plasmó en jeroglíficos una descripción del proceso de la pasión actoral en honor a Osiris en Abydos; merece ser mencionado simplemente por ser el primero en registrar una representación, brindando así evidencia material de una escenificación que sucedió hace varios milenios. Como ya se vió en el capítulo primero, Aristóteles es también un pionero del dramaturgismo, pues en su *Poética* realiza el profundo descubrimiento de que el drama es psicológicamente terapéutico a través de la catarsis, y reconoce que la *mimesis* es una facultad humana, que lleva al hombre a imitar la naturaleza y crear arte, además de que distingue los seis elementos esenciales de la tragedia:

La fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamiento, el espectáculo, y la melodía; dos de ellas surgen del medio, una de la manera, y tres de los objetos de la imitación dramática. Y no hay nada más aparte de estas seis. De éstas, elementos formativos por cierto, casi todos los dramaturgos han hecho debido uso, ya que cada drama, se puede afirmar, admite el espectáculo, el protagonista, la fábula, la dicción, la melodía y el pensamiento⁵².

Se observa en la cita anterior que Aristóteles se ocupa de los elementos formales del drama y, en ese sentido, al descomponerlo estructuralmente resulta un pionero del

⁵⁰ Chemers, *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy (Theater in the Americas)*, 18.

⁵¹ “Very different traditions of sophisticated, literary dramatic writing and performance can be said to have definite recorded origins not only in fifth-century BCE Athens but also in nineteenth century BCE Egypt, eighth-century BCE China, second-century BCE India, tenth-century Europe and fifteenth-century Japan, among other times and places.”

⁵² Aristóteles, *Arte Poética*, ed. Porrúa, Ciudad de México, Aristóteles, Pág. 25

dramaturgismo. En una línea similar, Horacio lo analiza usando el concepto de *decorum*, que se divide en unidad, equilibrio y decencia⁵³.

Dando seguimiento a los análisis de Aristóteles y Horacio, y a sus aportes en la estructura del drama, Aelius Donatus, en el siglo IV de la era posterior a Cristo, divide la obra en cuatro momentos: prólogo, *protasis*, *epitasis* y *catástasis*. Por otra parte, Chemers reconoce la labor de Hrosvitha de Gandersheim como pionera del dramaturgismo, al hacer “sofisticadas críticas de la teocracia y el patriarcado”⁵⁴⁵⁵. Curiosamente, sus intereses no eran elementos estructurales, sino sociológicos. Esta relación con la sociedad también está presente en los tres autores ya mencionados y es fundamental para el dramaturgismo en la actualidad.

Ahora que se ha repasado a aquellos precursores del dramaturgismo, es necesario señalar que dicha figura surge plenamente en Alemania en el Siglo XVIII. Una parte del primer escrito publicado por un dramaturgista, *Las lecciones de Hamburgo* de G.E. Lessing, documenta procesos artísticos y narra la evolución de más de una docena de obras de repertorio⁵⁶. Lessing, en tanto prestigiado crítico residente, documenta los procesos creativos. Se concentra en detalles formales, en resoluciones concretas, en correcciones de las peripecias, pero hay que reconocer que logra relacionar el proceso evolutivo de la puesta en escena con la calidad de la experiencia del espectador y su grado de disfrute. Sin embargo, poner el proceso de un equipo como piedra angular es

⁵³ Chemers, *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy (Theater in the Americas)*, 19.

⁵⁴ Chemers, 18.

⁵⁵ “sophisticated criticisms of theocracy and patriarchy”.

⁵⁶ La mayor parte del libro mencionado son ensayos autorreflexivos sobre personajes, textos, lugares, estilos, enfocados a la literatura dramática; son críticas al texto que apenas conectan con el ensayo y con la puesta en escena (recuérdese que es muy temprano en la historia para hablar de puesta en escena y de dirección escénica).

algo posterior al origen del dramaturgista, ya que éste funciona casi exclusivamente como asesor literario por más de un siglo después de su creación⁵⁷. El director de escena es quien se ocupa hoy en día de catalizar la creatividad de un equipo.

A finales del siglo XIX, con el surgimiento de la gran compañía de espectáculos del Duque de Saxe Meiningen (prestigiada por demás) y a principios del XX con las importantes teorías de Constantin Stanislavski (influenciadas por los descubrimientos en el territorio del psicoanálisis y por las vanguardias dramáticas europeas) se gesta un cambio en la manera de participar del dramaturgista. La gran reforma se da gracias a Bertolt Brecht, quien trabaja como dramaturgista con los directores Reinhardt y Piscator, y luego se convierte en director él mismo y explota la labor del dramaturgista en cada una de sus puestas en escena⁵⁸. Logra sistematizar la participación del dramaturgista en relación con la continuidad del proceso artístico y la cohesión de la puesta en escena, siempre orientándolo a poner su atención en al menos cuatro conceptos básicos: *Verfremdungseffekt*, *Gestus*, divertimento y lucha de clases, además del registro riguroso de los ensayos, la investigación extensa de autores y la búsqueda de fuentes nuevas. Brecht demuestra por medio de toda una poética teatral

⁵⁷ Durante todo el siglo XIX, el dramaturgista se queda al margen de la actuación y del diseño, sólo se hace presente en las etapas de perfeccionamiento del texto. Cuando está presente en ensayos, es para hacer valoraciones referentes al texto. Por ello se puede decir que funciona precisamente como asesor literario. No será hasta el siglo XX con el desarrollo del dramaturgista en el teatro alemán que adquirirá una función integral en la producción de la puesta en escena.

⁵⁸ Brecht propone dentro de la compañía a una figura que trabaje de acuerdo al concepto del director y que acompañe el proceso.

englobada bajo el nombre de “teatro épico” que el dramaturgista puede tener un rol de creador artístico y de ideólogo⁵⁹.

Cabe preguntar: ¿Siempre ha sido trabajo del dramaturgista la cohesión de la puesta en escena? Ha sido trabajo de muchos otros, pues los múltiples textos que abordan el tema de la cohesión de la puesta en escena no fueron escritos por dramaturgistas, sino por filósofos, actores y dramaturgos. Algunos ejemplos son, la *Poética* de Aristóteles, el *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo* de Lope de Vega, y los pasajes de *Hamlet* de William Shakespeare respecto a la tropa de actores siendo dirigida por el príncipe danés. Todos ellos insisten en la cohesión del texto y de la puesta en escena como un todo, pero no especifican que exista un especialista encargándose de este aspecto.

El enfoque histórico a la hora de estudiar el dramaturgismo resulta uno de los más válidos porque implica que los acontecimientos sucedidos fueron registrados y son recordados. Es pertinente basarnos en la historia para demostrar la utilidad latente de nuestro objeto de estudio y sus alcances enormes. Basta estudiar la historia para constatar cómo cada cambio en el teatro fue en gran medida causado por su contexto. La historia, en tanto ciencia social, sin importar su escuela, busca la causalidad entre acontecimientos relevantes. A través de ella se entienden los cambios que hacen que el arte teatral, como se concibe hoy, ofrezca una experiencia escénica integral combinando discurso, experiencia estética, edición y selección. Actor, dramaturgo, productor, director, diseñador y dramaturgista tienen trayectorias que convergen hoy en

⁵⁹ Brecht, en tanto director, sistematiza todo lo que había aprendido en tanto dramaturgista con Reinhardt y Piscator.

día. Es ética del investigador reconocer esos caminos de reinención, de evolución adversa, de vanguardismo permanente. En la historia del arte escénico surgen periódicamente revoluciones en el pensamiento que se acompañan de evoluciones en la organización, ergo en cada nueva revolución⁶⁰ hay una nueva figura⁶¹: el actor^{62/63}, el director y, hoy por hoy, el dramaturgista. Hoy es muy fácil de comprender el concepto de actor y el de director, de la misma forma que en las universidades estadounidenses ya se estudia y se comprende al dramaturgista.

Existe pues una continuidad en el pensamiento histórico que involucra al dramaturgismo: cada época va poniendo una piedra en un edificio que se construye continuamente con el tiempo. La relación entre cómo se organiza un espectáculo y el contexto histórico-social resulta un elemento determinante para el paradigma del dramaturgista (y de muchos otros artistas del hecho escénico, notablemente el director y el productor). El dramaturgista busca inspiración en su entorno, en otros medios, e importa al escenario aquello que halla en la vida. Sucede una interacción entre su vivencia y su creación artística: una simbiosis entre lo social y lo teatral cada vez que el dramaturgista analiza una obra.

Gotthold Ephraim Lessing hace que el dramaturgista surja como encargado de garantizar, entre otras cosas, la cohesión de la puesta en escena. No tanto por lo que

⁶⁰ André Dégaïne analiza con lenguaje gráfico cómo estas revoluciones van abriendo puertas a nuevos integrantes en *L'histoire du théâtre dessinée*.

⁶¹ André Dégaïne, *L'Histoire du Théâtre Dessinée* (París: Nizet, 2000).

⁶² El primer actor registrado – Thespis en los ritos de personificación griegos – surgió y revolucionó el pensamiento y el teatro, favoreciendo la caracterización individual, y la personificación de entidades divinas o humanas. Consultar: Amiard-Chevrel, C, *Le théâtre artistique de Moscou*. Paris, Éditions du Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), 1979.

⁶³ Claudine Amiard-Chevrel, *Le théâtre artistique de Moscou (1898-1917)* (Paris: Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), 1979), 26.

él mismo postuló, sino por su legado y por el éxito de sus colaboraciones. Él se planteó llevar a cabo un rol de crítico cultural, y así logró dar vida a un conjunto de creadores analíticos. Mucho de lo que se hace hoy en día es reflejo de lo que empezó G.E. Lessing⁶⁴. Cohesión del espectáculo, redondez, continuidad, armonía y belleza son muchas de las búsquedas de Lessing, en tanto dramaturgista, que aplican para los dramaturgistas actuales de América, prueba de que su legado sigue expandiéndose por el mundo. Muestra de ello son los testimonios de Soledad Lagos, Mark Bly y Michael Mark Chemers. Éste define la *Dramaturgia de Hamburgo* como un “texto ingenioso y erudito que define los parámetros del dramaturgismo como lo pensamos hoy en día; una herramienta para el diagnóstico de obras que maximiza su valor estético y social.”⁶⁵

El período analizado (*Sturm und Drang*⁶⁶) se justifica por la fuerte conexión entre los acontecimientos sociopolíticos y los contenidos y formas de las artes escénicas correspondientes. De ninguna forma se pretende decir que es el único período en donde se puede estudiar la figura del dramaturgista. Quedan exentos de estudio períodos muy importantes donde se puede rastrear la función del dramaturgista en la cohesión de la puesta en escena como el período de entreguerras (con la fundamental labor que Bertolt Brecht realiza), el período post isabelino en Inglaterra y el período de los enciclopedistas en el neoclasicismo francés con el importante escrito crítico y filosófico de Diderot *La*

⁶⁴ La otra gran influencia en el dramaturgista como se comporta hoy en día es Bertolt Brecht, quien detalla y sistematiza al dramaturgista, lo relaciona con el público y con la sociedad de una manera política, volviéndolo un artista del discurso político. Brecht y Lessing fueron ejemplos a seguir, y a ellos les debemos la masificación del dramaturgista en los Estados Unidos, ya que el modelo actual suma de lo que ellos dos dejaron.

⁶⁵ Chemers, *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy (Theater in the Americas)*, 36.

⁶⁶ Se trata del movimiento literario cuyo nombre proviene de la pieza teatral *Sturm und Drang de 1776* de Friedrich Maximilian Klinger. Lo esencial es entender que el racionalismo del iluminismo se suma con una corriente de libertad en el arte y permite el desarrollo del dramaturgismo.

paradoja del comediante, un ensayo único, reformador e icónico en su época. Quedan excluidos simplemente porque no tuvieron una repercusión tan directa en el dramaturgismo de hoy en día en Estados Unidos. Sin más, se continuará con la búsqueda de la cohesión de la puesta en escena y de la continuidad del proceso creativo en el trabajo del dramaturgista.

2. “Tormenta e ímpetu”: La búsqueda de la cohesión de la puesta en escena

A. Política en el período “tormenta e ímpetu”

Ahora cabe preguntar: ¿En qué consiste el panorama sociopolítico del período? El período conocido como “tormenta e ímpetu”, en alemán *Sturm und Drang*, permite una hegemonía cultural en un territorio dividido en ducados y principados. Son los tiempos del rey Federico Segundo, gran impulsor de la cultura, hasta su muerte en 1786. Debido a las constantes amenazas de guerra, para él era importante que los territorios de Prusia tuvieran una identidad cultural que los mantuviera con una unión ideológica. Citando a la tesista de doctorado, especialista en explicar el dramaturgismo según su época, Jaqueline Louise Bolton de la Universidad de Leeds, se observa que:

La Alemania de este período estaba dividida en una miríada de ducados y principados, la más grande era Prusia, regida de 1740 a 1786 por el Rey Federico II. En 1763, la Guerra de los Siete Años terminó con Prusia confirmada como uno de los grandes poderes europeos, y el creciente nacionalismo de la

época demandaba que Alemania se unificara tanto política como culturalmente.^{67/68}

Para Bolton, la guerra es un factor determinante en la unión política y cultural de lo que se conoce como la Alemania del siglo XVIII. Este autor permite entender la importancia que las artes fueron adquiriendo en el período también conocido como el Iluminismo alemán. Ella explica cómo, a raíz de la unión cultural, se desarrollan importantes disciplinas, algunas de las cuales configuran el trabajo del dramaturgismo:

A la luz de la fragmentación del Imperio, fueron las culturas emergentes de la filosofía, la literatura y, por razones exploradas abajo, especialmente el drama, los cuales los intelectuales veían como elementos potenciales de consolidación cultural.^{69/70}

Eso permitiría explicar el por qué de la fuerza que tiene la filosofía y la literatura en el trabajo del dramaturgista de producción actualmente en Alemania. Paralelamente con el fuerte ascenso del teatro, vino el de la filosofía y el de la literatura, de forma que existió un diálogo simbiótico entre las tres. Ahora bien, el fuerte reto de Alemania consistía en una carencia de fundamentos teatrales. Al no tener una tradición de representación, como sí la había en Francia, ni una fuerte teatralidad que se equiparara a la tradición Isabelina en Inglaterra, hacer teatro en Alemania implicaba generar una tradición de la

⁶⁷ Jaqueline Louise Bolton, "Demarcating Dramaturgy: Mapping Theory onto Practice" (The University of Leeds, 2011), 205, <http://eprints.lincoln.ac.uk/7630/1/7630%20550516.pdf>.

⁶⁸ "The Germany of this period was divided into a myriad of dukedoms and principalities, the largest of which was Prussia, ruled from 1740 to 1786 by King Frederick II. In 1763, The Seven Years War ended with Prussia confirmed as one of the great European powers, and the growing nationalism of the time demanded that Germany become unified both politically and culturally."

⁶⁹ Bolton, "Demarcating Dramaturgy: Mapping Theory onto Practice", 206.

⁷⁰ "In light of the Empire's fragmentation, it was the emerging print cultures of philosophy, literature and, for reasons explored below, especially drama to which intellectuals looked as potential elements of cultural consolidation."

nada, producir nuevas obras sin que hubiera un ámbito de creación escénica construido. Sólo había unas pocas *Wandertruppen* (compañías itinerantes de improvisadores) y compañías de óperas italianas y francesas en los teatros de las cortes. Bolton explica cómo se dio una “reforma teatral”.

A diferencia de Italia, Francia o Inglaterra en este tiempo, sin embargo, el lenguaje alemán no podía impulsar un canon dramático, ni reclamar una tradición escénica propia; la reforma teatral que tuvo lugar durante el siglo estaba por lo tanto motivada tanto por un deseo de rehabilitar el idioma alemán como un medio literario que pudiera unificar a la nación, tanto como por un deseo de mejorar los principios y la moral del escenario.^{71/72}

B. Filosofía y arte en el período “tormenta e ímpetu” (*Sturm und Drang*)

Para hablar del dramaturgista y sus raíces en el período “tormenta e ímpetu” resulta imperativo definirlo temporalmente y entenderlo a partir de la sociopolítica (y de la filosofía también). El período se extiende entre 1767, año en el que se publica *La dramaturgia de Hamburgo* y 1786, año en el que fallece Federico II el Grande, regente de Prusia, una figura clave en la impulsión del movimiento. Como antecedente está la importante división de la filosofía en disciplinas independientes, realizada por Christian Wolff y la creación de la estética como nueva rama de estudios, definida por Gottlieb

⁷¹ Bolton, “Demarcating Dramaturgy: Mapping Theory onto Practice”, 207.

⁷² “Unlike Italy, France or England at this time, however, the German language could boast no dramatic canon, nor claim an indigenous stage tradition; the theatrical reform which took place during the century was thereby motivated as much by a desire to rehabilitate the German language as a literary medium which could unify a nation, as it was by a desire to improve the standards and morals of the stage. It is perhaps salient to note that today the German-language equivalent of 'the Queen's English' is die sprache der Buhne, 'the language of the stage'”

Baumgarten (1714-1762) en *Aesthetica*⁷³. Aquellos acontecimientos permitieron un acercamiento crítico a la disciplina del teatro y por ende son germinales del dramaturgismo. El período “tormenta e ímpetu” es un importante momento de transición entre la hegemonía de las monarquías y el surgimiento de una poderosa clase económica burguesa y mercantil, provocando la desvalorización de los ideales totalitarios que en Francia llevarían a la caída de la monarquía en 1789.

A nivel artístico, es un período de conexión entre la ilustración y el romanticismo, por lo que se hallan en el *Sturm und Drang* características relacionadas con ambos. Exalta el malestar del hombre en su entorno social, viviendo una clase social que nunca eligió. Los ideales del movimiento reflejan una juventud contestataria, entusiasta por el descubrimiento de la naturaleza ideal, al igual que en el romanticismo (por ello también se le denomina como prerromanticismo). Goethe y Schiller son los principales exponentes del movimiento en materia artística, pero el primero en plantearlo en materia filosófica es Hamann, y por ello merece una mención especial.

Johann George Hamann⁷⁴ fue uno de los principales propulsores de este movimiento. En el artículo “El Mago del Norte y el descenso de la Palabra”⁷⁵, Víctor Herrera describe la importancia de lo empírico para Hamann, así como del autoconocimiento. Hamann cuestiona la *Crítica a la razón pura kantiana* y defiende el

⁷³ Francis John Lamport, *Lessing and the Drama* (New York: Oxford UP, 1981), https://books.google.com.mx/books/about/Lessing_and_Drama.html?id=DbcqAAAAYAAJ&redir_esc=y.

⁷⁴ Nacido en Königsberg en 1730, este filósofo de origen austero se asume a sí mismo como metacrítico del Iluminismo alemán. Sus intereses son el lenguaje, el conocimiento y la emoción.

⁷⁵ Víctor Herrera, “El Mago del Norte y el descenso de la Palabra”, Academia.edu, 2017, http://www.academia.edu/33688819/El_Mago_del_Norte_y_el_descenso_de_la_Palabra.

concepto de ilusión. El movimiento propone una vuelta a las filosofías de la antigüedad y la persecución de una verdad histórica, al igual que el clasicismo⁷⁶.

A nivel teatral, el movimiento significa liberar a los teatros de la influencia francesa, y abrirse a realizar dramas propios en aras de una identidad cultural propia y no importada del extranjero. Lessing, en tanto autor dramático, entra en el canon del clasicismo, pero su labor de dramaturgista corresponde a un pensamiento propio del *Sturm und Drang*, fuertemente marcado por el racionalismo. Martha Toriz explica:

Cuando el positivismo decimonónico postuló que el método científico no sólo era aplicable para las ciencias naturales sino también para el estudio del ser humano en sociedad, filósofos e intelectuales encaminaron sus esfuerzos a legitimar como ciencias a los estudios humanísticos, entre los que se encontraban la literatura, la psicología, la filosofía, la antropología, el arte, y dentro de éste, el teatro.⁷⁷

En este contexto –posterior a la Ilustración alemana, siglo XVIII – surge el dramaturgista, un especialista en pasar de la teoría a la escena y en brindar asesoría a directores.⁷⁸ Toriz incluye al dramaturgista como una manifestación de la teatrología, consecuencia de percibir el arte como un proceso científico de hipótesis, prueba y error. El teatrólogo es un conocedor de teoría que observa el teatro como un objeto de estudio y ve cada puesta en escena como un proceso científico; no interviene necesariamente en el espectáculo, pero lleva a cabo una reflexión de cómo fue la creación y un análisis de todas las etapas. Se debe a los teóricos del positivismo la consagración del teatro

⁷⁶ Gwen Griffith-Dickson, "Johann Georg Hamann", Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016, <https://plato.stanford.edu/>.

⁷⁷ Martha Toriz, "Qué es la Teatrología", en *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana* (Veracruz: Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, 2009), 82.

⁷⁸ Carlos Rehmann, "Dramaturg o la Eminencia Gris", Henciclopedia, 2013 de 1999, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehmann/Dramaturg>.

como un objeto de estudio independiente de las demás artes y, por lo tanto, son ellos los teatrólogos pioneros.

Además de lo ya mencionado con respecto a la construcción de una identidad cultural, el período *Sturm und Drang* significó para los artistas la posibilidad de construir su propio orden social. Ellos creían que tanto las personas nacidas en la nobleza, como aquellas exteriores a ella, eran poseedoras de las mismas capacidades de desarrollar su sensibilidad y cultivar su talento, y que por lo tanto merecían ser reconocidas como personas ejemplares. Desearon crear un orden social basado en el intelecto, proponiendo “una aristocracia intelectual, independiente de la aristocracia por nacimiento”^{79/80}. Aquello está relacionado con el empoderamiento de la burguesía, la creación de un orden social de méritos, emprendimiento y trabajo. Retoman los ideales del Iluminismo de Emmanuel Kant sobre aportar una manera de pensar nueva, retando a todos a cambiar el mundo con su inteligencia. Así comenta Lenora Inez Brown:

Famosamente descrito por Immanuel Kant (1724-1804) como una “salida” (*Ausgang*) desde un estado de tutelaje autoimpuesto, el pensamiento de la Iluminación retó a la humanidad a tomar confianza en el poder de su inteligencia para entender y reformar el mundo.^{81/82}

Se puede observar que esta ideología del Iluminismo revoluciona todos los saberes adquiridos, y da nueva forma al mundo, y a todo lo que se creía sabido. Justifica

⁷⁹ Walter Horace Bruford, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1950).

⁸⁰ “an intellectual aristocracy, independent of the aristocracy of birth.”

⁸¹ Brown, *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought into Dramatic Action*, 208.

⁸² “Famously described by Immanuel Kant (1724-1804) as a 'way out' (*Ausgang*) from a state of self-imposed tutelage, Enlightenment thinking dared humanity to take confidence in the power of its intelligence to understand and re-shape the world.”

y deja entender la materia de estudio – el dramaturgista – y cómo G.E. Lessing funcionó como filósofo, crítico y consejero de la puesta en escena ⁸³. Desde aquí se aprecia una cohesión ideológica y una continuidad en los conceptos filosóficos y artísticos.

C. El caso del dramaturgista

Mediante la colaboración entre artistas escénicos y académicos literatos se fue poco a poco generando la transformación de las compañías ya existentes, y se fue implementando un teatro con una misión de transformación social. Johann Christoph Gottsched, filósofo, poeta y profesor, asesoró a la compañía itinerante de Federica Carolina Neuber para mejorar el espíritu crítico de los espectadores “no tanto para divertir a los espectadores sino para mejorarlos”^{84/85}. Lo que realmente ayudó mucho al teatro fue la creencia de que dentro de todas las expresiones culturales era la más completa y la más compleja, y por ello debía tratarse con especial cuidado. Se llegó a creer que, gracias a las infinitas posibilidades del arte escénico, era posible en él vehicular la vida de la mente de cada creador. En palabras de Victor Lang, especialista en G. E. Lessing, el teatro representaba “el más móvil vehículo de la vida de la mente”^{86/87}.

El teatro era un espacio de expectativa e innovación. Ahí se depositaba la hipótesis de quienes creían en el poder de la innovación: artistas, científicos, académicos. Los

⁸³ Lamport, *Lessing and the Drama*, 52.

⁸⁴ Bruford, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, 38.

⁸⁵ Trad. “not so much to amuse spectators as improve them”

⁸⁶ Victor Lang, “Introduction”, en *Hamburg Dramaturgy* (Ney York: Dover Publications, 1962), xviii.

⁸⁷ “the most stirring vehicle of the life of the mind”.

impulsores del movimiento *Sturm und Drang* esperaban ir al teatro para encontrar una mirada aguda de la realidad, actualizada, que los representara en su lucha contra una normativa mediocre. Es muy difícil para los hijos de los siglos XX y XXI ponerse en los zapatos de aquellos que vivieron esa época, puesto que actualmente se conocen otros medios audiovisuales, como el cine y la televisión, que destronan al teatro como el único arte capaz de combinar imágenes en el tiempo, junto con estímulos auditivos, sensoriales y kinéticos. Sin embargo, el teatro sigue poseyendo la característica de estar vivo, efímero y fresco. Klaus Berghahn, historiador, explica cómo era apreciado el teatro en aquella época: el teatro “vinculaba de una manera ideal la apariencia sensorial de una imagen corpórea en el espacio con el estado intelectual en movimiento en el tiempo, garantizando así el mejor efecto posible en el espectador”⁸⁸⁸⁹.

Por ende, el dramaturgista ya había existido desde antes de G. E. Lessing. Se trataba de un individuo inserto en el panorama intelectual desde donde se situaba, observando la obra y preguntándose lo que hoy se preguntan los dramaturgistas: ¿Por qué esta obra ahora? ¿Está esta obra conectada con el tiempo actual? ¿Es esta obra cohesiva y coherente? Sin embargo, ninguno de los intelectuales anteriores a Lessing dejó un testimonio escrito contundente de su labor de dramaturgista como lo es *La dramaturgia de Hamburgo*. Así pues, se puede encontrar en Lessing un afán por

⁸⁸ Klaus Berghahn, “Lessing the Critic: Polemics as Enlightenment”, en *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, Barbara Fischer y Thomas C. Fox (Rochester, NY: Camden House, 2005), 67–88.

⁸⁹ [Theatre] linked in an ideal manner, the sensual appearance of a corporeal image in space with the intellectually moving statement in time, thereby guaranteeing the best possible effect on the spectator.

estructurar la puesta en escena y por realizar cuestionamientos. Sin embargo, no indaga respecto a catalizar la creatividad colectiva.

D. Lessing: dramaturgista

Los ideales clásicos configuran el pensamiento filosófico y humanístico de nuevas directrices, orientándose a una creación razonada y dirigida. Así, en lo referente al arte, se sugiere cohesión, unidad, armonía de un todo y continuidad. La puesta en escena debe tener cohesión según los ideales del Iluminismo. Asimismo, su proceso debe caracterizarse por su integralidad, y no por esfuerzos aislados, pues existe una relación inclusiva entre los artistas, su proceso y el producto final. Lessing no fue el primero en notarlo⁹⁰, pero fue quien más lo ejemplificó en sus largos ensayos de *La dramaturgia de Hamburgo*.

Pensando en Lessing surgen inmediatamente múltiples preguntas: ¿Quién fue Lessing? ¿En qué consisten *Las lecciones de Hamburgo*? ¿Cómo encarna el concepto de dramaturgista Lessing? ¿Cómo se relaciona el concepto de dramaturgismo de Lessing con el que actualmente se está estudiando?

Gotthold Ephraim Lessing⁹¹, nacido el 22 de enero de 1729 en Kamenz, Alemania, viene de un contexto humilde, burgués, y al mismo tiempo intelectual. Es disímil al contexto actual por los textos que en ese entonces fueron llevados al escenario y por el

⁹⁰ Aristóteles ya hablaba de la integralidad de la puesta en escena y de sus elementos fundamentales.

⁹¹ En *Las lecciones de Hamburgo*, se hace una crítica a los textos dramáticos, sistemas de producción. Termina mostrándose como crítico cultural, asesor y quizá sociólogo de su tiempo. Por ello sería interesante proyectar al dramaturgista por medio de lo que ha hecho Lessing.

aspecto visual buscado, pero parecido por los problemas que surgían entre actores y en la búsqueda continua. Detectó el combate entre la estrella que se luce por sí misma y el contenido de la obra que requiere humildad. Encontró el dilema entre alimentar el ego y el placer individual del actor y respetar el escenario y la fruición del espectador. Esa problemática sigue presente, y aunque Lessing no fue el primero en notarla (desde la Antigüedad griega ya se había planteado el problema de la fruición del público) sí fue él quien la subrayó, la explicó y le propuso una solución, que consistía en un control auxiliar a la puesta en escena, un ser contrafuerte del escenario, del arte, de la dramaturgia y de lo poético.

G. E. Lessing, quien fuera un dramaturgo consolidado, uno de los más importantes del siglo XVIII en Alemania, interesa en este capítulo por su labor de crítico de arte y sociedad, que lo volvió “uno de los líderes de la ilustración.”⁹² Fue importante su labor de difusión de la crítica literaria, ya que su postura analítica lo vinculó a muchos otros artistas con inquietudes paralelas: lo llevó a diálogos, debates, lo volvió un ejemplo de cómo puede un asesor literario criticar un texto. Al lado de Moses Mendelssohn y Christoph Friedrich Nicolai, publica el periódico de análisis literario *Cartas sobre la literatura moderna*, desde 1759 hasta 1765.

El desenvolvimiento de Lessing en un proceso crítico es metódico y libre al mismo tiempo, lleno de críticas efectivas. Lo que él hace es verter en el papel un sujeto de estudio puesto a discusión, enriquecerlo con asociaciones, argumentos, y así armar debate para llegar a una opinión, que idealmente se traducirá en una

⁹² EcuRed, “EcuRed.Conocimiento con Todos y para Todos”, consultado el 7 de mayo de 2015, http://www.ecured.cu/index.php/Gotthold_Ephraim_Lessing.

solución, en una nota para mejorar la obra, dada por él, o no (a veces se da el caso en el que no hay resolución, pues Lessing considera que la batalla está perdida desde la elección de la obra o del actor, lo que le causó fuertes conflictos sobre todo con actrices indignadas). El trabajo de escritura para Lessing, en tanto dramaturgista, es un momento práctico, en el que hace un diálogo – muy necesario – consigo mismo. A través del ensayo literario, la bitácora y la crítica, se avanza al respecto de las ideas primarias (el tema, la columna vertebral, el contexto) de la puesta en escena.

G. E. Lessing identificó las barreras ideológicas y políticas que obstruían la genialidad del teatro, y describió la crisis permanente que sigue aún hoy en el teatro. En el siglo dieciocho, por más que los productores buscaban complacer al público dándoles actores en papeles trágico-melodramáticos con una amplia gama de emociones, faltaba autenticidad en las historias. El público se estaba cansando de los mismos recursos emotivos, y el arte se estaba volviendo mediocre. Lessing denunció la escena por cómo fue: idolatría predecible. Así surge el dramaturgista: es una revolución contra el narcisismo de los artistas, invitándolos a abrirse a un mundo de ciencias, humanidades y progreso. Finalmente se volvió un crítico de las estructuras dentro del teatro y, al serlo, generó la tradición del dramaturgista de producción en Alemania, también llamado en artículos en español con el germanismo *Dramaturg* para subrayar su origen.⁹³ En ese entonces, se apostaba

⁹³ Es más reveladora la equivalencia entre los idiomas inglés y alemán, donde la palabra para designar al dramaturgista es la misma: *Dramaturg*. La primera aparición de esta palabra en inglés data del diccionario de J.R. Taylor Consultar: Taylor, J.R., *The Penguin Dictionary of Theatre*, (Harmondsworth, Inglaterra, Penguin, 1966) a raíz de que Kenneth Tynan se autoproclamara dramaturgista desde 1963.

por la creación de un teatro de vedettes y estrellas, y todos aquellos implicados en la puesta en escena eran cómplices de su exaltación sin que importara si el texto escenificado era de calidad, si el movimiento evocaba emociones o si el espacio y vestuario tenían una estética cuidadosa o un mínimo de buen gusto. Lo que para Lessing empezó como una residencia periodística se convirtió en una plataforma de ensayo, reflexión y reforma, gestando las bases de una cohesión para las puestas en escena futuras y de una continuidad para los procesos artísticos de su idioma. Ya se ha expuesto la relación entre Lessing y el dramaturgista. Ahora es momento de abordar la inferencia de Lessing en la estética.

E. Lessing y la estética

Dentro de todos los escritos de Lessing destacan sus textos que lo vinculan con la estética. Llamam la atención porque podemos vincularlos con el espíritu crítico propio del dramaturgista. Además, permiten comprobar que la labor del dramaturgista posee una fuerte relación con la cohesión de la puesta en escena. A finales del siglo XVIII, tiempo en el que fueron escritos, sucede una emancipación de las disciplinas antes intrínsecas de la filosofía, que conlleva a lo que Mary Luckhurst llama el “auge (de) las ideas estéticas”⁹⁴. En su obra estética *Laocoon* Lessing comparte su tesis fundamental que lo liga con la tradición aristotélica: estipula que la primera ley del arte es la belleza y la “primera y principal característica de la poesía llevada al teatro es la acción”⁹⁵. Esa ley definirá gran

⁹⁴ Luckhurst, *La palabra que empieza por D: dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*, 31.

⁹⁵ William Schultz, *Cassirer and Langer on Myth: An Introduction* (London: Routledge, 2000), 96.

parte su trabajo como dramaturgista. Para él era simple la función del arte. El artista que quisiera embellecer un poema y llevarlo a escena no debe obstruir aquella belleza que figura en el poema con decoros vanos, debe simplemente dotarlo de acción. Se entiende artista como actores y poema como texto dramático. El artista debe comprenderlo, exaltarlo y multiplicar esa belleza existente con nuevos signos. Afortunadamente para los artistas de su época, Lessing tenía muy cultivado su punto de vista estético y sus criterios también, y pudo preservar la belleza del arte teatral. La *Hamburgische Dramaturgie* es un escrito polimórfico: a veces diario, a veces bitácora, a veces ensayo, a veces crítica y a veces enciclopedia. Es muchas cosas a la vez, y lo más importante es que extrae aprendizajes variados. Lessing aprovechó sus conocimientos en su etapa de asesor para ser filósofo y espectador a la vez. Ahora es momento de estudiar el surgimiento del dramaturgismo en los Estados Unidos.

3. Origen del dramaturgista en Estados Unidos y evolución de sus aspiraciones

En el Siglo XIX hubo un fenómeno de importante crecimiento teatral en las ciudades alemanas. Los dramaturgistas fueron bastiones de “la idea del teatro como un arte político autoreflexivo”⁹⁶ y se encargaron de abogar por un teatro que representara las contradicciones burguesas. Este siglo es el del realismo y el

⁹⁶ Bernd Stegemann, “On German Dramaturgy”, en *Routledge Companion to Dramaturgy* (London: Routledge, 2015).

naturalismo, lo que implica que “los actores deben aprender a actuar de una nueva forma”; pero también es el siglo de la literatura mundial (Weltliteratur), es decir, es un siglo de globalización en la literatura y, por lo tanto, el dramaturgismo alemán se extiende al resto del mundo.

La historia cultural de Estados Unidos, en combinación con sus circunstancias sociales, permitió el florecimiento del dramaturgista a partir de los años sesenta, aunque algunos reconocen actividad importante en los años treinta. Son pocos quienes relacionan el surgimiento del dramaturgismo en específico con el contexto social en E.U.. La mayoría de los autores del *Routledge Companion to Dramaturgy*⁹⁷ se centran en cómo este fenómeno se va adaptando al nuevo milenio, al posdrama, y a la era de la redes sociales. Los libros citados en el capítulo previo, escritos por Lenora Inez Brown, Michael Mark Chemers, Scott Ireland y Julie Felise Dubiner tampoco indagan sobre factores de la política y del arte que favorecieran el desarrollo del dramaturgista. En los años 30, se da un momento de recesión y crisis, conocido como la Gran Depresión. El teatro se contagia de las demandas populares, mientras que, “numerosas obras de la época son protagonizadas por inmigrantes y desempleados”⁹⁸. Por su parte, el Presidente Roosevelt impulsa el teatro con proyectos como el Federal Theatre Project, para emplear profesionales del arte dramático en giras por todo el país. Martha Wade Steketee, socióloga, periodista e investigadora egresada de la Universidad de Harvard, en una entrevista a Mark Bly

⁹⁷ Romanska, *Routledge Companion to Dramaturgy*.

⁹⁸ blogeeuu, “Teatro en Estados Unidos”, *blog-eeuu.com* (blog), 2017, blog-eeuu.com.

realizada en el 2016, destaca que el trabajo del dramaturgista en Estados Unidos fue palpable en los años 1930:

“Bly enumeró a muchos individuos y organizaciones que precedieron a los programas académicos de dramaturgismo en los Estados Unidos, incluidos los "dramaturgistas fantasmas" de la década de 1930, como George Kaufman y Moss Hart, y el fundador del O'Neill Playwrights Center, George White.”⁹⁹ / ¹⁰⁰.

La Segunda Guerra Mundial dejó como consecuencia el desarrollo del teatro político en Estados Unidos. Se vislumbraba una prosperidad económica, pero teñida por una amenaza permanente de volver a la guerra. La tensión diplomática de la Guerra Fría empapó la cultura estadounidense. A medida que los Estados Unidos se impusieron como superpotencia mundial, se desarrolló el expresionismo abstracto. Se generó un pensamiento innovador: “Rompiendo con las convenciones imperantes, tanto en lo relativo a técnica como a tema, las nuevas obras trataban de psiques individuales” ¹⁰¹. Así se entiende por qué el dramaturgista ganó apoyo y fue cada vez más popular, pues el pensamiento de los artistas estaba evolucionando.

En las artes se valora cada vez más la espontaneidad, como en la poesía dadaísta y en los lienzos experimentales. El vodevil toma poder, y el teatro debe adaptarse a coexistir con el cine. Los escenarios estadounidenses buscan imitar las vanguardias europeas y el teatro musical crece a niveles internacionales, mientras

⁹⁹ Martha Wade Steketee, “LMDA Regional Spotlight: Mark Bly and Heather Helinsky in New York”, el 16 de octubre de 2016, <http://www.helinskydramaturgy.com/pubs/LMDA-Bly-Helinsky.pdf>.

¹⁰⁰ « Bly listed many individuals and organizations that predated academic dramaturgy programs in the U.S., including “ghost dramaturgs” of the 1930s such as George Kaufman and Moss Hart, and O’Neill Playwrights Center founder George White. Bly listed many individuals and organizations that predated academic dramaturgy programs in the U.S., including “ghost dramaturgs” of the 1930s such as George Kaufman and Moss Hart, and O’Neill Playwrights Center founder George White»
Fecha de consulta: 5 de Noviembre de 2017

¹⁰¹ TheCult.es, “Historia del Arte de Estados Unidos”, *Thecult.es. Revista de ciencias y Humanidades* (blog), Diciembre de 2010, thecult.es/arte/historia-del-arte-de-estados-unidos.html.

que dramaturgos como Tennessee Williams y Arthur Miller crean obras realistas, que introducen nuevas problemáticas sociales y empoderan a los personajes femeninos.

El desarrollo del *Actors Studio* y la apertura moral marcan el teatro estadounidense. Algunos de los espectáculos icónicos de Broadway son “Hair” y “West Side Story”, mientras que fuera de Broadway se realiza teatro experimental postdramático. Por otra parte, cabe destacar las obras de Henry Hwang y de Luis Valdez, quienes realizan teatro para comunidades marginales.¹⁰²

El origen del dramaturgista en los Estados Unidos carece de un texto fundador que lo acompañe, o de un dramaturgista icónico. Es un movimiento compuesto de muchas voces, muchos escritos y muchas ideas. La multiplicidad y variedad de formas son dos de las características del movimiento que lo diferencian mucho de lo que sucedió en Alemania en el siglo XVIII. Como ya se abordó el contexto de G.E. Lessing y de sus *Lecciones de Hamburgo*, ahora se va a explicar cómo surgió paulatinamente en Estados Unidos el dramaturgista y cómo evolucionaron sus aspiraciones en un período muy corto, comprendido entre fines del siglo XX y principios del XXI.

El dramaturgista en los Estados Unidos se empodera en la década de 1960. Mark Bly, en la introducción de *The Productions Notebooks* comparte: “Durante los años sesenta la posición del asesor literario fue revitalizada en los Estados Unidos (...). Los teatros residentes estaban comprometidos a desarrollar obras nuevas y a reexaminar los clásicos.”^{103/104} En ese momento la asesoría literaria era la moda en

¹⁰² blageeuu, “Teatro en Estados Unidos”.

¹⁰³ Bly, *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1*, xviii.

¹⁰⁴ « During the 1960s the position of literary manager was revitalized in the United States (...). The resident theatres were committed to developing new plays and reexamining the classics.”

Inglaterra y poco a poco estaba siendo importada al continente americano. Ejemplo de ello es que el Centro Teatral O' Neill crea en 1968 un programa de asesoría y tutorías con el objetivo de mejorar textos dramáticos y suscitar la colaboración entre dramaturgos y asesores, y la difusión de este trabajo. Mark Bly explica: "Estas personas tomaron el título 'dramaturgista'. En los años tempranos, los participantes incluyeron a Martin Esslin, Arthur Ballet, John Lahr, Edith Oliver, Ed Bullins y Michael Feingold."¹⁰⁵¹⁰⁶ El hecho de que los asesores de aquel programa se autodenominaron dramaturgistas atrajo mucha atención y representó un importante acontecimiento. Varios centros educativos reaccionan positivamente a esa implementación y se suman en la creación de programas similares para mejorar textos dramáticos. Posteriormente, los asesores literarios establecidos en teatros residentes en los años setenta comienzan a autodenominarse dramaturgistas, reclamando una postura más activa en la creación, más allá de la pura asesoría al texto dramático. Bly explica:

A finales de la década de 1970 muchos directores literarios en los teatros regionales habían cambiado sus títulos a "dramaturgista". Este cambio refleja sus crecientes responsabilidades y poder en las estructuras jerárquicas de sus teatros. Sin embargo, algunos optaron por conservar sus títulos tradicionales.¹⁰⁷¹⁰⁸

¹⁰⁵ Bly, *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1*, xix.

¹⁰⁶ « These persons took the title "dramaturg". In the early years, participants included Martin Esslin, Arthur Ballet, John Lahr, Edith Oliver, Ed Bullins and Michael Feingold.»

¹⁰⁷ Bly, *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1*, xx.

¹⁰⁸ « By the late 1970s many literary managers in the regional theatres had changed their titles to "dramaturg". This shift reflected their increasing responsibilities and power in their theatres' hierarchical structures. However, some chose to keep their traditional titles.»

Estos dramaturgistas trabajan por proyecto, y en algunos casos también lo hacen por compañía. La labor del dramaturgista en una compañía requiere una visión a largo término de todos los objetivos que se plantea lograr, ligados en una misión, y desglosados en acciones pequeñas y concretas. En los años ochenta, surge en los Estados Unidos el dramaturgista de producción, quien colabora con el director artístico y participa en las direcciones creativas de cada obra. Bly nos ayuda a entender su surgimiento y fortaleza:

En los años ochenta, surgieron trabajos pioneros en el campo del dramaturgismo de producción en teatros como el Eureka Theatre, el Guthrie Theatre y el South Coast Repertory, por nombrar algunos. (...) [Los dramaturgistas] se convirtieron en colaboradores en los salones de ensayo, no meramente visitantes. Esta metamorfosis los ha llevado más allá de las rígidas definiciones tradicionales del dramaturgista como investigador y lector de libretos, a un rol de ayudar a dar forma a la actuación, al diseño, a la dirección, y a los valores textuales, así como a las aproximaciones estéticas culturalmente sensibles.^{109/110}

Progresivamente se vuelve popular que en todos los teatros importantes en donde hay una selección de cartelera controlada por un director artístico, éste se asesore por un dramaturgista, quien le rinde cuentas de los libretos que lee semanalmente y de las tendencias y teorías que puede observar. Asimismo, en numerosas universidades se implementa la labor del dramaturgista en forma de diplomados y de maestrías. En los años noventa se incentiva una fuerte

¹⁰⁹ Bly, *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1*, xxi.

¹¹⁰ « Pioneering work in the field of production dramaturgy emerged in the 1980s at theatres such as the Eureka Theatre, the Guthrie Theatre and South Coast Repertory, to name a few. (...) They became collaborators in the rehearsal hall, not merely visitors. This metamorphosis has taken them beyond the hidebound traditional definitions of the dramaturg as a researcher and script reader to a role in helping to shape acting, design, directing, and textual values, as well as culturally sensitive aesthetic approaches.»

colaboración entre las universidades, los centros educativos, y la cada vez más poderosa asociación LMDA (Literary Managers and Dramaturgs of the Americas). En la década de los noventa se populariza tanto su figura que surge una cantidad cada vez más grande de publicaciones de bitácoras, y en la primera década del siglo XXI se publican cuadernos de trabajo y bitácoras de ensayos que comparten la experiencia activa que ofrece el dramaturgismo en una puesta en escena. Todo eso hace posible que en 1996 Mark Bly tenga muy sistematizado todo aquello que el dramaturgista hace de manera muy concreta:

El dramaturgista plantea preguntas sobre la misión del teatro, particularmente en relación con su programación, sus artistas y su comunidad. Frecuentemente, el dramaturgista debe realizar un acto estético en la cuerda floja. (...) El dramaturgista supervisa el encargo y la lectura de nuevas obras, cultivando vínculos con el dramaturgo. (...) El dramaturgista también sirve como fuente y colaborador activo durante las etapas de planeación de una producción y a lo largo del período de ensayos.¹¹¹¹¹²

Curiosamente, como se verá más adelante, sólo algunas de esas actividades se relacionan con aquéllas que Lessing llevó a cabo. Sin embargo, Mark Bly nutre mucho la hipótesis en torno a la importancia del dramaturgista en la cohesión de la puesta en escena y en la continuidad del proceso creativo. Las actividades que Mark Bly plantea son: por un lado el hacer preguntas sobre la misión del teatro es una manera de catalizar el pensamiento y permitir el flujo de las ideas. Por otro, el

¹¹¹ Bly, *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1*, xxii.

¹¹² « The dramaturg raises questions about the theatre's mission, particularly in relation to its programming, artists and community. Frequently, the dramaturg must perform an aesthetic high-wire act. (...) the dramaturg supervises the commissioning and reading of new plays, cultivating relationships with the playwright. (...) the dramaturg also serves as a resource and active collaborator during the planning stages of a production and throughout the rehearsal period »

supervisar la comisión y la lectura de obras nuevas cultivando la relación con el autor es una forma de controlar el proceso del autor, manteniéndolo sano, continuo, y productivo. Finalmente, el hecho de que el dramaturgista sea una fuente y un colaborador activo desde las etapas de planeación hasta el final de los ensayos le da la posibilidad de prestar atención en la continuidad del proceso de cada participante.

4. Comparación entre Alemania y Estados Unidos

En los apartados anteriores se pudo ver el surgimiento del dramaturgista en dos contextos completamente disímiles. Como se vió hasta ahora, siempre existe un interés detrás del surgimiento del dramaturgista. En el siglo XVIII, en el período “tormenta e ímpetu”, el interés por ver el teatro como una ciencia deriva del positivismo alemán, y así da pie al desarrollo del colaborador dramaturgista. En el siglo XX el interés deriva de la apertura que tienen los dramaturgos (*playwrights*) por recibir asesorías para mejorar sus trabajos (principalmente son ellos los que someten sus obras a los talleres que dan cabida a la asesoría del dramaturgista). Después el interés se expande a los directores artísticos y a los productores, y es así como se consolida el dramaturgista en los teatros residentes. Tanto en el caso de Alemania como en el de los Estados Unidos, el dramaturgista surge de una necesidad artística y termina por insertarse en la organización de los teatros, como un auxiliar de los directivos.

Una de las diferencias entre el paradigma de dramaturgista de Lessing y el que podemos distinguir hasta ahora en el teatro norteamericano consiste en que Lessing elige una estructura modelo para sus obras, siempre ejemplificando con otras de estructura dramática aristotélica, con un conflicto central que se resuelve a medida que se desarrollan los personajes, hasta llegar a un clímax y a una resolución. Lessing se interesa por las estructuras y las reglas que rigen al drama. Analiza libros enteros, se vuelca en digresiones y referencias eruditas, se regocija en ironías que hacen pensar que había una distancia entre él y el resto de su equipo. En el paradigma del dramaturgista actual se elimina esa distancia, se reemplaza la ironía con respeto y complicidad. Mientras que en Lessing se observa un juicio de valor, en el dramaturgista contemporáneo se encuentran preguntas críticas al aire, para que sean resueltas en colaboración, con un esfuerzo colectivo.

Ambos tienen la necesidad de denunciar cuándo una historia es inverosímil, y ambos encuentran su base en *La Poética* de Aristóteles. Comparten ese interés por calificar, por clasificar, y por dividir los elementos y los componentes de la puesta en escena. *Las lecciones de Hamburgo* demuestran un dramaturgista que abre un espacio de crítica literaria y lo comparte al director. Es una crítica muy enfocada a la anécdota de la obra, y a aspectos gruesos de las actuaciones. Por otro lado, en las bitácoras que figuran en *The Production Notebooks*, seleccionadas por Mark Bly, el enfoque es otro. Las apreciaciones sobre el trabajo actoral tienden a ser respetuosas y no hay un juicio sobre lo que se está llevando a escena, sino que se intenta respetar la idea básica del dramaturgo, entenderla y llevarla a su explotación óptima. La última gran diferencia entre los modelos de dramaturgismo es que Lessing parte de una postura de racionalismo y de criticismo, en la que la razón

predomina sobre la práctica, mientras que en el modelo formado en los Estados Unidos la postura es mixta entre empirismo y racionalismo. Lo postulado por Brown en *The Art of Active Dramaturgy*¹¹³ y por Irelan en *The Process of Dramaturgy*¹¹⁴, (ambos dramaturgistas) es que la práctica va modificando las premisas del dramaturgista conforme evoluciona y él se debe ir adaptando al día a día. Habiendo hecho esta comparación, nos queda decir que la manera en la que Lessing delimita los mundos de las obras y detecta sus problemas estructurales y funcionales en *Las Lecciones de Hamburgo* las mantiene valiosas y vigentes, una lectura necesaria para todo dramaturgista.

A través de este capítulo se observa que lo primordial en el dramaturgista está en su espíritu crítico más que en sus aportes a la cohesión de la puesta en escena o a la continuidad de los procesos artísticos. Mark Bly rememora, apoyándose en el dramaturgista Joel Schechter, que a pesar de no haber sido el primero en ejercer las funciones de asesor para la puesta en escena, Lessing es “el primer [dramaturgista] en ser crítico con su propio teatro y su rol en la sociedad”.¹¹⁵¹¹⁶

¹¹³ Brown, *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought into Dramatic Action*.

¹¹⁴ Irelan, Fletcher, y Dubiner, *The Process of Dramaturgy: A Handbook*.

¹¹⁵ Bly, *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1*, xvi.

¹¹⁶ the first [dramaturg] to be critical of his own theatre and his role in society.

CAPÍTULO 3: El dramaturgista en el desarrollo de nuevos libretos en el Centro Kennedy

1. Perspectiva desde Washington, D.C.

En este capítulo se pondrá en práctica la hipótesis de que la labor principal del dramaturgista es proporcionar cohesión y continuidad en el desarrollo de obras nuevas en el marco contextual de una experiencia propia sucedida en Estados Unidos en el 2015. Se hablará primordialmente de un proceso de New Play Development en la capital de dicho país.

El Centro John F. Kennedy de las Artes Escénicas (Centro Kennedy para abreviar) alberga cientos de artistas anualmente para el programa de Desarrollo de Obras Nuevas¹¹⁷. Estos artistas son dramaturgos, actores, directores y dramaturgistas con mucha experiencia y trayectoria. Se crean equipos según cada obra, y se abre la puerta a aprendices para formar parte de los procesos apoyando al director, al dramaturgista, o funcionando como regidores de escena (*stage managers*). El elemento central del Programa de Desarrollo de Obras Nuevas es el dramaturgo o autor de obras (*playwright* en inglés) cuyo deseo es mejorar una de sus obras mediante un proceso de taller llevado por un director de escena con un grupo de actores e intervenido por un dramaturgista.

¹¹⁷ New Play Development Program.

Estas condiciones de creación predisponen al dramaturgista a ser un colaborador deseable, ya que anticipan el deseo del autor por recibir ayuda en su obra.

Se considerará sobre todo la relación entre dramaturgista, dramaturgo y director de escena, pues ese triángulo resulta clave para una colaboración adecuada. Cabe destacar que también existe un fuerte vínculo entre el dramaturgista y el director artístico, así como entre el dramaturgista y el productor¹¹⁸. Muchos de los vínculos (de confianza, de empatía, de respeto) también se desarrollan en relación con el asistente de dirección, con los diseñadores y con los actores, sin embargo no son fundamentales para enriquecer el libreto teatral, y no hay espacio en este capítulo para abarcarlos. Dicho enriquecimiento puede ser una de las aportaciones más importantes del dramaturgista asesor literario.

Se usarán las teorías de Anne Morgan, Celise Kalke, Mark Bly, Lenora Inez Brown y Michael Mark Chemers para compartir una perspectiva de lo que es el dramaturgismo.

Lenora Inez Brown¹¹⁹ recomienda el uso de dramaturgista en el proceso de talleres, pues puede registrar, participar y hacer un balance del proceso¹²⁰. Aquel dramaturgo que mete su obra al programa de Desarrollo de Obra Nueva (*New Play Development* en inglés) del Centro Kennedy, aunque no haya trabajado con dramaturgista en el pasado, por un lado se dispone a recibir ayuda y por otro lado

¹¹⁸ La complicidad del dramaturgista con ellos dos depende de quién lo contrata y lo invita al proyecto, de las expectativas que en él se depositan, así como de la química, sinergia o afinidad espontánea entre individuos.

¹¹⁹ Egresada de la maestría en bellas artes (MFA) con especialidad en dramaturgismo por parte de la Universidad de Yale, Lenora Inez Brown fue una de las primeras personas en escribir un libro entero dedicado al dramaturgista en los Estados Unidos. Su manual *The Art of active dramaturgy* detalla la profesión del dramaturgista sistemáticamente, etapa por etapa.

¹²⁰ Brown, *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought into Dramatic Action*, 23.

deposita su obra en artistas que nunca antes ha conocido: el autor es el primero en arriesgarlo todo, en entregarlo todo. No es recomendable que los autores metan obras de carácter demasiado personal si les causa incomodidad abrirse a la crítica constructiva, ni que sean demasiado cerrados ante los comentarios de los directores y sus maneras de trabajar. El dramaturgista está ahí como mediador, y puede ser clave para que la colaboración pueda velozmente rendir frutos. La obra no es un objeto inerte, sino una entidad viva y cambiante. Surge de la creatividad del dramaturgo, pero paulatinamente adquiere autonomía.

Los dramaturgos que participan en el programa Desarrollo de Obra Nueva provienen exclusivamente de las Maestrías en Bellas Artes esparcidas a lo largo y ancho de los Estados Unidos. Los dramaturgos alumnos de Maestría envían sus textos al Centro, el cual dictamina qué obras serán incluidas y a partir de ellas se seleccionan cuidadosamente los elencos actorales y los colaboradores en cada taller de obra. El Centro Kennedy invita a tantos artistas como cumplan con los requisitos de ingreso para presenciar el enriquecimiento de un libreto y conocer profesionales de las artes escénicas. En el Anexo de esta Tesina se encuentra una bitácora de mi experiencia en el Centro Kennedy, en el curso del verano de 2015, como dramaturgista en formación. Así el lector podrá acercarse al trabajo empírico y ampliar su percepción del dramaturgista.

2. Círculo de dramaturgistas

El programa de desarrollo de obras nuevas del Centro Kennedy constó del trabajo práctico de reelaboración de libreto y de montaje de lectura dramatizada, como figura en el anexo, y de un círculo de reflexiones entre dramaturgistas. Como se vio en el punto anterior, el dramaturgista aprendiz se adapta a un proceso de construcción de una lectura dramatizada al tiempo que se modifica el texto. Ahora se verá cómo resulta importante que tenga un espacio de desahogo, de reflexión y de convivio con entes ajenos a la obra en la que está colaborando. En el programa de Desarrollo de Obra Nueva todos los dramaturgistas aprendices éramos como satélites, cada uno observando su propia obra, y por ello era necesario un círculo de unión en el que todos pudiéramos escucharnos y motivarnos los unos a los otros. Nos apoyábamos con una mirada distinta y fresca.

En el Programa de Desarrollo de Obras Nuevas había más de diez dramaturgistas profesionales y más de quince dramaturgistas aprendices. Todos ellos eran participantes, asistían a los ensayos, observaban, y creaban con los equipos creativos de ocho obras diferentes, todas inéditas y por lo tanto desconocidas. Las sesiones entre los aprendices dramaturgistas y nuestro mentor Mark Bly¹²¹ se complementaban con participaciones especiales de dramaturgistas profesionales, quienes nos hablaban de sus experiencias, en las que se podían expresar las inquietudes personales, en un enfoque más alejado de la obra y más aterrizado en las complicaciones que cada uno vive a la hora de encarar una puesta en escena. Se trataba de entender el oficio de dramaturgista desde dentro, desde el yo. Los aspectos abordados fueron: cuáles son

¹²¹ Además de tener una exitosa carrera como dramaturgista, es un pionero y ha publicado en importantes revistas teatrales (American Theatre y Yale Theatre) y ha trabajado con artistas como Stanley Tucci, Julianne Moore, Richard Thomas y Jane Fonda. Fuente: <http://www.lmda.org/user/175> Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2017.

mis temores, cómo escucho a los demás, qué anoto durante los ensayos, cuándo hablo en las juntas, cómo sobrevivo, cuánto cobro, quién se beneficia de mi trabajo, por qué me expreso y para qué apoyo.

Esta sección explicita las interrogantes surgidas a partir de estas sesiones de lo que se podría definir como un seminario, pero a las que el modulador Mark Bly se refería como charlas de almuerzo (aunque estaba prohibido comer). Muestra el aspecto de constructor de la puesta en escena del dramaturgista. Cabe aclarar que el dramaturgista en los Estados Unidos en la actualidad es un individuo práctico, por lo que si está realizando una investigación es con la finalidad de que sea aterrizada en soluciones concretas, y compartida con los demás. Siempre su lenguaje se mantendrá claro para todos. A partir de las opiniones de Mark Bly, Anne Morgan y Celise Kalke durante el *círculo de apoyo* distinguimos varias actividades que pueden coincidir en una misma persona, o ser repartidas en un grupo de personas. Se trata de aproximaciones al trabajo que pueden ser entendidas desde dentro (percepción de los dramaturgistas), y fuera (percepción de los directores, productores, actores). A continuación se presentan los cinco preceptos que más se repitieron en el círculo de dramaturgismo. Están relacionados con otros ejemplos de artistas y académicos que sirven para corroborarlos desde otra perspectiva complementaria.

A. “La obra es una máquina” comparte Celise Kalke

En el círculo de reflexión surgía muy seguido la cuestión de cómo entender un texto, y de cómo analizarlo adecuadamente. En una de las primeras sesiones contamos

con la presencia de Celise Kalke¹²²¹²³, quien pudo precisar sobre cómo se desempeña como dramaturgista de producción y como asesora literaria. Primero aclaró que ella era una colaboradora muy dulce y amable hasta que era necesario dejar de serlo, y que lo más importante era defender los intereses de la obra misma. Celise Kalke nos explicó que además de leer cientos de obras, el asesor literario debe ser capaz de comprender cómo funciona cada una de ellas ante el público, y cuáles son sus mecanismos. “La obra de teatro es como una máquina”, comentaba Celise Kalke. El dramaturgista conoce todos sus mecanismos y todas sus piezas, es por ello que la asesoría literaria asegura el mejoramiento del texto. “Ustedes deben estar convencidos de que comprenden cada una de las partes de la obra, sólo así podrán apoyarla”, decía Kalke. Por otra parte, Kalke compartió su experiencia reciente como conciliadora de fuerzas en la relación del director con el texto y con el autor dramático. Como dramaturgista tenía que ayudar al director a calmarse ante las actitudes del autor, que era muy arrogante y mandón, transgrediendo sus límites en la sala de ensayo. Kalke estuvo alerta para brindar apoyo al director durante su frustración y para modular el carácter difícil del autor.

Poniendo en paralelo la observación de Celise Kalke, aquella que compara la obra con una máquina, con otros procesos, viene a mi mente el proceso de escenificación de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen (dir. Emilio Méndez), en el que, entrevistando a Óscar Armando García, nos revela pistas sobre el trabajo de investigación propia del

¹²² Blog Talk Radio, “Celise Kalke, Director/Dramaturge-Shake It Up at the Alliance Theatre in the ATL”, Blog Talk Radio, 2017, <http://www.blogtalkradio.com/happytalk/2015/03/28/celise-kalke-directordramaturge-shake-it-up-at-the-alliance-theatre-in-the-atl-1>.

¹²³ Celise Kalke, del Teatro Alliance de Atlanta, donde ostenta el cargo de Directora de Nuevos Proyectos, es una de las dramaturgistas más importantes de los Estados Unidos y es considerada por la revista *American Theatre* como uno de los 25 líderes teatrales del futuro.

dramaturgista que realizó Méndez. “Usábamos tres traducciones”, comenta Óscar Armando, que en el proceso participó como actor. Explica cómo para cada frase se revisaban tres traducciones distintas, de manera que se efectuara un análisis certero. Entre más analizaban la obra, más se daban cuenta de lo bien hecha que estaba. “Todo embonaba perfectamente”, comenta Óscar Armando. Cada coma, cada punto, todo estaba cuidadosamente hilado, como una máquina.

Para cerrar este punto al respecto de la comparación entre las obras y las máquinas, Mark Bly nos hace reflexionar sobre el hecho de que muchos de los grandes dramaturgos de la humanidad (Miller, Ibsen, Shakespeare) sometieron sus obras a un proceso de perfeccionamiento antes de que se convirtieran en las obras de arte que son consideradas hoy en día. En otras palabras, es a través de la experiencia teatral y de la colaboración, que obras cumbre como *Muerte de un viajante*, *Espectros* y *Romeo y Julieta*, llegaron a su grado de perfeccionamiento. Aquello es un argumento a favor del dramaturgista, pues cataliza esta colaboración.

Al principio de un montaje escénico tradicional, el punto de partida es el texto, es al mismo tiempo un combustible que alimenta el proceso y una máquina a punto de ser activada. Los signos que figuran en el texto permiten la extracción de ideas para el espectáculo. De la obra se extraerán las referencias, y todo reflejará lo que esté contenido en el papel. Por consiguiente, el dramaturgista se interesa mucho en el libreto en su faceta de asesor literario. Busca analizar la obra como una máquina, para encontrar patrones y compartirlos a todos, facilitándoles la búsqueda, reduciendo los riesgos, ahorrándoles tiempo. Descubrir el funcionamiento de esa máquina no sólo apoya al dramaturgo, sino a todo el equipo, que depende del texto.

B. “El dramaturgista es un responsable ideológico” según Anne

Morgan

Anne Morgan^{124/125} nos habló en nuestra tercera sesión de intercambio entre dramaturgistas sobre la responsabilidad ideológica que conlleva ser dramaturgista en un teatro. Ella reitera que el dramaturgista debe tomárselo tan en serio como el director artístico del teatro. La diferencia sería que el dramaturgista está bajo el control del director artístico, y que está para emitir opiniones respecto a buenos libretos, pero la decisión final respecto a qué libreto entra al teatro viene del director artístico mismo.

Morgan comenta que existe una carga política y social en la selección de guiones para un teatro específico. El dramaturgista debe tener muy claro cuál es la visión del director artístico del teatro en cuestión, cuál es el público y qué obras se están buscando. Pero también debe poner en práctica su criterio personal, preguntándose la vigencia de lo que entra y su impacto en el momento de la programación. Por ende su tarea consiste en ver por la institución, centro cultural, o foro, tomando en cuenta el público, el paso del tiempo y la pertinencia de los guiones.

Anne Morgan dice: “El dramaturgista constantemente se pregunta ¿Por qué esta obra ha de ser escenificada hoy por hoy en el teatro en el que laboro?” Ella explica que todas las obras que se mandan al teatro en el que ella trabaja son leídas del principio al

¹²⁴ Anne G. Morgan, graduada del Colegio Emerson, es Asesora Literaria en el American Shakespeare Center, ubicado en Staunton, Virginia. Ha sido residente en el Centro Teatral Eugene O'Neill, y fue acreedora del Premio al Dramaturgismo en el Festival Colegial del Centro Kennedy de Artes Escénicas.

¹²⁵ HowlRound, “Anne G. Morgan”, HowlRound A knowledge commons by and for the theatre community, el 1 de junio de 2014, <http://howlround.com/authors/anne-g-morgan>.

final, directamente por ella o por uno de sus asistentes. Confiesa tener mucha fe en los libretos que llegan y en el joven talento. Para ella, el dramaturgista también tiene una responsabilidad social hacia lo nuevo.

Mark Bly felicita a Anne Morgan por su labor comprometida como dramaturgista de un teatro, e invita a todos a seguir sus pasos. No es fácil tener una responsabilidad de ese tipo, pero es una meta personal de quien se dedica a esta actividad, invertir esfuerzo y dedicación en su trabajo. Este compromiso me hace pensar en emprendedores mexicanos que han sacado espacios teatrales adelante, como es el caso de Ítari Martha, creando el Foro Shakespeare, o Salvador Novo, fundando la Capilla. Su dirección artística, su empuje y su misión, se equiparan con aquella visión del dramaturgista que comparte Anne Morgan.

C. “El dramaturgista es un creador” para Mark Bly

Mark Bly insiste con respecto al dramaturgista como creador, para transmitir la psicología de lo que hace y demostrar que sus procesos mentales se asemejan más a los del director que a los de un académico en una biblioteca. Insiste en que el dramaturgista piensa todo el tiempo en lo que funciona en la escena, incluso en su etapa de asesor literario. El dramaturgo también debe hacerlo, pero el dramaturgista está ahí para asegurar que ese aspecto básico (el pensar en la representación) esté presente desde los primeros borradores. Aquella postura de Mark Bly complementa sus escritos y publicaciones, puesto que en la introducción de *The Production Notebooks* realiza anotaciones muy concretas y no analiza la psicología del dramaturgista, sino sus acciones.

Al proponer soluciones concretas (cortar escenas, cambiar elementos de utilería, prescindir de cambios de vestuario, modificar el estilo actoral) el dramaturgista resulta un artista él mismo, de manera que en la puesta en escena se refleja su experiencia, sus capacidades críticas, y su posibilidad de concretar en soluciones notables la poética escénica total del director. Mark Bly insiste mucho a este respecto, y nos invita a todos a echar un vistazo a sus cuadernos de producción. “Aprenderán más sobre el dramaturgista leyendo esos cuadernos que buscando las definiciones en libros teóricos.”

Acercándome a la bitácora de la obra *Geography* en el Segundo Tomo de *The Production Notebooks* pude entender el porqué de la afirmación de Mark Bly. El proceso de escenificación de aquella obra fue complejo, porque se trata de teatro-danza de creación colectiva, en donde se trabajó con artistas de diferentes etnias e idiomas, con ideas preconcebidas, limitaciones y facilidades contrastantes. En la bitácora se nota la hostilidad de las circunstancias y el apoyo que ejercieron los dramaturgistas de producción durante el proceso.

A través de las intervenciones en el círculo de ideas comprendimos que mediante la crítica y la bitácora se logra una actividad creativa. No se trata simplemente de anotar los acontecimientos tal cual sucedieron, sino de ofrecer una perspectiva personal y analítica. Se requiere una investigación continua y una documentación muy rica en referencias a la hora de hacer dramaturgismo de producción. Para cada puesta en escena, el dramaturgista vierte su vasta investigación en una carpeta. Ésta contiene archivos personalizados para compartir a cada participante, así como un dossier pedagógico para ingresar la obra en circuitos educativos.

3. Perspectiva desde la Ciudad de México

Hoy por hoy, en la Ciudad de México cada vez son más los creadores que emplean a un dramaturgista. Sin embargo muchos de los que lo contratan no saben bien a bien qué actividades desempeña ni en qué consiste su participación. Aquello le permite construir su propio trabajo y personalizarlo para cada puesta en escena.

En México, en mi experiencia, los dramaturgos que han trabajado con dramaturgista recalcan la importancia de que exista respeto y claridad en las funciones pues, en caso de no haberlo, surge el riesgo de que se instale una atmósfera tensa de confusión.

Ahora incluyo dos entrevistas como muestra de la perspectiva de los dramaturgos en el proceso de asesoría literaria ejercida por un dramaturgista especializado. Juan Alberto Alejos¹²⁶, dramaturgo mexicano, comenta que lo primero que él le puede pedir al dramaturgista y al director es la comprensión de los límites: “el dramaturgo es el que escribe y desarrolla el texto según sus capacidades y criterio, pues por algo se le eligió a él; si no, que el dramaturgista y los directores escriban su propia obra.” Lo segundo que pide, es claridad de lo que se dice: “si se habla del color rojo, será más claro si todos estamos viendo el mismo matiz del rojo: un bermellón siempre será más contundente

¹²⁶ Juan Alberto Alejos es egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Además de escribir libretos originales continuamente, entre su obra se encuentran adaptaciones de textos clásicos: *La Furia* (adaptación libérrima de *La Tempestad*), *Ahí está el Coraje* (adaptación de *Madre Coraje y sus Hijos*), *Azahares* (adaptación de *Bodas de Sangre*).

que un 'rojo' en general". Finalmente, se explaya sobre lo que, en su experiencia, cree que se le puede pedir al dramaturgista:

Al dramaturgista creo que se le puede pedir practicidad de la información y del análisis que ofrece. En mi opinión, él tiene la función de clarificar las cosas al punto de que sean exactas, en el sentido de que cumple las funciones de un investigador y pensador para la escena, tanto para el dramaturgo como para director y actores. Entonces, si el dramaturgo no conoce un contexto específico o una situación que merece ser desarrollada en su obra, el dramaturgista debe manejar este contexto a tal nivel que lo que pueda ofrecer al dramaturgo tenga practicidad para su aplicación.

Lo dicho por Juan Alberto Alejos en la entrevista explica muy bien los fundamentos del dramaturgismo que hemos visto en los capítulos anteriores. Alejos brinda una importante aportación respecto a la función del dramaturgista en la creación de libretos adaptados, aclarando que el dramaturgista debe conocer a la perfección el texto base:

El dramaturgista debería ser un analista del mecanismo de la obra que se eligió, pues en teoría es el que conoce a la perfección cómo funciona dicho drama. Si el dramaturgista tiene esta comprensión de la obra, entonces se hace más visible su utilidad para el trabajo de montaje.

Juan Alberto Alejos confiesa que prefiere no trabajar con dramaturgista, pues considera que el principal beneficiado del dramaturgista es el director, pero recalca que "Hay que saber trabajar en equipo, pues lo que importa es la obra y el público." Así pues, Alejos señala la importancia que tiene la opinión externa, que no está supeditada a la presencia de un especialista, esta función crítica puede provenir de ambientes íntimos:

Cuando yo escribo y mi obra no está comprometida con ningún director, o no depende de la opinión de un

dramaturgista, entonces busco alguien que cumpla la función de crítica. Por ejemplo, me reúno con algunos amigos actores, y entre tragos y risas, leemos la obra. De esa forma me doy cuenta de los puntos débiles y de los fuertes, y así mi criterio se ve confrontado con un acercamiento a lo escénico, y a la opinión de los demás. Claro que hay que saber qué opiniones sí van y cuáles no. Ahí es donde se debe tener el criterio personal desarrollado, y ser lo suficientemente honesto como para reconocer cuándo las cosas funcionan y cuándo no.

La opinión de Juan Alberto Alejos revela claridad respecto a las funciones del dramaturgista como crítico interno, y al mismo tiempo permite explicar por qué no se ha desarrollado más esta actividad: para él aquella crítica que permite al dramaturgo mejorar su guion puede ser ejercida por individuos no especializados. El trabajo de escritura es íntimo, supone entrega y un acto de fe creativa de parte del dramaturgo, quien abre su mente y corazón, por lo que la postura de Alejos es entendible: prefiere recibir opiniones en un ambiente íntimo con sus amigos que en un ambiente de trabajo formal y de enfoque académico. En mi experiencia en el Kennedy Center en Washington D.C., valió la pena incluir a un dramaturgista especializado, pues su opinión puede abrir los ojos a nuevas perspectivas, su presencia constante le permite mayor alcance en sus comentarios, y sus años de especialidad le permiten una opinión fundamentada y sólida, puede dedicarle más tiempo y energía a la asesoría que brinda que un individuo no especializado.

Una segunda entrevista, realizada en diciembre de 2015 a la dramaturga mexicana Gabriela Guraieb¹²⁷, permite complementar la perspectiva de los autores de obras dramáticas sobre el dramaturgista:

El trabajo del dramaturgista brinda claridad y permite profundizar en aspectos del texto que se le escapan a uno, siempre y cuando no se meta demasiado. El dramaturgista opina, y yo decido qué notas me sirven. La última palabra es mía.

Respecto al trabajo del dramaturgista en los libretos adaptados, Guraieb comenta “Es una mirada más, una opinión objetiva, pero también una fuente de datos sobre la obra y su autor. Idealmente el dramaturgista conoce el contexto histórico y el estilo de la obra.” Guraieb revela que le interesaría colaborar con dramaturgistas, con miras a concretar libretos mejorados y bien documentados.

Estos dos puntos de vista permiten entrever diferentes maneras de percibir el dramaturgismo en la Ciudad de México desde la perspectiva interna de la puesta en escena en relación al desarrollo del texto. Hay muchos otros enfoques sobre la puesta en escena, como por ejemplo, la perspectiva de los directores artísticos de un teatro. Llama la atención que en diversos centros de espectáculos de la Ciudad se lleva a cabo una labor de curaduría y de dirección artística, equiparable a lo que hacen los dramaturgistas residentes en Estados Unidos y en Europa (Alemania, Reino Unido). Por ejemplo, en el Teatro La Capilla, con la dirección artística de Boris Schoemann, y en el

¹²⁷ Gabriela Guraieb, dramaturga mexicana egresada de la UBA y becaria del FONCA por el proyecto *Cadáver Estacional*, se caracteriza por su interés por procesos dramáticos colectivos con el apoyo de asesores literarios. Es por ello que su opinión resulta de gran interés desde el punto de vista del dramaturgismo.

Foro Shakespeare, con la curaduría de Ítari Marta, se lleva a cabo una selección de textos conectada con la sociedad y con la búsqueda de nuevas poéticas teatrales, al tiempo que se albergan compañías y se coproducen espectáculos para presentarse ahí mismo. Aunque no empleen a dramaturgistas residentes, se nota claramente que se desempeña dicha función¹²⁸.

Podrán encontrar más desarrollado el tema del dramaturgismo en la Ciudad de México en la tesis “El dramaturgista en México”¹²⁹, de Gabriela Hernández Aparicio¹³⁰. Ella reconoce la presencia del dramaturgista en México en el siglo XXI como una influencia de las obras argentinas que se han presentado en México, en las que figuran en los créditos los dramaturgistas, pero ella destaca que varios de los grupos del siglo XX contaban con un trabajo de dramaturgista, y destaca los siguientes: “Teatro de Ulises, Teatro de Medianoche, Teatro de Orientación, Teatro de la Universidad y Poesía en Voz Alta”¹³¹. En otras palabras, en tierras mexicanas se ha estado haciendo dramaturgismo desde hace décadas, aunque no se use este término. Cabe destacar la labor de Analola Santana de la Compañía Teatro de Ciertos Habitantes^{132/133}. Hernández Aparicio concluye que “la labor del dramaturgista va encaminada a vigilar la

¹²⁸ Contacté a los artistas mencionados, quienes no reconocían la palabra dramaturgista, pero corroboraron que en efecto realizan una selección crítica de los libretos, una fundamentación de los temas a representar, y otorgan residencias a compañías teatrales.

¹²⁹ Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio, *El dramaturgista en México* (México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2015).

¹³⁰ Gabriela Aparicio es una directora y dramaturgista radicada en la Ciudad de México y formada en las cátedras de Teatología de Emilio Méndez. Destaca su dramaturgismo en el Colectivo Euthera Teatro.

¹³¹ Hernández Aparicio, *El dramaturgista en México*, 168.

¹³² Teatro de Ciertos Habitantes es una compañía fundada en 1997, que mediante una búsqueda interdisciplinaria, mezcla la investigación y la innovación. En ese sentido, es de destacar la labor dramaturgística de Analola Santana.

¹³³ TCH, “Teatro de Ciertos Habitantes”, Teatro de Ciertos Habitantes, consultado el 25 de octubre de 2017, <http://www.ciertoshabitantes.com/es/la-compania/teatro-de-ciertos-habitantes>.

coherencia del tiempo y espacio en que se sitúa el público y en el que nació el texto”¹³⁴¹³⁵ y que su labor “se hace a través del diálogo con el otro”¹³⁶.

Ahora que se ha compartido información sobre cómo es percibido el dramaturgismo por algunos dramaturgos en la Ciudad de México, se verá la perspectiva en la capital de los Estados Unidos.

4. Comparación Washington D.C. y Ciudad de México

La experiencia en el Centro John F. Kennedy de las Artes Escénicas en Washington D.C. permitió ver que en Estados Unidos las cosas se hacen de manera muy diferente a cómo las hacen los dramaturgos y teatros señalados en la Ciudad de México. Por un lado, allá está el aspecto positivo de que hay mucho orden respecto a cómo puede operar el dramaturgista, cómo está institucionalizado, tiene su lugar en las compañías, en los teatros y está reconocido como fundamental. Los teatros tienen a un dramaturgista residente, las compañías cuentan con uno, y las universidades preparan a los estudiantes para esa realidad. Por otro lado, está el aspecto limitante, en el que el dramaturgista carece de libertad para salirse de la norma, ya que está muy claro que debe realizar tareas específicas (como analizar el texto minuciosamente) para que su trabajo esté completo.

¹³⁴ Hernández Aparicio, *El dramaturgista en México*, 188.

¹³⁶ Hernández Aparicio, *El dramaturgista en México*, 188.

Resultan determinantes las siguientes condiciones de producción para el dramaturgista: el tiempo en que se realiza la puesta en escena (si se trata de un proceso largo el rango de aportación crece), la misión de los establecimientos teatrales (fuente de inspiración notable a la que se adapta en función de su magnitud y alcance), y la apertura de los directores a confiar en el trabajo de alguien nuevo e incluirlo (el director es su puerta de entrada, y puede relegarlo a la observación y documentación).

Uno de los prejuicios que es necesario desmentir es que hay un prototipo de dramaturgista. Creer que se requieren estudios específicos o ciertos rasgos y experiencias es peligroso, elitista y falso. Se podría caer en prejuicios y falacias, como decir que un individuo que pasó por la academia y por múltiples puestas en escena es sistemáticamente superior en intelecto, capacidades y experiencia a uno que no lo ha hecho, y por lo tanto es más apto. Se trata de un artista colaborador, y como tal, su material directo son las palabras que intercambia con los demás. Existe a partir de lo que comparte, y en ese sentido es tan válido aportar una reseña de un libro como compartir una opinión, o una emoción, o inclusive una anécdota conmovedora. No sería posible jerarquizar las aportaciones de un artista según qué tan elevadas sean, ya que no existe un paradigma de comportamiento de un colaborador. La mayor aproximación a la que se puede llegar para deshilar qué es efectivo a la hora de hacer dramaturgismo es primero analizando casos, estudiando los manuales; segundo, leyendo los “libros de trabajo” donde se ven sin censura las *metidas de pata* y los aciertos; tercero, atreviéndose a ejercer su práctica, dando la cara como colaboradores; cuarto, tomando riesgos y viendo qué tienen en común y en qué difieren la teoría y la práctica. Así pues, quien escuche, comparta, muestre

interés, trabaje arduamente, cuente con una sólida formación teatral y experiencia puede llegar a ser un gran dramaturgista. Lo esencial es colaborar en la creación y en la estructuración.

Algo que me quedó claro en los diálogos con especialistas de distintas regiones de los Estados Unidos es que individuos con formación en artes, ciencias, humanidades, leyes y educación pueden convertirse en dramaturgistas, pero evidentemente deben también saber de teatro. Se puede decir que se trata de una formación inclusiva. De igual manera en Latinoamérica, incluido México, los dramaturgistas tienen una formación pluridisciplinaria¹³⁷.

Las habilidades adquiridas en la vida, las experiencias y el origen son lo que carga el dramaturgista con él, son su materia prima, y aquello es común a cualquier país. La diferencia entre Estados Unidos y México, respecto a la formación del dramaturgista, estaría en que las universidades en México no cuentan con posgrados de dramaturgismo propiamente, mientras que en Estados Unidos los hay.

El dramaturgista, tanto en México como en Estados Unidos, pasa por una etapa de formación posterior a su decisión de dedicarse a dicha labor, en la que estudia espectáculos, artículos y libretos, para generar cartas, reflexiones, o comentarios. Efectúa un análisis continuo de cómo se hacen las cosas, mismo que pondrá en práctica una vez que trabaje en una obra de teatro concreta. Esta manera

¹³⁷ Por ejemplo, Macarena Andrews se formó como artista visual y luego hizo una maestría en dramaturgismo en el extranjero, mientras que Sofía Medici cuenta con una Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y se especializó en teatro mediante la experiencia. Ambas son dramaturgistas reconocidas.

de proceder es común a ambos países. En ambos casos, utiliza su propia hermenéutica teatral, y su aportación fundamenta la creación de la obra. Las maneras de trabajar están mucho más definidas, y restringidas en los Estados Unidos que en México.

Podemos contrastar, sin error, el dramaturgismo en la teoría y en la práctica. En el primer capítulo estudiamos las grandes exigencias que debe realizar el dramaturgista, detalladas por Michael Mark Chemers, su rigor y su orden. Pero en la práctica, retomando lo que vimos en el capítulo presente, pareciera que es más importante el diálogo sensible que la agudeza crítica. Para unir estas dos ideas opino que el dramaturgista debe prepararse con rigor y exigencia, aprender idiomas, descubrir culturas, adquirir códigos, descifrar la obra, ser un experto en historia, literatura y ciencias sociales notablemente; y al mismo tiempo debe estar dispuesto a desprenderse de su preparación para escuchar las exigencias de la obra, para adaptarse y colaborar exitosamente con los demás creativos.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos descubierto que el dramaturgista es un especialista en descifrar los mecanismos de funcionalidad de los espectáculos teatrales y en contribuir con humildad certera al trabajo de los demás artistas. En el primer capítulo descubrimos que su rol le exige realizar una multiplicidad de tareas que requieren amplio conocimiento y experiencia. Después, en el segundo capítulo, comprobamos que su función no es nada nueva, puesto que la necesidad de un asesor crítico ha estado presente en varios momentos de la historia del teatro. En el tercer capítulo aprendimos que destaca como herramienta clave su actitud sensible ante el trabajo de los demás, su entrega, y su postura ética como artista y asesor de la puesta en escena. A manera de conclusión, podemos decir que el dramaturgista es un artista e investigador para la escena, un crítico sensible, capaz de conocer las principales teorías escénicas, y capaz de traducirlas a una colaboración concreta. A través de testimonios de artistas escénicos descubrimos que un dramaturgista requiere conocer cómo funcionan las obras de distintos estilos y géneros, de la misma forma que un diseñador de vestuario necesita conocer los vestuarios de distintas épocas y materiales.

De toda la información recopilada, el análisis realizado y mi experiencia propia destacaría que el dramaturgista persigue todo aquello que le permita enriquecer el concepto del director y ayudar al dramaturgo a entender la maquinaria de la obra. El dramaturgista propone opiniones, cambios y dinámicas aplicables al trabajo. Vimos cómo debe mostrarse con los pies bien plantados en la tierra, trabajando sobre objetivos específicos. Participa en juntas, así como en ensayos, donde suscita

la libertad, la creatividad y el flujo de energía óptimo para hacer arte. Notamos cuánto la fuerza y la seguridad del director se puede acrecentar gracias al dramaturgista.

En esta tesina se pudo compartir una visión del dramaturgismo a través del tiempo. Desde una perspectiva objetiva podemos resaltar que lo más importante es que se realice el trabajo de reflexión crítica y de investigación, lo haga o no un dramaturgista o asesor literario. En ocasiones aquellos aportes se realizan desde la dirección, la producción, o la asistencia de dirección. Además, académicos, alumnos, ayudantes, amigos o actores pueden intervenir la puesta en escena con sus observaciones y propuestas. Es decir, en caso de que no haya un dramaturgista, alguien de otra área puede desempeñar las funciones de teatrología y dramaturgismo, desde hacer la documentación hasta realizar propuestas basadas en teorías traducidas al escenario. Pero lo esencial es el intercambio de opiniones. Siguiendo la recomendación del director y dramaturgo Wajdi Mouawad podemos decir: “hablémonos y escuchémonos”¹³⁸.

Este escrito concluye con preguntas y respuestas respecto a la investigación para la escena. Nuestro recorrido por el campo del dramaturgismo aplicado nos ha permitido ver cómo desde esta disciplina se propicia la cohesión de la puesta en escena y la continuidad del proceso creativo, pero también muchas otras cosas. Se partió de la hipótesis de que los puntos primordiales de atención del dramaturgista eran la estructura y catalizar la creatividad colectiva. Ahora bien, ha quedado claro que en el trabajo del dramaturgista es muy importante la estructura dramática, pero

¹³⁸ Wajdi Mouawad, “Taller de Escritura” (2014).

no se puede decir que el dramaturgista tenga como función principal catalizar la creatividad del grupo. Los cambios creativos serían una consecuencia de aplicar oportunamente los consejos del dramaturgista. Por otra parte, hemos descubierto la importancia del público y la sociedad, lo que le confiere al dramaturgista una función de analista del público teatral. Estudiar al público y realizar una investigación estructural serían los dos elementos que más destacan a partir de este escrito. Y en cuanto a la metodología de cómo lograrlo todo comienza con el acto fundamental de la escucha.

Asimismo vimos que en Estados Unidos, hoy en día, el dramaturgista toma en cuenta el arte de investigar y generar conocimiento utilizando el montaje teatral como objeto de estudio y material de trabajo. El dramaturgista no llega a imponer una ideología, sino que funge como mediador y propone un equilibrio entre el director, el texto dramático, y el contexto presente. Dialogando con dramaturgistas estadounidenses descubrimos que el mejor dramaturgista no es el que sabe más, sino aquél que es capaz de expresar en lenguaje común las palabras que permitan que todos entiendan las acciones concretas necesarias para que la obra funcione según su propio mecanismo. Por otra parte, debemos reconocer que la fortaleza del dramaturgismo estadounidense viene de que hay una sistematización divulgada y conocida por todos con respecto a lo que debe decir y escribir un dramaturgista, así como una fuerte estructura de apoyo.

Las formas de apoyar la escritura de un texto dramático complementan la dramaturgia y apoyan la interpretación. Por ello es importante la investigación historiográfica, el análisis tonal, y la crítica dramática. Con base en mi experiencia personal, todo ello está condicionado a los requisitos puntuales de cada puesta en

escena. Cada proceso en el que he participado desde su inicio genera pistas de cómo puede ser apoyado. La historia, las ciencias sociales y las humanidades son una herramienta auxiliar para el dramaturgista, pero, rescantando la opinión de Mark Bly, lo más importante es ser observador, saber escuchar, y compartir consejos con sensibilidad, defendiendo los intereses de los artistas, de la obra viva y del espectador al mismo tiempo. No se trata de forzar en ningún sentido una asesoría, sino de dejar que el director y su trabajo se beneficien del dramaturgista o asesor literario. Puedo decir con base en lo vivido en el Taller de Nuevos Libretos que el dramaturgista genera debate, merma la inseguridad con respuestas concretas, conecta el mundo del ensayo a otros mundos y es una conciencia además de una herramienta maleable.

En México, los sistemas de producción nos invitan cada día a crear proyectos de impacto social. Se estimula la creación de compañías autogestivas, así como la creación de públicos. El dramaturgista es una herramienta auxiliar para la concreción de dichos proyectos y dichas compañías, pues beneficia la oferta de un espectáculo vigente y reflexivo. La revolución del período “tormenta e ímpetu” y la de los Estados Unidos en la década de 1990 surgió del querer ofrecer un teatro vigente, placentero y reflexivo a la vez. Es verdad que hay cada vez más dramaturgistas en México, por iniciativa propia o por petición, y que se da a conocer cada vez más su función. Para que el dramaturgista se generalice en México se requiere, por un lado, que los teatros y los centros culturales lo contemplen dentro de su equipo directivo; y por otro lado que los centros educativos y los programas de apoyo a las artes difundan sus funciones, no únicamente en teoría, sino mediante

cuadernos procedimentales o bitácoras, y que abran oportunidades para él, como premios y becas.

ANEXO: Bitácora Del Taller de Desarrollo de Nuevos Libretos para dramaturgistas, directores y dramaturgos, celebrado en el Centro Kennedy en Washington D.C.

1. ¿Para qué escribir una bitácora?

La idea de esta bitácora es exponer cómo se integra el dramaturgista en un proceso breve de perfeccionamiento de un texto escénico. Se narra lo sucedido durante dos semanas en mayo de 2015, en mi estancia en el Centro John F. Kennedy de las Artes Escénicas de manera que el lector pueda transportarse y tenga así la oportunidad de descubrir un lugar donde el dramaturgismo está más desarrollado e integrado.

2. Antes del taller

Fui invitado por Gregg Henry¹³⁹ a participar en el programa de Desarrollo de Obras Nuevas gracias a un correo que envié a Mark Charney preguntando por información y bibliografía sobre el dramaturgista para escribir esta tesina. Este viaje al Centro John F. Kennedy de las Artes Escénicas de Washington D.C. me permitió generar conciencia sobre un aspecto fundamental del desarrollo de obras nuevas: la complicidad entre

¹³⁹ Gregg Henry es el curador del festival Page-to-Stage Festival, el director del Kenan Performing Artists-in-Residence Program, asociado artístico del Theater for Young Audiences, y el director artístico del Kennedy Center American College Theater Festival. Fuente: <http://www.kennedy-center.org/Artist/A88279> Fecha de consulta: 25 de mayo de 2016

dramaturgista, dramaturgo y director. Se espera que un ejemplo concreto, extraído de una experiencia personal del 2015, sirva para demostrar que si tres individuos piensan como uno solo se puede llegar a la cohesión del libreto y lograr continuidad en él. La obra de la que hablaremos se trata de *This Flat Earth* (*Esta Plana Tierra*, en español) de la joven dramaturga Lindsey Ferrentino^{140/141}, quien actualmente realizó su maestría (*Master in Fine Arts*) en dramaturgia, y sólo tomaremos en cuenta el proceso de taller y de lectura dramatizada que se llevó a cabo en el Kennedy Center¹⁴² en el verano de 2015, a finales de julio y principios de agosto. La obra ya había sido *tallereada* y revisada varias veces, de manera que la autora confesaba no saber qué hacer con ella. Ésta llegó a manos del director Freddie Ashley y del dramaturgista Mark Bly, ambos experimentados en el apoyo a dramaturgos jóvenes. Yo me integré como dramaturgista aprendiz, junto con Caitlyn Manfre de la Universidad de Louisiana, y pude entender mucho al respecto de cómo se entablan las relaciones entre director, dramaturgo y dramaturgista en el teatro profesional de los Estados Unidos. Resulta más interesante detallar un proceso estadounidense que uno nacional por dos motivos: primero porque en algunas instituciones de dicho país el dramaturgista es una figura respetada profundamente y, segundo, porque la perspectiva de alguien ajeno a la cultura estadounidense permite reparar en detalles menos evidentes, y aquellos detalles suelen ser la clave para capturar la esencia de una experiencia.

¹⁴⁰ Lindsey Ferrentino ha sido acreedora de múltiples premios a la excelencia en dramaturgia. Está comisionada por distintas instituciones, como lo son: South Coast Repertory, The Geffen, Roundabout Theater Company, y The National Theatre of London.

¹⁴¹ Lindsey Ferrentino, "Lindsey Ferrentino", Lindsey Ferrentino Playwright, consultado el 25 de mayo de 2016, <http://www.lindseyferrentino.com/>.

¹⁴² En el Kennedy Center se lleva a cabo el programa de Desarrollo de Obras Nuevas (New Play Development)

Semanas antes del comienzo del taller de perfeccionamiento de la obra, Lindsey Ferrentino ya había enviado su libreto: “Esta Tierra Plana”, un drama de noventa y seis páginas en tres partes, tituladas “el día anterior”, “el día de” y “todos los otros días”. Me había pedido desde ese entonces por correo “Encontrar testimonios y narrativas de individuos de una ciudad donde hubiera ocurrido una matanza escolar”, y le había respondido enviándole algunos de los que había encontrado. Sin embargo, emprendí la tarea de analizar dramáticamente la obra en la que estaba a punto de trabajar.

Lo primero que hice fue escribir una sinopsis, y me encontré con que la obra era demasiado extensa. Primera Parte. Julie se encuentra viendo una película de terror con su enamorado Zander. La sangre los lleva a recordar la muerte de Noelle, su compañera fallecida recientemente en una matanza escolar y Julie se da cuenta de que lleva puesta la falda de Noelle. De pronto, la chelista del departamento superior sufre un desmayo, por lo que Julie se sobresalta y sube a ayudarla, pero escucha ruidos y desiste. La madre de Noelle, Lisa, llega a la casa con los padres de Julie, todos cargando cajas, conteniendo objetos relacionados con la niña muerta: una máquina de burbujas y palomitas, entre otras cosas. Los niños escuchan toda la conversación de los adultos y se sienten incomodados por el recuerdo de Noelle: Zander se marcha apenado, y luego Lisa se va. Julie se quita la falda, coge toda la ropa que tiene guardada de Noelle y la arroja por la ventana de su cuarto, justo en el momento en que Lisa sale de la casa, siendo bañada por la ropa de su hija muerta. Se retira confundida y afectada. Segunda Parte. En la segunda parte Lisa descubre que Julie no tiene derecho de estar en la escuela a la que va, pues su casa está ubicada en la periferia y no entra en la zona permitida. Amenaza a Dan (el padre de Julie) con armar un escándalo por haber hecho

un fraude a la hora de inscribir a Julie, “pelearé hasta que todos los que no pertenecen a la escuela estén fuera” y él se ve obligado a decirle a su hija que no podrá volver a la escuela. Julie desarrolla una relación con la chelista Cloris a falta de escuela, mientras que Zander la visita preocupado de que ella no vuelva. Cuando ella le cuenta lo sucedido él decide ayudarla a resolver la situación. La tercera parte contiene recuerdos de los padres de Julie conociéndose en su juventud y enamorándose, mientras que Julie se relaciona más con la chelista y se aleja de sus padres. El clímax de la obra sucede cuando Julie le entrega a Lisa todos los objetos de Noelle, quien le responde con impotencia y frustración: “¿Qué se supone que haga yo con esto?” Julie entonces descarga todas sus frustraciones sobre lo abandonada que se siente y cómo nadie le explica nada de lo que está pasando, los adultos que ella creía poderosos no hacen nada para resolver su pesadilla. La tensión es tal que Julie corre a su casa, y sólo encuentra refugio en la música, con la chelista. La obra termina con Julie alejándose de sus padres irremediabilmente para ir a tocar chelo, y Cloris le comparte un largo presagio de lo que la vida le tiene preparado. A pesar de ser una obra muy extensa, me pareció que tenía una estructura sólida, personajes definidos, una historia entrañable y que ya era un producto terminado y bien pensado para la escena. En ella había una cohesión dramática, y los personajes pasaban por trayectorias continuas, excepto Cloris la chelista que era un misterio.

3. Primera Junta

Una vez que todos hubimos llegado a Washington D.C., donde se llevaría a cabo el Taller, Mark Bly convocó a una junta en la Galería Nacional de Arte, en la mañana, de manera que tuviéramos la tarde libre para caminar por la Explanada Nacional (aquella que va desde el Monumento a Lincoln hasta el Capitolio). El objetivo de la junta era estar preparados y concretar un plan antes del trabajo que tendría lugar en los salones del Kennedy Center. La junta empezó un poco tarde, pues Caitlyn, la más joven del equipo, había confundido la entrada secundaria de la galería con la entrada principal. Sin embargo, ese tiempo de retraso nos permitió bromear y hablar de asuntos informales, romper el hielo y compartir historias. Después de un rato Mark encontró a Caitlyn. Entramos todos y nos instalamos en la fuente, ubicada en el segundo piso y comenzamos la junta. Lindsey expresó sus expectativas del taller: “quiero modificar la tercera parte de la obra, creo que las dos primeras ya están bastante sólidas”, dijo. Mark la invitó a dejarse tocar por lo que pase durante el taller y a arriesgarse a reformular la obra entera en función de los descubrimientos de esos días. Freddie expresó que él estaba para darle vida a la obra de Lindsey, comentó que estaba muy emocionado de tenerla en los ensayos y que si había una escena que ella quisiera que se trabajase podía sugerirlo en cualquier momento, y que también podía intervenir en los ensayos. Freddie comentó sobre aspectos generales de la obra, y no se metió a profundidad en la historia ni en los acontecimientos, ni siquiera en los personajes, sino en los temas presentes en ella y en lo que a él le evocaban ciertos momentos. Compartió su reacción a la obra en tanto ser humano, comentando en qué partes había sentido empatía, tristeza, risas, sorpresa, confusión y duda. Mark destacó de la dificultad de escribir una obra en la que sucede una matanza escolar sin que ese sea el tema principal de la obra, y agregó que “a Julie le suceden todo tipo de cosas, su mundo colapsa, y no hay nadie

que le dé respuestas”. Compartió la frase clave de la obra para él, una que surge en la conversación entre Julie y Zander: “¿Dónde están los adultos últimamente?”. Noté que entre ellos había una despreocupación de la estructura y de la cohesión de la obra. Ellos hablaban de la obra como si realmente estuviera ocurriendo, como quien habla de un chisme de la vida de alguien. Realmente parecían sentir preocupación por los personajes de la obra y parecían afectados por la muerte de Noelle, se imaginaban cada detalle de la escuela el día de la matanza escolar. Cada que se referían a su muerte lo hacían con mucho peso y respeto, y así también sucedía a la hora de hablar de los padres de Noelle, y del personaje central de la obra, Julie, la compañera de Noelle. Mark expresaba con sinceridad “No me puedo imaginar lo que sería para una joven de 13 años perder a una compañera de clase y luego tener que usar su ropa por falta de dinero”, y Fred agregaba para entender a los padres de Julie “¿Cómo le explicas una muerte tan violenta a alguien si tú mismo no lo entiendes?” Les comenté que en México no existía el problema de las matanzas escolares más que en muy baja cantidad, pero que la criminalidad en la ciudad era un fenómeno muy latente, y muy difícil de explicar a las nuevas generaciones. Les di el ejemplo de padres de familia que fueron asesinados sin razón en colonias populares y de un familiar que había sido secuestrado recientemente. “Los niños pasan por pérdidas difíciles, y a veces no hay adultos que los ayuden a sobrellevar la situación.” En México el asalto a mano armada se ha vuelto común en el transporte público y en la calle, mucho más que lo que muestra la televisión. Luego Caitlyn comentó: “Hay muertos, inseguridad y drogas. Es algo que los niños ven a diario, pero nadie se detiene nunca a explicarles.” Lindsey asintió y me pidió información sobre el daño psicológico en los niños que presencian un tiroteo.

Mark aconsejó a Lindsey el plantear la obra entera desde la visión adolescente de Julie y Zander. Fred comentó que era interesante el universo de la escuela: “Todo lo que vive una adolescente es su primera vez. Julie y Noelle estaban en la misma escuela, compartían el mismo mundo a pesar de su diferencia de clase económica”. Luego Lindsey me preguntó cuál era el tema de la obra para mí. Le respondí que destacan tres: el duelo (cómo lidiar con la pérdida de un ser cercano), la adolescencia (crecer es doloroso) y la desigualdad social (los contrastes entre familias de una clase más alta que otra). Expresé que quizá le convenía decidirse por uno de esos temas y convertirlo en la columna vertebral de su obra, y que su decisión le permitiría reestructurarla. Al parecer nadie esperaba una respuesta estructural. Me di cuenta de que todos compartían opiniones personales, como si fuera un diálogo de cantina, pero a mí me costaba trabajo entrar en ese estilo de conversación, mi idea del dramaturgista era más académica y formal que lo que experimentaba en esos momentos de intercambio. Sin embargo, esa junta me permitió entender que antes de estructurar y proporcionar continuidad, el dramaturgista debe romper el hielo, mostrar un lado vulnerable, abrirse al diálogo y al humor de los demás.

4. Etapa de ensayos

El taller consistió en ensayos con actores, juntas de retroalimentación y una lectura ante público del resultado final de la obra. El primer ensayo con actores fue una lectura de la obra entera, que sirvió para que todos nos sensibilizáramos con los personajes. El nivel actoral era elevado, pues los actores leyeron todo con matices, de manera que no

parecía una primera lectura, sino una ya ensayada. Sin embargo, el ritmo de la obra era irregular, estaba demasiado extensa, pues algunas escenas tenían un exceso de desarrollo. Freddie Ashley felicitó a los actores por su maravillosa lectura, los liberó y tuvimos una junta ahí mismo en el aula donde había tenido lugar el ensayo. Mark Bly se dio cuenta de algo: “cada vez que entra a escena, se cae la obra”, dijo, refiriéndose a la madre de Julie. Expresó que era necesario quitarla de la obra. También reveló que se tenía una nueva hipótesis sobre lo que realmente se trataba la obra: “es una obra sobre los objetos que dejan los muertos y cómo los vivos tienen la necesidad de aferrarse a ellos”. Caitlyn compartió su experiencia con el suéter de su tía muerta y cómo nunca quiso lavarlo y decidía acurrucarse con él para recordar a su tía. Lindsey confesó que veía problemas en la chelista, en que la obra no la incluía demasiado y aceptó la propuesta de quitar a la madre de Julie. Freddie dio por cerrada la sesión proponiéndole a Lindsey modificar la obra. Después de que le entregara información respecto a los traumas de los niños que son testigos de asesinatos, Lindsey me pidió investigar: “¿En qué creen los niños?” En un principio le pedí que especificara y explicara, pero ella insistió en dejar su pregunta abierta.

Al segundo ensayo, Lindsey escribió 40 páginas de un nuevo libreto, en el que el personaje de la madre de Julie había desaparecido. La actriz había sido notificada y no volvería a presentarse en los ensayos. Este ensayo consistió en hacer análisis de texto y repasar las intenciones. Permitted desarrollar más las relaciones entre los personajes. Se fue analizando frase por frase, explicando las situaciones de cada fragmento de escena una por una, los objetivos y las motivaciones de los personajes presentes. La ventaja del guión de Lindsey es que el lenguaje es simple y las situaciones fáciles de

descifrar, lo que permite a los actores concentrarse en las relaciones entre ellos y en la construcción de personaje. En la junta posterior a la obra, Mark comentó que Zander podía mostrarse como un héroe de nuevo, como lo había hecho el día de la matanza en el que había protegido a Julie. Ahora es su momento de resolver la situación de que Julie ya no puede ir a la escuela. Freddie felicitó a Lindsey y agregó que funcionaba muy bien que Julie ahora fuera una hija de padre soltero.

Al tercer ensayo la obra ya llegaba a las sesenta páginas, y tenía cambios de lo anteriormente escrito. Se apreciaba una edición respecto a los chistes entre padre e hija, y una condensación de la relación entre Julie y Zander. También había un intento por involucrar a Cloris en la acción. Manu, el actor interpretando al padre de Julie, y Kelly, la actriz interpretando a la madre de Noelle manifestaron una duda respecto a cómo reacciona Lisa ante la muerte de su hija. Freddie, el director, se quedó en silencio. “Es una especie de venganza”, dijo la dramaturga Lindsey. Al ver que los actores querían una respuesta más elaborada, Caitlyn compartió que en el pueblo donde viven sus padres, Lafayette en el Estado de Louisiana, había ocurrido una matanza en un cine muy recientemente. “Hay un sentimiento de identidad local. Después de la matanza, los de Lafayette excluyeron a los foráneos, se resistían a que los apoyaran en los funerales y a que hicieran altruismo si no eran del pueblo.” Al terminar el ensayo, Mark Bly se dirigió a Caitlyn y a mí y nos recuerda que debemos hacer una reflexión crítica constantemente. La base es estar sumamente inmerso en el trabajo teatral presente, “escuchar hasta que los oídos sangren” y no dar pie a prejuicios. El trabajo del dramaturgista “no se trata de lo que sabemos, ni de lo que está escrito en los libros sino de lo que intuimos y sentimos profundamente”. Felicita a Caitlyn por su participación y me pregunta si estoy

cómodo. Yo le explico que mantengo una relación con Lindsey por correo, enviándole mis notas y mis referentes, y que en los ensayos me mantengo silencioso porque ella ya recibe demasiada retroalimentación y no quiero que eso empeore: los actores están constantemente expresando su opinión respecto a la obra, y Freddie también lo hace. Le explico que no es deseable obnubilar a Lindsey, y que sé que ella está en muy buenas manos. Mark me explica “la investigación y escritura que lleva el dramaturgista es requisitoria, pero lo esencial radica en su espíritu de colaboración y en desarrollar una relación óptima con el dramaturgo y el director”. Eso me hace sentir cómodo, pues entre Mark, Freddie, y Lindsey hay una fuerte unión, y de alguna forma Caitlyn y yo, los dos dramaturgistas aprendices, también hemos logrado construir confianza con todo el elenco.

Los siguientes ensayos se hacen con la versión final de la obra, de setenta cuartillas. Ahora la tercera parte no tiene vueltas al pasado. Se ha desarrollado más la relación entre Lisa y Julie y entre Zander y Julie, de manera que se cuenta una historia más conmovedora en esta versión, pues logramos entender más el mundo de la madre que ha perdido a su hija y el del chico enamorado de una muchacha que ya no tiene derecho de ir a la escuela. Conforme pasan los ensayos desarrollo un vínculo con Lindsey, que consiste en compartirle mis opiniones positivas respecto a los cambios que ha hecho en la obra y alentarla a hacer otros más. Freno mi investigación sobre matanzas escolares porque para estas alturas ya todos nos hemos dado cuenta de que la obra no trata sobre ello.

En los últimos ensayos Mark sigue enseñándonos a escuchar y a percibir líneas de trabajo a Caitlyn y a mí. Él está muy satisfecho de todos los cambios que se le han

hecho a la obra, le resulta notable la transformación que hubo y lo mucho que trabaja Lindsey. Freddie Ashley y Kelly Quinett, quien retrata a Lisa, felicitan a Lindsey diciendo que realmente ven una transformación en el texto. En el último ensayo la participación del dramaturgista merma, y se va haciendo más discreta, sin embargo a lo largo de los ensayos hay murmullos e intercambios entre el dramaturgista, la dramaturga y el director. El dramaturgista (Mark Bly) sabe y entiende cuándo deja de intervenir e interrumpir, pero por siempre apoya mediante su confianza hacia el director de escena. Asimismo, la dramaturga tampoco interviene. Eso se debe a que en los últimos ensayos los actores quieren tener claridad total, y el director es quien debe resolver todas las dudas técnicas y prestar atención a los detalles. Después del ensayo improvisamos una junta Lindsey, Caitlyn y yo. La dramaturga comparte que “algo mágico pasa cuando trabajas con Mark Bly” y que ella no tenía idea de que era posible que la obra cambiara tanto. Expresa que las circunstancias del taller con artistas de buen nivel y con el apoyo constante de Bly permitieron que realmente surgiera una creatividad encaminada al mejoramiento de la obra. Está feliz y exhausta al mismo tiempo. No ha podido dormir, pero ha aprovechado el taller al máximo.

5. El día de la lectura

El día de la lectura resulta un buen momento, de mucha libertad, y mucha alegría. Ante todos los miembros directivos del Kennedy Center, ante el fundador del programa de Desarrollo de Obras Nuevas y ante todos los participantes de todas las lecturas organizadas se presenta la obra *Esta Tierra Plana* de Lindsey Ferrentino. En la versión

final de la obra los acontecimientos cambian a partir de la mitad posterior de la obra: Dan, el padre soltero de Julie, siente culpa por no haber podido darle a Julie todo, mientras que ella trata de alegrarlo recordándole que antes de trabajar en la compañía de agua era un cómico de bar. Zander planea una reunión con Lisa para convencerla de que permita que Julie vaya a la escuela. Lisa reacciona a la defensiva, molesta mientras los niños le entregan los objetos de Noelle, se desploma. Julie la enfrenta, la ubica, se abre, y Lisa se muestra conmovida, aunque no muestra un cambio radical en su postura. Julie vuelve a casa para hablar con la chelista Cloris, quien se ha vuelto su confidente y le profetiza cómo será su vida en el futuro.

6. Balance de la experiencia

La experiencia me permitió darme cuenta de lo crucial que es brindar estructura para poder mejorar un libreto teatral. Siempre y cuando esté todo bien calendarizado y las funciones de cada quien estén claras y todos tengan las capacidades para desempeñarlas, los libretos han de mejorar. Nuestro país vecino del Norte es una potencia mundial en cuanto a su cultura del entretenimiento, a sus técnicas y a su educación superior. Ellos continuamente persiguen la perfección, lo que provoca que todo se normalice hacia la excelencia. En el Kennedy Center, en ese sentido se integra muy bien el dramaturgista en ese paradigma de una búsqueda perfeccionista, abierta al público, al servicio del entretenimiento. Los dramaturgos persiguen el éxito mediante la complacencia del público, y los dramaturgistas y directores catalizan ese proceso.

Por otro lado, a grandes rasgos, en la Ciudad de México la mentalidad consiste en favorecer la divergencia y la pluralidad. Eso se traduce en distintas maneras de crear y de organizarse. La búsqueda suele ser más profunda, personal e introspectiva, al servicio del arte mismo. La palabra “audiencia” tiene más peso en las mentalidades de los artistas de Estados Unidos, mientras que en México pesa más la “búsqueda”. Por esa diferencia sustancial creo que el modelo estadounidense de dramaturgista no puede importarse tal cual en México. En realidad, el dramaturgista en México se enfrenta al reto de tener que adaptarse a un sinnúmero de maneras de crear espectáculos. Esa pluralidad le otorga gran riqueza y diversidad al teatro mexicano, aunque hace más complicada su sistematización y su creación ordenada. Considero necesario que todo dramaturgista esté al tanto de su cultura y de las necesidades del teatro de su ciudad. El dramaturgista en México puede ser bastión importante para normalizar los procesos creativos y reconectar al teatro mexicano con su audiencia.

FUENTES DE CONSULTA

- Amiard-Chevrel, Claudine. *Le théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), 1979.
- Ayuso de Vicente, María Victoria, Consuelo García Gallarín, y Sagrario Solano. *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Akal, 1990.
- Berghahn, Klaus. "Lessing the Critic: Polemics as Enlightenment". En *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, Barbara Fischer y Thomas C. Fox. Rochester, NY: Camden House, 2005.
- Blog Talk Radio. "Celise Kalke, Shake It Up at the Alliance Theatre in the ATL". Blog Talk Radio, 2017. <http://www.blogtalkradio.com/happytalk/2015/03/28/celise-kalke-directordramaturge-shake-it-up-at-the-alliance-theatre-in-the-atl-1>.
- Blogeeuu. "Teatro en Estados Unidos". *blog-eeuu.com* (blog), 2017. blog-eeuu.com.
- Bly, Mark. *The Production Notebooks. Theatre in Process. Volume 1*. New York: Theatre Communication Group, 1996.
- Bogart, Anne. *Dramaturgy in American Theatre: A source Book (DATAB)*. San Diego: Hartcourt Brace College Publishers, 1966.
- Bolton, Jacqueline Louise. "Demarcating Dramaturgy: Mapping Theory onto Practice". PhD, The University of Leeds, 2011. <http://eprints.lincoln.ac.uk/7630/1/7630%20550516.pdf>.
- Brown, Lenora Inez. *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought into Dramatic Action*. Newburyport: Focus Publishing/R Pullings & Co., 2008.
- Bruford, Walter Horace. *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1950.

- Cayne, Bernard S. *The Encyclopedia Americana*. New York: Grolier, 1976.
- Chemers, Michael Mark. *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy (Theater in the Americas)*. Carbondale: Board of Trustees, Southern Illinois University, 2010.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. París: Larousse-Bordeaux, 1998.
- Definición.De. "Drama". Definición.DE, 2015. <http://definicion.de/?s=drama>.
- Dégaine, André. *L'Histoire du Théâtre Dessinée*. París: Nizet, 2000.
- EcuRed. "EcuRed.Conocimiento con Todos y para Todos". Consultado el 7 de mayo de 2015. http://www.ecured.cu/index.php/Gotthold_Ephraim_Lessing.
- Ferrentino, Lindsey. "Lindsey Ferrentino". Playwright. Consultado el 25 de mayo de 2016. <http://www.lindseyferrentino.com/>.
- González Vásquez, Carmen. *Diccionario Akal del Teatro Latino: Léxico, Dramaturgia, Escenografía*. Madrid: Akal, 2014.
- Griffith-Dickson, Gwen. "Johann Georg Hamann". Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016. <https://plato.stanford.edu/>.
- Hernández Aparicio, Gabriela Guadalupe. *El dramaturgista en México*. México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2015.
- Herrera, Víctor. "El Mago del Norte y el descenso de la Palabra". Academia.edu, 2017.
http://www.academia.edu/33688819/El_Mago_del_Norte_y_el_descenso_de_la_Palabra.

HowlRound. "Anne G. Morgan". HowlRound A knowledge commons by and for the theatre community, el 1 de junio de 2014. <http://howlround.com/authors/anne-g-morgan>.

Irelan, Scott R., Anne Fletcher, y Julie Felise Dubiner. *The Process of Dramaturgy: A Handbook*. Focus Publishing, 2010. <https://wmich.pure.elsevier.com/en/publications/the-process-of-dramaturgy-a-handbook>.

Lamport, Francis John. *Lessing and the Drama*. New York: Oxford UP, 1981. https://books.google.com.mx/books/about/Lessing_and_Drama.html?id=DbcqAAAAYAAJ&redir_esc=y.

Lang, Victor. "Introduction". En *Hamburg Dramaturgy*. New York: Dover Publications, 1962.

LMDA. "LMDA Employment Guidelines and Sample Contracts". LMDA. Consultado el 6 de octubre de 2017. <http://lmda.org/lmda-employment-guidelines-and-sample-contracts>.

Luckhurst, Mary. *La palabra que empieza por D: dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*. España: Fundamentos, 2008. https://books.google.com.mx/books?id=jybMLI_FeJ4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Martínez Calvo, Pascual. *Diccionario Latino-Castellano Etimológico*. Zaragoza: Cometa, 2009.

Mouawad, Wadji. Taller de Escritura (2014), Ciudad de México.

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.

- Real Academia Española. "Teatrólogo". Real Academia Española, 2017.
<http://www.rae.es/>.
- Rehermann, Carlos. "Dramaturg o la Eminencia Gris". Henciclopedia, 2013 de 1999.
<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehermann/Dramaturg>.
- Román Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001
- Romanska, Magda. *Routledge Companion to Dramaturgy*. London: Routledge, 2015.
- Schultz, William. *Cassirer and Langer on Myth: An Introduction*. London: Routledge, 2000.
- Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, Distrito Federal, Diana, 1995.
- Stegemann, Bernd. "On German Dramaturgy". En *Routledge Companion to Dramaturgy*. London: Routledge, 2015.
- TCH. "Teatro de Ciertos Habitantes". Teatro de Ciertos Habitantes. Consultado el 25 de octubre de 2017. <http://www.ciertoshabitantes.com/es/la-compania/teatro-de-ciertos-habitantes>.
- TheCult.es. "Historia del Arte de Estados Unidos". *Thecult.es. Revista de ciencias y Humanidades* (blog), Diciembre de 2010. thecult.es/arte/hitoria-del-arte-de-estados-unidos.html.
- Toriz, Martha. "La Teatrología y las Artes Escénicas". En *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, 167. Veracruz: Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, 2009.

———. “Qué es la Teatrología”. En *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*. Veracruz: Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, 2009.

Trencsényi, Catalin. *Dramaturgy in the Making: a User's Guide for Theatre Practitioners*. London: Blumsbury, 2015.

Wade Steketee, Martha. “LMDA Regional Spotlight: Mark Bly and Heather Helinsky in New York”, el 16 de octubre de 2016.
<http://www.helinskydramaturgy.com/pubs/LMDA-Bly-Helinsky.pdf>.

Zola, Émile, *El naturalismo en el teatro*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2011