

Panorama histórico de la teatrología en los Estados Unidos¹

Martha Toriz

Resumen

Desde la distancia, el paisaje de la teatrología en los Estados Unidos ha ido cambiando de acuerdo con la manera en que se concibe su objeto de estudio, dominado siempre por un sentido instrumental. Si el teatro es un medio para lograr ciertos propósitos, la teatrología habría de establecerse como disciplina autónoma. En la evolución de esta disciplina pueden observarse tres grandes fases que responden a la historicidad de los marcos teóricos en los que se ha implicado su objeto de estudio: 1) constitución como disciplina autónoma, 2) consolidación y 3) transformación.

Palabras clave: teatrología, estudios del teatro, estudios del performance, teatro didáctico, Estados Unidos.

Abstract

Theatre Studies in the United States. A Historical Review

Perceived at a distance, theatre studies in the United States appears to be a discipline marked by the way its object of study is conceived. Such focus of interest is characterized by an instrumental perspective. If theatre is seen as a means to achieve certain ends, theatre studies would lay the foundation for the autonomy of the discipline. In its evolution until now one can see three major phases that match the historicity of theoretical frameworks in which the subject of this discipline has been implicated: 1) its constitution as an autonomous discipline, 2) its consolidation and 3) its transformation.

Key words: *Theaterwissenschaft*, Theatre Studies, Performance Studies, Educational Theatre, United States of America.

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación desarrollado en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, del INBA, sobre las perspectivas científicas de la teatrología en los continentes europeo y americano.

Actualmente la teatrología se define como la ciencia humanística dedicada al estudio del hecho escénico, como lo explica Erika Fischer-Lichte en este mismo número de *Investigación Teatral*.² Su objeto de estudio involucra por supuesto al teatro, así como a todo evento preparado para ser visto y que, al acontecer en vivo, suscita la interacción entre ejecutante y espectador. Sin embargo, esta concepción no ha sido la misma en todas partes del mundo, ni en todas las épocas, incluso en el mismo espacio de tiempo en un solo país. En los Estados Unidos, la teatrología, conocida en un principio como investigación teatral, y después también como estudios del teatro (*Theatre Studies*), se abocó desde un inicio al teatro hecho ex profeso por un grupo o un director o directora en un espacio diseñado para tal efecto, y no a la observación de cualquier hecho escénico. En tiempos recientes, el surgimiento y amplia difusión de los estudios del performance han ido modificando la perspectiva de los estudiosos hacia otro tipo de eventos.

En general, la teatrología, por su carácter de reflexión con rigor académico, ha mantenido un vínculo natural con las instituciones de educación superior. Como disciplina universitaria, surgió en los albores del siglo XX en los Estados Unidos. En su evolución hasta la actualidad se pueden observar tres grandes fases que responden a la historicidad de los marcos teóricos en los que se ha implicado el objeto de estudio de esta disciplina: 1) el de su constitución como disciplina autónoma, 2) el de su consolidación y 3) el de su transformación.

Antes del surgimiento de la teatrología como disciplina autónoma, se escribieron varios libros que documentaron el teatro aparecido desde el siglo XVIII; registros de las compañías y las obras que se ponían en escena, como *History of the American Theatre*, de William Dunlap (Nueva York: J. & J. Harper, 1832); *Twenty-six Years of the Life of an Actor and Manager*, de Francis Courtney Wemyss (Nueva York: Burgess, Stringer & Co., 1846); o *The Modern Standard Drama*, editado por John W.S. Hows (Nueva York: W. Taylor, 1848), quien al año siguiente publicó como autor *The Practical Elocutionist, an Academical Reader and Speaker; Designed for the Use of Colleges, Academies and High Schools* (Nueva York: G.P. Putnam, 1849) (véase McDermott 1998, 213). También se publicaron revistas como *The Dial* (1880-1929), especializada en literatura, y *Theatre Magazine. An Illustrated Magazine of Theatrical Art, Fashion, and Life* (1901-1931), edita-

² El término que usa Fischer-Lichte en alemán es “*Aufführung*”, que en inglés se ha traducido como “performance” y aquí traducimos como “hecho escénico”.

da por Arthur Hornblow, donde se reseñaban funciones de teatro (véase Brooker 2012). Sin embargo, no hubo una reflexión acerca del hecho escénico hasta que el estudio del teatro logró su autonomía en las instituciones de educación superior. Desde que se fundaron las primeras universidades, el estudiantado formó clubes dramáticos a la par que profesores de las carreras de letras u oratoria daban materias como dicción o técnicas escénicas y asesoraban o dirigían las obras, pero se trataba de asignaturas extracurriculares implementadas con fines recreativos o para reforzar las habilidades que se consideraban adecuadas para su formación profesional. Es decir, se veía el teatro como un medio para fines de entretenimiento pero, sobre todo, como una herramienta educativa.

Ello no significa que se soslaye la importancia del teatro comercial de los Estados Unidos, pero es indudable que los estudios teatroológicos que aquí nos ocupan se han abocado a las producciones que tienen otras funciones más que la mera recreación. Visto desde la perspectiva que permite la distancia desde México, podría afirmarse que, durante la fase inicial de la teatrología, en los Estados Unidos prevaleció una concepción del teatro como instrumento que marcó la constitución de la teatrología y gran parte de su derrotero.

El teatro como medio educativo

Varios indicios permiten avizorar el carácter instrumental: las agrupaciones formadas desde las primeras décadas del siglo xx para ocuparse del teatro para niños y jóvenes, el hecho de que las más antiguas asociaciones para la investigación teatral y con un mayor número de miembros hayan sido las orientadas hacia la pedagogía teatral y, en años posteriores, la gran cantidad de egresados de las carreras de teatro que se dedican a los procesos formativos.

Durante las primeras fases de la llamada Era Progresista (periodo que abarca desde finales del siglo xix hasta la Primera Guerra Mundial) diversos grupos de la sociedad estadounidense enfrentaban a las transformaciones urbanas, industriales, políticas y culturales provocadas por el crecimiento irregular de la mancha urbana, la falta de control de los sistemas fabriles y de explotación de recursos y la enorme ola de inmigrantes europeos. Grupos reformistas, impulsados por principios religiosos, políticos e intelectuales trataban de dar solución a esos problemas (Jackson 1996, 338) al tiempo que las teorías darwinistas sobre la evolución, la escuela filosófica del pragmatismo y su compromiso con la pedagogía social

hacían sentir su impacto en la sociedad. Si bien los reformistas diferían en la visión y el método, la mayoría concordaba en la identificación de los problemas: la creciente fragmentación y segregación de las comunidades urbanas, los diferentes grupos de inmigrantes y trabajadores, y la aguda separación entre ricos y pobres sin un sentido más amplio de la heterogeneidad citadina y de comunidad urbana. Las discusiones reformistas se referían a la diferencia en el vestir, la gramática, el volumen de la voz, la mirada, el comportamiento corporal, los hábitos espaciales, y hasta los “hábitos de pensamiento” (Jackson 1996, 339-340).³

En este contexto, el teatro fue una de las herramientas para paliar los problemas. Se empleaba para inculcar buenos hábitos en la elocución y servía en los planos artístico, físico y social, pues ayudaba a que los estudiantes fueran expresivos, desenvueltos y pudieran trabajar mejor en equipo. El teatro en sí era considerado una institución educativa, ya que podía “cultivar la apreciación artística en una nación, así como desarrollar una comprensión de la historia, la lengua, el buen hablar y los ideales. El teatro tiene que ser nuestro más eficaz agente civilizatorio y nacionalizador” (Harris 1997, 136). En las escuelas, el teatro entraba en la categoría de la música y las artes visuales para ampliar la comprensión de ideas y valores; el teatro en la educación servía a la formación de la moral de una ciudadanía cultivada.

Este considerar al teatro como medio didáctico fue un verdadero acicate para que se instituyera como disciplina universitaria a nivel curricular. Al menos hasta mediados del siglo XX, en la educación superior el principal interés era por el teatro educativo, y con ese enfoque funcionó la mayoría de los programas de enseñanza del teatro. Muchos de los graduados pretendían convertirse en trabajadores del teatro educativo, y otro gran porcentaje consideraba la experiencia teatral universitaria útil en diversas carreras (Hobgood 1964, 158).

Los pioneros

La Universidad de Harvard se distinguió por ser una de las que más apoyaba los cursos extracurriculares de teatro, principalmente para los alumnos de literatura. El profesor George Lyman Kittredge, quien gozaba de reputación como investigador en el campo de la filología y la literatura (Jackson 2004, 49) y era especialista en Shakespeare, había participado

³ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

como apuntador en la puesta en escena de *Edipo rey* en 1881; se trataba del primer experimento que hacía Harvard en el terreno del teatro, a partir de la iniciativa de dos profesores de griego, J.W. White y W.W. Goodwin, para que a través del teatro sus estudiantes practicaran la lengua de Sófocles (Hyder, 1962, 22). Seguramente debido a los resultados obtenidos, esta experiencia fue parcialmente retomada en los años subsecuentes, no sólo por Kittredge sino también por sus colegas del departamento de lenguas modernas Henry Dixon Jones y Barret Wendell, quienes impartían cursos de expresión verbal y hacían lecturas dramatizadas de obras de Shakespeare (Harris 1997, 140).

Un exalumno de Wendell, George Pierce Baker, llegó a tener una poderosa influencia para difundir, desde su posición como maestro, la necesidad de separar los estudios del teatro de los estudios literarios y de la oratoria. Para Baker la literatura dramática era objeto del teatro y no de la literatura. Todavía bajo la égida disciplinaria de las letras inglesas, en 1897 enseñó técnicas del drama, como parte del área de composición literaria en Radcliffe (un colegio para mujeres, filial de Harvard), donde también montaba obras, y luego en Harvard en 1900 (Harris 1997, 133). En 1902 Baker propuso una serie de cursos que introdujeran a los estudiantes al teatro posrenacentista y hasta Ibsen. Al año siguiente, junto con el curso de composición dramática en Radcliffe, impartió actuación y producción. Luego, en 1905, cuando le dieron el tiempo completo como profesor en Harvard, llevó ahí los cursos que impartía en Radcliffe, con tanto éxito que más tarde se convertiría en su célebre Taller 47 (Jackson 2004, 56, 63).

No obstante, todos esos cursos eran extracurriculares y podían ser tomados por estudiantes de otras carreras; muchos se preparaban para ser abogados o administradores. En sus clases, Baker enseñaba a sus estudiantes a argumentar y a expresarse oralmente, pero notaba que esto último creaba apatía entre los jóvenes, por lo que, siguiendo el ejemplo de sus maestros, eligió lecturas dramatizadas de obras de Shakespeare para que practicaran la expresión verbal (Jackson 2004, 56, 44).

Paralelamente a su función docente, los pioneros hacían investigaciones, tratando de apartarse de los estudios filológicos. Sin embargo, al principio esta separación se hacía sólo formalmente en cuanto al tema tratado, ya que aún no se teorizaba en torno al teatro mismo, sino que se ocupaban de estudios de literatura dramática, por lo que metodológicamente se basaban en las tendencias filológicas (Jackson 2004, 61).

En 1923 las autoridades de Harvard le anunciaron a Baker que

debido a modificaciones arquitectónicas ya no podía usar más el teatro de Harvard y, aunque le ofrecían un espacio alternativo (los antiguos dormitorios), Baker lo rechazó por considerarlo inadecuado. Al año siguiente, aceptó una invitación de la Universidad de Yale para comandar su departamento de arte dramático (Jackson 2004, 70-71).

Alumnos de Baker que recibieron su influencia y siguieron su ejemplo fueron Frederick Koch y Alexander M. Drummond. Cuando Baker comenzaba su Taller 47, Koch arrancaba su Dakota Playmakers y Drummond diseñaba un plan de estudios para Cornell. Entre 1914 y 1924, año en que Baker fue a Yale, Thomas W. Stevens en el Tecnológico de Carnegie, Edward C. Mabie en Iowa, y Alexander Dean en Northwestern, construían el teatro académico (Macgowan 1957, 85).

Las primeras organizaciones colegiadas

Hasta aquí se ha podido observar la existencia de dos tipos de teatro derivados de instituciones de educación superior: el que se realizaba dentro del campus y el que se ofrecía en las comunidades. Sin embargo, a principios de los años veinte se veía la necesidad de constituir algún tipo de organización para la supervivencia y el crecimiento continuo de la calidad en los dos tipos de teatro.

En 1925, el Tecnológico de Carnegie organizó un encuentro académico sobre “El teatro en las universidades americanas y los teatros de bolsillo”. La reunión incluyó presentaciones de personalidades como George Pierce Baker, E.C. Mabie, y Richard Boleslavsky. Un segundo encuentro se realizó en 1927, el cual condujo a la formación del Congreso Nacional de Teatro (NTC por sus siglas en inglés), que no lograría su nombre e identidad sino hasta 1931 (Staub 2014, 4-5).

Los fondos con que se operaba, mayoritariamente provenientes de la Fundación Carnegie, sirvieron para apoyar proyectos tales como publicaciones, un censo de las bibliotecas, y un estudio de arquitectura teatral en escuelas secundarias. Uno de los resultados fue descubrir la falta de bibliotecas teatrales básicas, y concluir que la ausencia de los libros fundamentales de teatro en pequeñas bibliotecas de la ciudad era un impedimento serio para el desarrollo de cualquier grupo de teatro en tales lugares. Para aliviar el grave estado de las bibliotecas de teatro, el NTC publicó una serie de manuales que incluyó *Una biblioteca de teatro* de Rosamond Gilder (1932), *Un método de iluminación escénica* de Stanley McCandless (1932), *Las Primeras seis lecciones de actuación* de Richard Boleslavsky (1933) y

Arquitectura para el nuevo teatro, de Edith Isaacs (1935) (*Ibíd.*, 6).

En 1936 se dio por terminada la subvención de la Fundación Carnegie, por lo que E.C. Mabie negoció el apoyo de la Fundación Rockefeller, la cual puso como condición que el NTC restringiera el número de sus miembros a 25, cuando agrupaba alrededor de 400 socios. Entonces Mabie propuso fragmentar la organización, y así fue que a fines de 1936 se fundó la Asociación Americana de Teatro Educativo (AETA) que, durante sus primeros cinco años, fue una sección adjunta de la Asociación Nacional de Maestros de Oratoria (NATS), hasta que logró su consolidación (Halstead 1968, 222).

Casi desde la fecha de su fundación, un objetivo fundamental de la AETA fue el establecimiento de una revista académica dedicada principalmente a la publicación de la investigación teatral. Por fin, en 1949, apareció el *Educational Theatre Journal* bajo la dirección de Barnard Hewitt (Heffner 1953, 27).

La AETA hizo sustanciales aportaciones a la teatrología al auspiciar encuentros académicos, formar comités de estudios pedagógicos y curriculares que evaluaron e hicieron propuestas para el mejoramiento de la enseñanza y la investigación teatral en todos los niveles escolares, incluyendo el posgrado. Otros proyectos involucraron la elaboración de directorios de escuelas, bibliografías, listas de obras, investigaciones sobre técnicas de producción escénica, el arte y la técnica de la actuación, con vestuario, escenografía, construcción teatral y arquitectura del teatro, el sonido en el teatro, y otros aspectos de la escenotecnia, así como sobre la historia de la puesta en escena, la interpretación de obras de teatro, la teoría y la estructura del drama, y la crítica dramática y una serie de estudios e informes referentes a los aspectos administrativos y de gestión teatral (Heffner 1953, 26-7).

Consolidación de la teatrología en los Estados Unidos

Tres profesores provenientes de los países de lengua alemana, migrantes a causa de la segunda Guerra Mundial, se convirtieron en figuras fundamentales para que el conocimiento de la teatrología se difundiera en la academia estadounidense: Alois Nagler, William Melnitz y Henry Schnitzler.

En la década de 1940, en la costa Este de los Estados Unidos comenzaron a consolidarse los estudios del teatro. La nueva disciplina fue fuertemente influenciada por el enfoque teatrológico desarrollado en Alemania por Max Herrmann. La figura central en los Estados Unidos para

promover la disciplina fue Alois Nagler (Carlson 2008, 2), quien tradujo el término alemán *Theaterwissenschaft* (teatrología) como *Theatre Studies* (estudios del teatro), como se le conoce y se le emplea hasta el día de hoy.

Después de que George Pierce Baker ocupara la dirección del departamento de drama en Yale entre 1924 y 1933, la vacante pasó por ocho años al británico Allardyce Nicoll quien, además de impartir crítica teatral e historia del teatro, estableció un sólido programa de posgrado en esta última materia. En 1955, el departamento de drama se separó de la Escuela de Bellas Artes y se convirtió en la Yale School of Drama; ese cambio sucedió mientras Nagler se desempeñaba como director del posgrado en historia del teatro, cargo que mantendría hasta 1976.

Alois Maria Nagler llegó a Yale en 1939 como profesor invitado; obtuvo su base como académico de carrera en 1942, y no regresó a Europa. En las siguientes décadas Nagler fue el historiador de teatro líder en los Estados Unidos, y el modelo para un enfoque más académico y europeo (Carlson 2008, 2).

Nagler y otros académicos influenciados por la *Theaterwissenschaft*, sobre todo en el Este, no coincidían con la orientación teórica de la Asociación Americana de Teatro Educativo (AETA), por lo que se dieron a la tarea de buscar alternativas. La fundación de la Federación Internacional de Investigación Teatral en Europa, de la cual Nagler fue uno de los ocho miembros fundadores, lo motivó a convocar a una organización estadounidense más acorde con la investigación académica del teatro, un interés que sentía insuficientemente representado en la AETA, como se verá más adelante.

El desarrollo de los estudios del teatro creó, a principios del siglo XX en los Estados Unidos, algo parecido al “giro performativo”⁴ que logró la obra de Max Herrmann en Alemania casi en el mismo periodo. Sin embargo, a pesar de la similitud en el cambio de perspectiva, en los Estados Unidos no se adoptaron las derivaciones a que conllevaba dicho giro bajo el enfoque de Herrmann, aunque la versión proveniente de Yale (el campo de batalla de Nagler) estuvo en gran medida inspirada por sus ideas.

La escuela de Yale adoptó el punto de vista de Herrmann respecto del teatro basado no en un texto dramático sino en la práctica escénica, pero Nagler y sus discípulos no vieron la realización de la puesta en escena como una preocupación central. Se interesaron más en las condiciones

⁴ Término usado por Erika Fischer-Lichte para conceptualizar el cambio de paradigma de fines del s. XIX y principios del XX en Alemania (Fischer-Lichte 1999).

materiales de la escenificación —artefactos, como la escenografía y el vestuario— y consideraron el cuerpo del actor sólo como uno más de estos elementos (Carlson 2008, 3).

Si bien Nagler admitía haberse formado bajo el programa teatro-lógico de Herrmann, su insistencia en afirmar que la historia del teatro era diferente de la historia y el estudio de la literatura dramática reflejaba su tendencia a conservar la línea histórica bajo la que surgió la teatrología en Alemania a inicios del siglo XX.⁵

Hacia un punto geográfico distinto, al oeste de los Estados Unidos, William W. Melnitz llegó en 1939 desde su nativa Alemania para ayudar al célebre productor y director Max Reinhardt a formar un grupo de teatro de repertorio en Los Ángeles (Folkart 1989).

En 1947, Melnitz obtuvo su doctorado en la UCLA, cuatro años después de haber concluido ahí mismo la maestría. Se había desempeñado como asistente en el departamento de alemán pero, tras recibir el doctorado, se unió al naciente departamento de teatro como profesor de tiempo completo. En 1961 se convirtió en director fundador del Colegio de Bellas Artes, cargo que mantendría hasta 1967. Durante su gestión estableció una compañía profesional de repertorio afiliada a la Universidad, The Theater Group. También como director, Melnitz supervisó el diseño y la construcción de un importante proyecto arquitectónico para las artes en el campus. Ese grupo de edificios incluye el Macgowan Hall, que lleva el nombre de su colega, Kenneth Macgowan, con quien Melnitz escribió en 1956 *The Living Stage*.⁶

Henry Schnitzler, la tercera figura proveniente de los países de habla alemana que jugó un papel importante en la teatrología de los Estados Unidos, llegó en 1938. Ingresó a la planta docente de la Universidad de California en Los Ángeles impartiendo clases de actuación, dirección e historia del teatro hasta 1957, cuando decidió regresar a Austria, su país natal. Su actividad artística y docente también la extendió eventualmente

5 En realidad, también en Alemania, hasta los años sesenta, historia del teatro y teatrología eran usados y practicados en la investigación teatral como sinónimos, debido al desarrollo de la teatrología como historia del arte teatral, tal como la pusieron en práctica fundadores como Max Herrmann, Heinz Kindermann y Carl Niessen (Balme 2008, 35).

⁶ Tres años después estos autores editaron una versión resumida, misma que el Fondo de Cultura Económica publicó en español (1964) con el título de *Las edades de oro del teatro*, una obra que se convirtió en libro de texto para la enseñanza de la historia del teatro universal en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

al campus universitario de Berkeley (Schnitzler 1943, 206).

Desde 1947, Schnitzler fue miembro activo de varias organizaciones, entre ellas la Modern Language Association y la Sociedad Americana de Estética. El organismo para el que laboró con más ahínco fue la AETA —a diferencia de Nagler—, donde presidió el Comité de Enlace con la Unesco y el Instituto Internacional del Teatro, de 1951 a 1954.⁷ Mediante su gestión se incrementaron las relaciones con asociaciones y organizaciones extranjeras de Gran Bretaña, Francia, Alemania, Italia y varios países de América del Sur. Bajo ese mismo cargo impulsó la formación de un banco de información acerca de la enseñanza del teatro en los Estados Unidos. Además fue colaborador asiduo del órgano de difusión de la AETA, *Educational Theatre Journal*, así como de la revista *Theatre Arts* de la UCLA. La amplia trayectoria que cumplió en la AETA demuestra su interés por la función formativa y educativa del teatro. Schnitzler pensaba que había que luchar contra el concepto del teatro como mero entretenimiento, idea fomentada por el teatro comercial.

Hijo del famoso dramaturgo Arthur Schnitzler, Henry reconocía que el teatro no necesariamente se basa en un texto dramático pero, en caso que así fuera, opinaba que éste debía ser respetado: “El hecho, tan valioso en sí mismo, de que el teatro no siempre depende de la literatura ha llevado a teorías extremas que afirman que los valores literarios deben ser totalmente ignorados y que el escenario estaría mejor sin el dramaturgo” (Schnitzler 1954, 292). De igual manera hace evidente sus principios como director escénico, respecto de la obra dramática y de los actores: “En varios casos, los directores olvidan que su primera obligación es hacia el dramaturgo y proceden a distorsionar de manera irresponsable el sentido del libreto que se les ha confiado. Otros, en vez de ser guías y apoyos, se vuelven insensibles dictadores que reprimen todo impulso creativo en sus actores” (*Ibidem*).

Al llegar a Berlín en 1923, cuando Max Herrmann fundaba el Instituto de Teatología, es probable que Schnitzler haya tenido contacto con sus ideas. Por ejemplo, con referencia al estudio del pasado teatral en permanente diálogo con el presente, Schnitzler afirmó: “La investiga-

⁷ Entre 1954 y 1955, Schnitzler gozó de un año sabático subvencionado por el American National Theatre and Academy (ANTA), para observar el teatro en el oeste de Europa. También fue invitado a dar conferencias en la Asociación de Investigación Teatral en Gran Bretaña, la Sección de Arte Dramático en la Sorbona de París, y los institutos de teatología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Berlín (McDavitt 1954, 281-282).

ción puede perder el contacto con el teatro vivo, si queda satisfecha con estudios puramente anticuarios.” (Schnitzler 1954, 292). De igual manera admite que la teatrología como actividad empírica practicada desde la antigüedad, es diferente de la surgida en el entorno académico:

las últimas décadas han centrado su atención en un campo relativamente nuevo de estudio: la investigación teatral. El seco término académico no debe impedirnos reconocer la asombrosa vitalidad de los estudios dedicados a las artes teatrales. Indudablemente, en los siglos pasados también se escribieron libros que se ocupan de diversos aspectos de la escena, pero la bibliografía teatral moderna se ha distinguido por un enfoque completamente nuevo hacia su objeto de estudio. El teatro de todas las épocas, incluida la nuestra, se está estudiando como un reflejo de las tendencias sociales, políticas, religiosas, estéticas y económicas (Schnitzler 1954, 291).

Dada la complejidad del fenómeno teatral como objeto de estudio, Schnitzler observa la necesidad de que la reciente ciencia teatral se aproxime a los métodos de otras disciplinas.

A fin de alcanzar la comprensión de un contexto amplio, la investigación está tratando de llegar a las áreas de conocimiento no exclusivamente relacionadas con el teatro y, sin embargo, indispensables para su examen adecuado. Así, la antropología y la etnología, la arqueología y la sociología, las ciencias políticas y la teología, la musicología y la psicología, y muchas otras áreas de conocimiento, se han puesto en contacto directo con los estudios teatrales (Schnitzler 1954, 291).

Al enumerar los múltiples aspectos susceptibles de ser abordados por la teatrología, resalta la mención de los estudios de públicos, pero sobre todo destaca el concepto de teatrología como ciencia del hecho escénico que, además de enfocarse en las prácticas artísticas, estudia las expresiones escénicas sociales y políticas, previendo lo que más de una década después se convertiría en los estudios del performance.

Sea que queramos reconstruir los edificios teatrales de Grecia, o determinar la composición exacta de los públicos de Congreve, interpretar el simbolismo del maquillaje de los actores chinos, o explorar las razones

económicas del surgimiento de la ópera popular en la Venecia del siglo XVIII, estudiar los elementos teatrales evidentes en las concentraciones masivas de la Alemania nazi, o rastrear la lucha por un Teatro Nacional en Gran Bretaña; en cualquier época del arte teatral que nos interese, pasada o presente, encontraremos que la investigación teatral puede proporcionar las herramientas para nuestras indagaciones (Schnitzler 1954, 291-2).

Como practicante del teatro y como académico, Schnitzler estaba convencido de que la teatrología como disciplina permite observar y analizar la puesta en escena, y que la teorización debe redituvar un provecho a la práctica:

La propia naturaleza de su objeto ha impedido que la investigación teatral permanezca como una disciplina puramente académica, y son numerosos los casos —en particular la historia de la producción shakespeariana de los últimos cincuenta años— en los que las investigaciones académicas han influido directamente en la práctica teatral (Schnitzler 1954, 292).

La labor que estos tres emigrantes alemanes emprendieron en la práctica teatral, tanto en la academia —como docentes e investigadores—, cuanto en las agrupaciones nacionales e internacionales, contribuyó a consolidar de manera decisiva la institucionalización de la disciplina en los Estados Unidos. Más aun, pese a que en su época sólo se pudo desarrollar la visión positivista de la historia del teatro, basada en las evidencias físicas del espectáculo escénico, no es descabellado pensar que la idea de reflexionar sobre los acontecimientos escénicos artísticos y sociales haya contribuido a ampliar la visión y a preparar el terreno para una transformación de los estudios teatrológicos.

La Sociedad Americana de Investigación Teatral (ASTR)

Como se ha visto hasta aquí, el estudio académico del teatro en los Estados Unidos inició principalmente en los departamentos de literatura inglesa y de oratoria, y el uso del término “historiador del teatro” era relativamente reciente a mediados del siglo XX, mientras que en Europa el término tuvo una circulación significativa durante la mayor parte de ese

siglo. Por lo tanto, no sorprende que la organización de las personas dedicadas a los asuntos del teatro haya comenzado allí. En 1955, la Fundación Cini, en Venecia, a instancias del director Geffredo Bellonci, invitó a los interesados a asistir a un congreso internacional de historia del teatro. Los planes preveían la formación de asociaciones nacionales que establecieran una organización permanente y que quedarán reunidas en una Federación Internacional de Investigación Teatral (FIRT), como llegó a instituirse en 1956 (Marshall 1981, 117).

En cuanto a metodología, el punto de referencia para la FIRT fue el desarrollo de la *Theaterwissenschaft* (teatrología) en las universidades alemanas antes de la Primera Guerra Mundial, que en los años veinte incluía varias líneas de investigación, entre ellas la perspectiva antropológica y la sociológica. Sin embargo, lo que influyó particularmente fue una objetiva investigación empírica sobre las representaciones del pasado, una investigación que quería deslindarse de la literatura dramática haciendo que todos sus hallazgos y especulaciones se apoyaran en documentos primarios. Uno de los fundadores y primeros presidentes de la ASTR y fuerte defensor de esta tradición positivista fue Alois M. Nagler, director del departamento de posgrado en historia del teatro de la Universidad de Yale y, más tarde, segundo presidente de la FIRT (Williams 2007, 29).

Tanto Nagler como Alan S. Downer, de la Universidad de Princeton, tomaron la iniciativa de promover la asociación estadounidense. La primera reunión tuvo lugar en la Universidad de Columbia el 24 de noviembre de 1956, con unas cincuenta personas presentes. Edward Langhans encabezó el encuentro con una ponencia sobre “La restauración de libretos del apuntador”, Thomas F. Marshall siguió con “Los teatros estadounidenses de provincia en el siglo XIX” y el escenógrafo y escritor, Lee Simonson, habló sobre “Investigación y práctica teatral”. Nagler y Downer fueron designados para asistir al Congreso Internacional de 1957 como representantes estadounidenses. En dicho encuentro Nagler se convirtió en miembro del comité ejecutivo y Downer en un delegado plenario y miembro del comité editorial de la revista *Theatre Research / Recherches Théâtrales*, que se publicaría en 1958. Desde esa fecha, la participación estadounidense ha sido prominente. Nagler presidió la Federación de 1961 a 1965. “Podría afirmarse que la ASTR ha fungido como un padre y un hijo de la FIRT” (Marshall 1981, 119).

Los objetivos iniciales de la ASTR, además de apoyar a la FIRT, fue-

ron proporcionar un foro estadounidense para determinar el modelo de la disciplina mediante reuniones anuales y publicaciones y facilitar el intercambio de información sobre las investigaciones de los miembros y sobre acervos de teatro. Adicionalmente dio inicio la larga relación de la ASTR con la Asociación de Bibliotecas de Teatro (TLA), fundada en 1937 (Williams 2007, 29). En 1957, la ASTR lanzó su boletín, y en 1960, su revista *Theatre Survey*. Paralelamente a sus reuniones anuales, la ASTR copatrocinó eventos académicos especiales y subvencionó la publicación de memorias de congresos.

La fase de transformación

La concepción de teatrología expuesta por Schnitzler en su texto de 1954 como el estudio del hecho escénico tanto artístico como social, y la apertura interdisciplinaria promulgada poco después por la FIRT, preparan el camino para la transformación de la academia teatral estadounidense en la segunda mitad del siglo xx. A esto habría que agregar la actividad artística del grupo The Living Theatre, de Judith Malina y Julian Beck en 1947; la casi inmediata formación de grupos de teatro experimental; y la aparición de la revista *The Carleton Drama Review*, fundada por Robert Corrigan en 1955 que pasaría a convertirse en *Tulane Drama Review* dos años después y en *The Drama Review (TDR)* en 1967, con Richard Schechner como editor. La singularidad de esta publicación periódica es que la producían jóvenes académicos adscritos a los departamentos de teatro, interesados en difundir textos sobre las prácticas teatrales que sucedían en ese momento.

En la segunda mitad de los años sesenta, *TDR* fue la plataforma en la que se exponía el cambio epistemológico del teatro con la efervescencia de los *happenings* y el trabajo de Brecht, Pirandello, Grotowski, Barba y Brook. Durante quince años se forjó ahí el marco teórico que sustentaría la fundación de los estudios del performance. Como una disciplina académica derivada de los estudios teatrales en la Universidad de Nueva York, en 1980 se fundó con el nombre de *Performance Studies* un programa de posgrado junto con su respectivo departamento en la Escuela de Artes. En un principio tuvo un carácter interdisciplinario basado principalmente en la antropología y el teatro. Un factor importante era la convivencia cotidiana multidisciplinaria, pues además de antropólogos y teatrólogos, había musicólogos, teóricos de la danza y del folklor (Jackson 2004, 8).

Según Madison y Hamera (2006, xv), como precedente al uso y al

sentido del término “performance”, los estudios con este enfoque se originan en el ámbito filosófico y literario, primero al publicarse póstumamente el pensamiento del filósofo del lenguaje John Langshaw Austin (1962) acerca de la performatividad de las palabras, y más tarde con las ideas del literato Wallace Bacon, quien se refirió al poder del performance en la literatura (1979) e introdujo el concepto de otredad. Sus trabajos proporcionaron mayor firmeza al campo del performance y despertaron el interés por integrarlo a los paradigmas de las ciencias sociales y de concebir a los procesos sociales como performance.

Las autoras Madison y Hamera agregan que el escritor Kenneth Burke describió al performance como conducta social, “modos de acción situados”. Lector de Erving Goffman, introduce la idea de “dramas de vida”, metáfora teatral que consta de cinco conceptos clave: acto, escena, agente, agencia y propósito. No obstante, las evidencias indican que la palabra “performance” se usó hasta 1955, cuando Austin da una conferencia en Harvard (Madison y Hamera 2006, xv). Posteriormente, Milton Singer introdujo el término *cultural performance* en 1959, que Victor Turner retomó más tarde para dar un impulso fundamental a la creación de los estudios del performance.

La separación entre los estudios del teatro y los del performance

Al expandirse los estudios del performance como disciplina académica en varias escuelas y facultades de universidades en los Estados Unidos, se dio una escisión entre los estudios del teatro y los estudios del performance.⁸ Desde varios foros (la revista *TDR*, reuniones académicas locales, nacionales e internacionales), Schechner fue el promotor más prominente para que los departamentos de estudios del performance se reprodujeran en todo el mundo. Comenzó tibiamente en su “comentario” habitual en *TDR*, en 1988, y se exacerbó en el del verano de 1995.⁹ Su magna labor rindió frutos, tanto en su país como en Europa. También hubo reacciones en contra, que correspondieron a la enjundia.

Muchos de los que trabajan en el campo de los estudios teatrales viven con un grado de incertidumbre acerca de cuál debiera ser su objeto

⁸ Sobre el enfrentamiento de los estudios del teatro y el performance en los EUA, desde otra perspectiva, véase Prieto (2009).

⁹ En 1990 los editores de la revista *PAJ* (*Performing Arts Journal*) —Bonnie Marranca y Gautam Dasgupta— atacaron la concepción schechneriana del performance como abarcante de toda actuación humana. Agradezco el dato a Antonio Prieto S.

de estudio, dado el rápido desarrollo de los estudios del performance. Hoy son varios los departamentos de teatro que ofrecen cursos con ese nombre, y emplean especialistas en performance, por lo que pareciera haber una fusión. Sin embargo, el desarrollo de los estudios del performance en las últimas dos décadas parece haber expandido exponencialmente el potencial campo de estudio de los académicos formados en teatro, al tiempo que el campo de los estudios teatrales en sí se ha ido reduciendo, debido a la imposición de una definición limitada y limitante de lo que es el teatro. “Con demasiada frecuencia, el teatro se categoriza ahora como la escenificación de la literatura dramática en un edificio construido para tal propósito, mientras que performance se toma como abarcador de cualquier cosa y de todo lo demás” (Bottoms 2003, 173).

Así pues, los varios debates críticos que en los años sesenta del siglo pasado representaron el divorcio lingüístico y conceptual entre teatro y teatralidad, por un lado, y performance y performatividad por el otro, tienen un relativo interés histórico, ya que pervive la distinción binaria. Como se señaló antes, tradicionalmente, el área hegemónica de los estudios teatrales en los Estados Unidos la constituye la historiografía teatral. En la segunda mitad del siglo xx, después de pasar por una amplia discusión sobre la crisis de la historia teatral positivista y tradicional, esta disciplina se abrió a otros enfoques, como el semiótico, y a teorías y métodos postestructuralistas. En ese mismo periodo, los estudios del performance han abordado esas mismas aproximaciones e incluso las han rebasado para abarcar teorías acerca de las culturas populares, la teoría *queer*, los estudios de género, el psicoanálisis, la cibernética y la comunicología.

Los géneros performativos están convergiendo, traslapándose, y contagiándose entre sí. Es una plaga a cuya propagación me complace contribuir. Los estudios del performance están empezando a darse cuenta de que necesitan saber acerca de la neurología, la etología, la antropología (un montón de “logías”) y, a su vez, los investigadores de las “logías” están aprendiendo más acerca del performance (Schechner 1986, 6).

Resulta curioso que Schechner, quien por lo menos desde los años sesenta conversaba con especialistas de diversas “logías” y leía lo que producían, tuviera que esperar veinte años para ver los primeros signos de la “plaga” que había propagado.

En 1994, *Theatre Survey*, la revista de la Sociedad Americana de Investigación Teatral, dedicada principalmente a la historia y el análisis del teatro, publicó un artículo del teatrólogo europeo Christopher Balme que evidencia la resistencia de los investigadores teatrales estadounidenses a los estudios del performance:

Para que el historiador del teatro obtenga una rica descripción densa de [un] documento [...] es necesario ampliar los horizontes disciplinarios para incluir el performance en su sentido más amplio, como lo define la teoría del performance, de manera que el problema de una oposición dicotómica entre teatro y cultura queda neutralizado [...] Aunque la teoría del performance, definida y practicada por Richard Schechner y muchos otros, sobre todo en las páginas de *The Drama Review*, es ampliamente aceptada, de ninguna manera este parámetro disciplinario expandido tiene una aceptación unánime entre los historiadores del teatro (Balme 1994, 41, 50).

Resulta elocuente esta observación de Balme, producto de la amplia perspectiva que otorga la distancia geográfica. Dos décadas después, esta situación se ha modificado considerablemente. Investigadores del teatro, como Tracy Davis, Charlotte Canning y otros que son eminentemente historiadores y que trabajan en departamentos de teatro, han tendido lazos de colaboración y participación con los estudios del performance. En ese sentido, ha habido avances conciliatorios en los que destaca el papel del Instituto Hemisférico de Performance y Política, el cual, desde su fundación en 1998, ha agrupado a destacados académicos de los departamentos de teatro, además de muchas otras disciplinas académicas y artísticas.

'Last but not least': América Latina en la teatrología estadounidense

El carácter pluricultural de un país que ha recibido a migrantes de todo el mundo se ha reflejado en su producción teatrológica. Muchas publicaciones y agrupaciones dan cuenta de este mosaico multicolor pero, por la procedencia de la revista que alberga el presente trabajo, este apartado se dedica a los esfuerzos de mujeres y hombres que, nacidos o alocados en los Estados Unidos, han hecho importantes contribuciones a los estudios del teatro latinoamericano.

El patriarca de los estudios del teatro latinoamericano es, sin duda

alguna, George Woodyard. En la ponencia que presentó en febrero de 2005 en el primer Coloquio Debate Internacional “El teatro como fuente de investigación”, organizado por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM (Woodyard 2008), este autor narra que cuando ingresó como docente a la Universidad de Kansas, en 1966, existía ya la línea de investigación, iniciada con la publicación de dos libros de Carlos Solórzano: *El teatro latinoamericano en el siglo xx* (México, Pomanca, 1964) y *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología* (México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 2 vols.). No obstante, como aquí se trata de hacer referencia a la producción estadounidense, hay que señalar que ese mismo año Frank Dauster, de la Universidad de Rutgers, y en 1967, Juan José Arrom, de la Universidad de Yale, publicaron sendos libros sobre la historia del teatro hispanoamericano. En esta última fecha, Woodyard vendría a coronar los esfuerzos de los pioneros fundando *Latin American Theatre Review (LATR)* (2008, 69).

En el recuento que hace él mismo de cuatro décadas de la revista, se observa la evolución de la teatrología estadounidense en el campo de los estudios latinoamericanos. Apenas cumplía un año la revista cuando sobreviene una serie de acontecimientos que trascenderían a la creación artística y, por ende, a la investigación teatral. Quienes se dedicaban a esta última, provenían básicamente de los departamentos de lenguas (español y portugués) y de literatura, inclinándose por el análisis de textos dramáticos. Si bien en un principio predominaba en la temática “la realidad social, la ironía existencial o la función de la imaginación” (Woodyard 2008, 70), eso cambiaría a partir de 1968.

En ese año proliferaron los festivales de teatro en Perú, Costa Rica y México, destacando el festival de teatro universitario de Manizales, Colombia. A partir de ahí se desató el movimiento que se conocería como de creación colectiva. El contexto sociopolítico que se vivió en varias partes del mundo permeó la producción teatral politizándola, lo cual llegó a mermar su calidad artística.

En las décadas de los setenta y los ochenta hubo cambios importantes en la teatrología de Latinoamérica: la temática antes referida disminuyó considerablemente para dar paso a estudios femeninos, feministas y políticos, con influencia de los principios brechtianos. Asimismo, comenzó a abandonarse el foco de interés en el texto dramático y a abordarse la puesta en escena como objeto de estudio.

Es en este contexto que, desde otro departamento de español y

portugués, el de la Universidad de California en Irvine, Juan Villegas fundó en 1986 *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, la cual surge por la necesidad de desarrollar teorías acordes a los discursos teatrales del momento. Tomando en cuenta lo que se menciona en la presentación de la revista en su página *web*, puede inferirse que Villegas observaba las transformaciones en la práctica artística y cierto estancamiento en la producción teatroológica, por lo que había que estimular los estudios teóricos. Con el fin de integrar y promover el diálogo entre especialistas de varias disciplinas, Villegas empezó a convocar a encuentros académicos internacionales, mismos que se sumaban a los simposios que cuatro años antes había iniciado George Woodyard. Ambos eventos le otorgaban fuerza al productivo diálogo de los investigadores.

En total, Woodyard organizó cinco encuentros en la Universidad de Kansas llamados Latin American Theatre Today Conference/Festival, combinando las sesiones académicas con las presentaciones artísticas. Tras su muerte, Laurietz Seda organizó otro en 2005 en la Universidad de Connecticut, y Jacqueline Bixler en 2008 en el Tecnológico de Virginia.

Así, gracias a la labor de estos dos profesores, a fines de los ochenta se asumieron las nuevas tendencias críticas que incluían la teoría de la recepción y la del performance. Al grupo de teatrólogos especialistas en lenguas y literatura, se integraron los de otras disciplinas, notoriamente de los departamentos de teatro. Tal inclusión se reflejó en un interés por observar los procesos de creación artística y a emplear la entrevista como técnica. Para la década de los noventa, se incrementaron los estudios de género, el análisis de los aspectos performativos, el enfoque poscolonialista y el uso de conceptos como “metateatro” e “intertextualidad” como características del teatro posmoderno (Woodyard 2008, 71-73). Las nuevas teorías cambiaron los parámetros de estudio de manera significativa en los últimos años.

En 1993 ve la luz otra publicación periódica: *Ollantay Theater Magazine*, editada por Pedro Monge-Rafuls. Sin apoyo universitario, pero con una pequeña subvención del Consejo para las Artes del Estado de Nueva York, esta revista se sostiene básicamente en el apoyo de sus suscriptores. Se trata de una revista dedicada a difundir la dramaturgia y el teatro “latinos” o “hispanos” de los Estados Unidos. Como tal, se ha constituido en una fuente primordial para conocer las artes escénicas que allá se realizan, complementada con ensayos críticos.

Mientras se mantienen estas tres revistas, al entrar el siglo XXI apa-

recieron otras dos, con una orientación hacia los estudios del performance y en formato electrónico disponible gratuitamente en línea. A partir de 2004, *e-misférica*, del Instituto Hemisférico de Performance y Política, con editores invitados en cada número, fiel a los principios schechnerianos de considerar el amplio abanico de las prácticas performativas, incluye exploraciones en danza, teatro y en prácticas sociales escénicas. Su particularidad radica en el acento político, activista y de “lucha por la justicia social”, como se indica en el “*About us*” de su portal. En 2008, surge *Karpa. Journal of Theatricalities & Visual Cultures*, editada por Paola Marín y Gastón Alzate, del departamento de Lengua y Literaturas Modernas de la Universidad Estatal de California en Los Ángeles. En los lineamientos que figuran en su portal no hacen referencia al teatro sino a las teatralidades artísticas y sociales, basadas en “acciones simbólicas disidentes”.

A diferencia de estas dos últimas revistas, las surgidas el siglo pasado sólo admiten su lectura mediante el pago de una suscripción, aunque *LATR* sí permite ver en línea los números anteriores a 2011 y restringe los correspondientes a los últimos cuatro años. También se perciben otras diferencias. Si bien estas publicaciones a que nos venimos refiriendo hacen convocatoria abierta internacionalmente y aceptan artículos, ensayos, reseñas y noticias en español, portugués y, por supuesto, inglés, fácilmente podemos encontrar lo que produce la investigación teatrológica en los Estados Unidos. En cambio, las revistas surgidas en este siglo llevan la impronta de la globalización, el uso de las nuevas tecnologías y la adherencia al libre acceso de cada número, en lo cual se refleja tanto su postura política cuanto la relación con la institución que las cobija. En ellas es más factible encontrar autores de diversas partes del mundo, pero en medio de esta multiplicidad —que ciertamente enriquece las perspectivas de estudio— se obstaculiza ubicar la producción teatrológica estadounidense relativa a Latinoamérica.

Desde México resulta difícil imaginar lo que significa estudiar el teatro latinoamericano en los Estados Unidos. A veces podemos encontrar algún investigador haciendo trabajo de campo en México, pidiéndonos recomendaciones para acudir a observar las prácticas actuales, visitando las bibliotecas especializadas, acudiendo a coloquios y congresos, impartiendo un curso o dictando una conferencia. Visto así, imaginamos que la institución donde laboran les apoya para sus actividades académicas en el extranjero con más entusiasmo y asiduidad que lo que obtenemos en las naciones al sur de su país. O, al conocer sus investigaciones y reflexiones,

nos sorprende gratamente el resultado, y en ocasiones hasta nos ruboriza que conozcan más de lo nuestro que nosotros mismos. Aunque, en efecto, llega a darse el caso de que encontremos alguna interpretación errónea cuando se trata de intertextualidades muy localizadas que requieren sumergirse a profundidad en la idiosincrasia correspondiente.

Sin embargo, generalmente desconocemos el contexto en que realizan su tarea indagatoria. En 2004 Jean Graham-Jones, entonces editora de *Theatre Journal*, hizo una convocatoria para participar en un foro de comentarios sobre el tema general del teatro latinoamericano. Se abordaron aspectos inherentes a la enseñanza, la traducción de textos dramáticos, la producción de teatro latino, y también acerca del estado de la teatrología estadounidense especializada en Latinoamérica.

La inquietud de Graham-Jones, sumada a los comentarios vertidos en el foro, la impulsó a retomar el tema dos años después en un artículo que publicó en *Theatre Survey*. Ahí hace un balance de las respuestas obtenidas a partir de su convocatoria. Entre los varios aspectos que menciona sobresale la necesidad de que la academia estadounidense estudie y enseñe la región conocida como Latinoamérica en toda su diversidad, puesto que no se trata de una entidad homogénea como se la ha visto. Se trata de cobrar conciencia de que la región se conforma de aproximadamente veinte países con una multiplicidad de idiomas, dialectos y modismos, porque no sólo implican el español y el portugués, y cada vez cobran más visibilidad las manifestaciones escénicas en lenguas autóctonas. Además, hay que tomar en cuenta las distintas cartografías, cada cual con su propio contexto histórico —aunque haya intersecciones— y con prácticas escénicas híbridas (Graham-Jones 2006, 209).

Otros puntos interesantes para conocer la problemática que se ha enfrentado al estudiar el teatro y las teatralidades latinoamericanas, los aborda Kirsten Nigro, una de las participantes en el foro. Ella dice que cuando despuntaban como campo académico, los estudios del teatro latinoamericano eran relativamente fáciles de definir, pues consistían en análisis de textos dramáticos, principalmente. Teatro y drama eran términos utilizados indistintamente, y Latinoamérica era concebida como un área geográfica específica, con el español y el portugués como los dos idiomas legítimos del teatro (2004, 447).

Al correr el tiempo se volvió imprescindible establecer la distinción entre drama y teatro, no sólo por el cambio paradigmático en el concepto de teatro, también por el énfasis que los practicantes del teatro en

Latinoamérica han dado a la puesta en escena por sobre el texto escrito. Inclusive el término “latinoamericano” se ha vuelto cuestionable, dice Nigro, ya que los antiguos límites geográficos se han desdibujado con las diásporas de los latinoamericanos en todo el mundo, pero especialmente en los Estados Unidos. Entre ellos se encuentran dramaturgos, actores y artistas de teatro que continúan su trabajo ya sea en su lengua materna o en inglés. La lengua, por tanto, ya no es el rasgo identitario que era antes (2004, 448).

Con la utilización cada vez más frecuente de las teorías críticas, Nigro se ha preguntado hasta qué punto pueden ser las adecuadas para estudiar el teatro latinoamericano, o si habría que construir otras de acuerdo a la especificidad del objeto de estudio. Asimismo, le preocupa la presión institucional y la ideología hegemónica del universo académico, lo cual puede provocar una distorsión del objeto de estudio. Por ejemplo, que promuevan obras de teatro y grupos que en sus países de origen no tienen la importancia artística o social que les atribuyen. Para Nigro, el mayor obstáculo es la distancia que media para poder estar en contacto permanente y directo con el día a día de la diversidad de teatros en Latinoamérica. En consecuencia, a menudo sólo poseen el libreto y carecen de todo el contexto de su producción y recepción (2004, 448).

Con los desafíos que representa la investigación del teatro latinoamericano, es admirable la labor que han emprendido, además de las personas antes mencionadas, Tamara Underiner, Donald Frischmann, Luis Ramos-García, Ramón Layera, Gustavo Geirola, Bárbara Padrón, Adam Versényi, Teresa Marrero, Jill Lane, Roselyn Costantino, Stuart A. Day, David William Foster, Jorge Huerta, Guillermo Reyes, Beatriz Rizk, Stephany Slaughter, Guillermo Gómez-Peña, Lillian Manzor, Patricia Ybarra, Diana Taylor, Marcela Fuentes, Ulla Berg, Lola Proaño, Ana Elena Puga, Francine Añess, Timothy Compton, Ronald D. Burgess y Eladio Cortés, sólo por nombrar a unos pocos, los más cercanos a México.

Recapitulación y reflexiones finales

Este trabajo cierra haciendo un reconocimiento a la rara y sana cualidad que tienen los académicos estadounidenses de efectuar autoevaluaciones. Gracias a los varios libros y artículos donde reflexionan sobre su propio quehacer, se torna relativamente fácil obtener un panorama de la investigación teatral en los Estados Unidos. Este paisaje nos ofrece una teatro-

logía marcada por la concepción de su objeto de estudio. A lo largo de las tres grandes fases que se perciben, tal foco de interés se caracteriza por su sentido instrumental.

Gran parte de esto es probable que se deba a la constitución del país como “nación de inmigrantes”. El hecho de contar con una Ley de Naturalización desde 1790, donde se fijaron las primeras reglas referentes a otorgar la nacionalidad con base en la “buena actitud moral”, aunado al conocimiento que se tenía del carácter didáctico del teatro, empezó a imprimir una huella cultural perdurable. El teatro sería visto como un medio para lograr ciertos propósitos, y la teatrología habría de ocuparse de establecer los fundamentos para la autonomía de la disciplina.

Al publicarse en 1934 *El arte como experiencia*, de John Dewey, se reafirmó el sentido pragmático del teatro y, aunque unos años antes se había constituido el Congreso Nacional de Teatro, fue en 1936 que nació la Asociación Americana de Teatro Educativo, tan significativa para que los estudios del teatro se robustecieran en las siguientes décadas. Las ideas aportadas por los inmigrantes alemanes, con las bases teóricas para elevar los estudios del teatro a una categoría científica, contribuyeron a su consolidación.

La que en este trabajo se percibe como una fase de transformación, implica un lento proceso de fusión entre los estudios del teatro y los del performance. El conservadurismo estadounidense quiere mantener, entre ambos campos de una misma disciplina, un muro de contención que al arribar el siglo XXI se resiste a una solidez. Hay en ese muro una porosidad suscitada por la mutación creciente de departamentos universitarios que a su nombre han agregado la palabra performance. La sintomática emergencia en este siglo de dos revistas con esta tendencia permite ver, una vez más, al teatro —y otras prácticas escénicas— como herramienta, ahora, de resistencia y de disidencia; junto a él, la teatrología.

Bibliografía citada

- Balme, Christopher. 1994. “Cultural Anthropology and Theatre Historiography: Notes on a Methodological Rapprochement”. *Theatre Survey* 35: 3-52.
- _____. 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Bottoms, Stephen J. 2003. "The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpicking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy". *Theatre Topics* 13.2: 173-187.
- Brooker, Peter y Andrew Thacker (eds.). 2012. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. II North America 1894-1960*. Oxford: Oxford University Press.
- Carlson, Marvin. 2008. "Introduction, Perspectives on Performance: Germany and America", en Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, traducido por Saskya Iris Jain. Nueva York: Routledge, pp. 1-10.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. "La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura". Ponencia presentada en el simposio "Estructura y Función de Procesos de Intercambio Cultural en el Teatro Popular Contemporáneo de México, Perú y Colombia. El Teatro Como Modelo de entendimiento Intercultural". Universidad Libre de Berlín. México, D.F., Claustro de Sor Juana, noviembre de 1999.
- Folkart, Burt A. 1989. "William Melnitz. Ex-Dean of UCLA Fine Arts College". *Los Angeles Times*, 19 de enero de 1989. Recuperado el 11 de septiembre de 2011 de: http://articles.latimes.com/1989-01-19/news/mn-1146_1_college-of-fine-arts.
- Graham-Jones, Jean. 2006. "Latin American(ist) Theatre History: Bridging the Divides". *Theatre Survey* 47.2: 209-215.
- Halstead, William P. 1968. "The Second Fifteen: Another Chapter of AETA 's History". *Educational Theatre Journal* 20.2: 221-228.
- Harris Smith, Susan. 1997. *American Drama: The Bastard Art*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Heffner, Hubert. 1953. "Review. *Sources of Theatrical History* by A. M. Nagler". *Shakespeare Quarterly* 4.2: 187-189.
- Hobgood, Burnet M. 1964. "Theatre in U.S. Higher Education: Emerging Patterns and Problems". *Educational Theatre Journal* 16.2: 142-159.
- Hyder, Clyde Kenneth. 1962. *George Lyman Kittredge, Teacher and Scholar*. Lawrence, Kansas: University of Kansas Press.
- Jackson, Shannon. 1996. "Civic Play-Housekeeping: Gender, Theatre, and American Reform". *Theatre Journal* 48.3: 337-361.

- _____. 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McDavitt, Elaine. 1954. "News". *Educational Theatre Journal* 6.3: 281-288.
- McDermott, Douglas. 1998. "Structure and Management in the American Theatre", en *The Cambridge History of American Theatre I. Beginnings to 1870*, eds. Don B. Wilmet y Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 182-215.
- Macgowan, Kenneth. 1957. "The Educational Theatre for Tomorrow". *Educational Theatre Journal* 9.2: 85-95.
- Macgowan, Kenneth y William Melnitz. 1964. *Las edades de oro del teatro*. Trad. Carlos Villegas, revisada por Julio Prieto. México: Fondo de Cultura Económica.
- Madison, Soyini y Judith Hamera. 2006. "Introduction. Performance Studies at the Intersections". *The Sage Handbook of Performance Studies*. Thousand Oaks, California: Sage Books.
- Marshall, Thomas F. 1981. "The First Quarter Century of ASTR". *Theatre Survey* 2.2: 117-124.
- Nigro, Kirsten F. 2004. "On the Visibility of Latin American Theatre". *Theatre Journal* 56.3: 447-449.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2009. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance", en *Actualidad de las artes escénicas: Perspectiva latinoamericana*, ed. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp.116-143.
- Schechner, Richard. 1986. "Once More with Feeling". *TDR: The Drama Review* 30.1: 4-8.
- Schnitzler, Henry. 1943. "Otto P. Schinnerer und Arthur Schnitzler: Ein Blatt der Erinnerung und des Dankes". *The German Quarterly* 16.4: 202-206.
- _____. 1954. "World Theatre: A Mid-Century Appraisal". *Educational Theatre Journal* 6.4: 289-302.
- Staub, August W. *The National Theatre Conference: The First Seventy-Five Years, 1931-2006* [en línea]. Recuperado el 5 de diciembre de 2014 de <http://>

www.nationaltheatreconference.org/wp-content/uploads/2014/01/ntc-history-book.pdf.

Williams, Gary Jay. 2007. "A Serious Joy: ASTR from 1981 to 2006". *Theatre Survey* 48.1: 27-76.

Woodyard, George. 2008. "El teatro mexicano: una perspectiva de cuarenta años". *Anuario de literatura dramática y teatro* 1: 69-74.

Fecha de recepción del artículo: 15 de marzo de 2015
Fecha de recepción de versión revisada: 25 de mayo de 2015