

Sobre el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza

Salvador S. SÁNCHEZ

Institut del Teatre. Departamento de Teoría e Historia de las Artes Escénicas.
Universitat Autònoma de Barcelona. Departamento de Filología Catalana

ORCID: 0009-0003-9576-159X

sanchezss@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Creador escénico, investigador y docente, especializado en dramaturgias de la danza, la música y lo real. Graduado en Dirección Escénica y Dramaturgia por el Institut del Teatre y Máster Universitario en Estudios Teatrales por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Teatrales sobre prácticas dramáticas desde el flamenco en la escena contemporánea. Es profesor del departamento de Teoría e Historia de las Artes Escénicas del Institut del Teatre e investigador del Proyecto-Laboratorio de Investigación desde el Flamenco.

Resumen

La dramaturgia de la danza es, quizás, una de las disciplinas más escurridizas e indefinibles dentro del ámbito de la creación escénica. Poner palabras a las dramaturgias del cuerpo es un oxímoron. Por eso, para nombrar esta labor silenciosa, invisible e incorpórea es frecuente recurrir al uso de figuras retóricas: símiles, metáforas, metonimias, paradojas... y oximorones.

Para definir la dramaturgia de la danza desde el ámbito de la investigación académica, además de utilizar una terminología menos ambigua y volátil, es necesario adoptar una mirada crítica: ¿cuál es el sentido y la necesidad de la dramaturgia de la danza? ¿En qué se diferencia de otras disciplinas como la coreografía o la dirección escénica?

Con el interés de aclarar estas cuestiones, el presente artículo repasa la bibliografía de los principales autores y autoras que han intentado responder a estas preguntas, que se han atrevido a poner palabras al silencio y hacer visibles las dramaturgias invisibles.

Palabras clave: dramaturgia, dramaturgia de la danza, práctica dramática, dramaturgista, Van Kerkhoven, Guy Cools, Katherine Profeta

Salvador S. SÁNCHEZ

Sobre el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza

La investigadora chilena Marcia Martínez, en una charla que hizo a los alumnos y alumnas del MUET¹ en 2018, explicó que «investigar en artes escénicas es como investigar peces: cuando intentas atraparlos con las manos, se te escurren y desaparecen» (Martínez, 2018). Este símil, que hace referencia al carácter efímero del hecho escénico, es perfectamente aplicable a la idiosincrasia de la dramaturgia de la danza. A grandes rasgos, y sin entrar en debates ni especificidades, podemos decir que, mientras que la dramaturgia teatral puede escribirse, puede fijarse, puede plasmarse en palabras, la dramaturgia de la danza es esquiva, es intangible, es fantasmagórica (como suele decir el maestro Roberto Fratini).

La dramaturga Marianne van Kerkhoven, en un artículo del que hablaremos más adelante, comenta que «la petición de hablar o escribir sobre ello (dramaturgia de la danza), conduce una y otra vez a la misma incomodidad: la sensación de que se nos pide revelar las recetas o secretos culinarios de otra persona» (Van Kerkhoven, 1994: 18). Pero, además de generar incomodidad, poner palabras a las dramaturgias del cuerpo es un oxímoron. Por eso, para nombrar esta tarea silenciosa, invisible e incorpórea casi siempre recurrimos al uso de figuras retóricas: símiles, metáforas, metonimias, epítetos, alegorías, sinestesias, paradojas... y oximorones.

Aunque el lenguaje poético resulta muy útil y fértil en la sala de ensayo, definir la dramaturgia de la danza desde el punto de vista de la investigación académica requiere el uso de una terminología menos ambigua y volátil. Para ello, hace falta posicionarse y adoptar una mirada crítica frente a esta tarea: ¿cuál es el sentido y la necesidad de la dramaturgia de la danza? ¿Por qué y para qué hace falta? ¿Hace falta? En el ámbito dancístico, ¿en qué se diferencia la dramaturgia de otras disciplinas como la coreografía o la dirección escénica? ¿Cuál es su campo de acción específico?

1. Máster Universitario en Estudios Teatrales de la Universitat Autònoma de Barcelona, con la colaboración del Institut del Teatre.

Con el interés de desenmarañar estas cuestiones, repasaremos la bibliografía de algunos de los autores y autoras que han intentado responder a estas preguntas, que se han atrevido a poner palabras al silencio y han abordado la delicada tarea de hacer visible lo invisible, midiendo las distancias sobre el objeto de estudio con mucho cuidado, como quien enciende un mechero para revelar letras escritas con tinta de limón sobre una hoja en blanco: acercándonos poco a poco hasta que las palabras emerjan del papel vacío, pero no demasiado, para no quemar con el calor del verbo las páginas etéreas del movimiento. Ya estamos otra vez con las figuras retóricas...

Para trazar este recorrido semántico, hemos seleccionado tres citas que resumen las tres ideas en torno a la dramaturgia de la danza en las que coincide la mayoría de los autores y autoras consultados:

1. No se necesita un dramaturgo, pero cualquier artista, especialmente en las artes escénicas, necesita una práctica o una reflexión dramática (Cools, 2017: 113).
2. El trabajo del dramaturgo «no es tanto un trabajo de maquetación de acciones, sino más bien un trabajo de creación de herramientas para accionar» (Meldolesi y Molinari, citado por Pontremoli, 2017: 42).
3. Aunque nadie dentro del equipo lleve la etiqueta de «dramaturgo», siempre hay una dramaturgia más o menos consciente, más o menos formal: una discusión sobre el qué y el cómo, en relación con el tiempo y el contexto (Van den Eynde, 2017: 70).

Antes de desgranar los posibles significados e interpretaciones de estas citas, nos gustaría apuntar que las tres comienzan o se articulan desde la negación: «no se necesita un dramaturgo, pero...»; «no es tanto un trabajo de composición, sino más bien...»; «incluso cuando nadie lleva la etiqueta, siempre hay...». Estas contraposiciones no hacen sino incidir en el carácter escurridizo de la materia que nos ocupa. En efecto, es más fácil definir la dramaturgia de la danza por oposición que por afirmación. Es decir, es más fácil nombrar qué no es que afirmar de qué se trata.

Toda práctica escénica implica o requiere una práctica dramática

No nos detendremos mucho en esta primera idea porque consideramos que se trata de un planteamiento que está bastante asumido por los estudios teatrales. Además, a pesar de que el concepto «dramaturgia de la danza» es relativamente joven, todas las discusiones en torno a este tema coinciden en que la reflexión dramática es inherente al hecho escénico. Por tanto, podemos decir que siempre ha existido una práctica dramática de la danza, aunque no se haya definido en estos términos hasta hace algunos años.

La dramaturga estadounidense Katherine Profeta (colaboradora habitual del coreógrafo Ralph Lemon) afirma que la primera persona que reclamó el título de dramaturgo dentro de un contexto dancístico fue Raimund Hoghe, cuando empezó a trabajar con Pina Bausch en el año 1979 para articular el Tanztheater (Profeta, 2015: 7). No obstante, como también señala Guy Cools (dramaturgo de Akram Khan y Sidi Larbi), «en la historia de la

danza, a menudo nos encontramos con otros artistas que no son nombrados como dramaturgos, pero que cumplen con esa función» (Cools, 2017: 114).

Para apoyar esta argumento, compartido entre ambos autores, tanto Cools como Profeta nos recuerdan algunos casos paradigmáticos, como el trabajo realizado por Sergei Diaghilev en los Ballets Rusos, las colaboraciones entre Thierry de Mey y Anne Teresa de Keersmaecker o el famoso binomio formado por John Cage y Merce Cunningham. Estos ejemplos no solo desvelan la inmanencia dramática de toda práctica escénica sino que, además, nos ayudan a entender la práctica dramática como una práctica dialogal. Como una labor que, en el ámbito de la danza, se establece y desarrolla a partir del diálogo entre dos o más colaboradores.

La discusión dramática puede abordar múltiples aspectos de la creación, pero hay un tema que suele ser central en la mayoría de los casos y que nos lleva directamente a la segunda idea que queremos diseccionar: la cuestión metodológica. Según Guy Cools, la influencia dramática de John Cage en el trabajo de Merce Cunningham es indiscutible «porque le proporcionó herramientas y metodologías para desarrollar su práctica coreográfica» (Cools, 2017: 114). A partir de esta afirmación, podemos deducir que la función del dramaturgo en danza está estrechamente relacionada con las herramientas y las metodologías utilizadas en la creación escénica.

La dramaturgia de la danza no se ocupa de componer, sino de ofrecer herramientas a quién compone

Hace casi treinta años, la dramaturga flamenca Marianne van Kerkhoven (una de las pioneras de la dramaturgia de la danza) definía la nueva dramaturgia como aquella que utiliza «a process-oriented method of working», es decir, un método de trabajo orientado hacia el proceso (Van Kerkhoven, 1994: 18). Esta expresión pone el foco en el componente metodológico que tiene la práctica dramática en aquellas creaciones que se fraguan en la sala de ensayo, como suele ocurrir con los espectáculos de danza.

Para Van Kerkhoven, la dramaturgia tiene que ver con el desarrollo o la selección de metodologías específicas para cada proyecto. Y cuando lanza esta definición, también afirma que «no hay una diferencia esencial entre la dramaturgia teatral y la dramaturgia de la danza» (Van Kerkhoven, 1994: 18). Es evidente que, de nuevo, se refiere a las dramaturgias que se articulan desde o sobre la escena. Pero, precisamente, uno de los rasgos distintivos de la dramaturgia teatral contemporánea, en contraposición a la escritura dramática clásica (basada en fórmulas y preceptos), es la búsqueda de la forma más adecuada para vehicular un contenido, como bien explica el maestro Carles Batlle en su ensayo *El drama intempestiu* (Batlle, 2020). Es decir, en el marco epistémico de la contemporaneidad, cada proyecto nos enfrenta al diseño de una nueva forma, al hallazgo de una nueva fórmula e incluso, a veces, al desarrollo de un nuevo método. Un proceso que se mueve entre la ciencia y la alquimia, y al que el dramaturgo argentino Mauricio Kartun se refiere con el gerundio «poniendo un mundo a vivir» (Kartun, 2017: 21).

Pero volvamos a Van Kerkhoven para continuar desgranando esta idea, según la cual la dramaturgia de la danza se ocupa de los métodos de creación. En su artículo fundacional *Looking without pencil in the hand*, escrito en 1994 en forma de manifiesto, Van Kerkhoven afirma que:

En la práctica artística no hay unas tareas o unas leyes fijas de funcionamiento que se puedan definir completamente de antemano, ni siquiera para el dramaturgo. Cada producción crea su propio método de trabajo. Es, precisamente, a través de la calidad del método utilizado que el trabajo de los grandes artistas adquiere su claridad, al saber intuitivamente —en cada etapa del proceso— cuál es el siguiente paso. Una de las habilidades que debe desarrollar un dramaturgo es la flexibilidad para manejar los métodos utilizados por los artistas y, al mismo tiempo, dar forma a su propia manera de trabajar (Van Kerkhoven, 1994: 18).

Guy Cools también considera que una de nuestras principales tareas como dramaturgo debe ser la de conjugar los métodos propios con las maneras de hacer de los artistas con los que trabajamos. Hablando precisamente sobre esta relación metodológica entre dramaturgo y coreógrafo, Cools resume las funciones del dramaturgo de la danza de la siguiente manera:

Tres funciones distintas pero interrelacionadas (...). La primera función es la de ser testigo (...). La segunda es la de ser interlocutor, estar ahí para dialogar durante, antes y después de los ensayos. La tercera es esta idea de jugar con las estructuras y las formas de organizar el material en la que me comparo con un montador de cine: ayudar al artista a editar su trabajo, pero sin interferir en el contenido ni en la estética, porque es la película del director o la obra del coreógrafo y es su historia, es su estética (Cools, 2017: 117).

El resto de los autores y autoras que hemos consultado utilizan términos similares a la hora de definir la complejidad y la idiosincrasia de la labor dramaturgica. Por una parte, para subrayar este papel de testigo e interlocutor del que habla Cools; y por otra, para intentar poner palabras al terreno pantanoso y limítrofe en el que debe situarse el dramaturgo. Un lugar intermedio de mirada y enunciación que nos permita estar, a la vez, lo suficientemente dentro y lo suficientemente fuera del proceso creativo.

El dramaturgo belga Bart van den Eynde describe esta delicada posición de la siguiente forma: «la dramaturgia podría ser la práctica de encontrar maneras de interrogar a tu intuición de una manera cuidadosa para no destruirla» (Van den Eynde, 2017: 76). En efecto, la labor del dramaturgo en danza es tan frágil e incómoda que la dramaturga serbia Bojana Cvejic nos puso el apodo de «el amigo del problema», definiendo como «metodología del problema» aquella que plantea «preguntas que despejan el terreno y eliminan lentamente las posibilidades conocidas» (Cvejic, citada por Profeta, 2015: 8). Es decir, preguntas para descartar, preguntas para decidir, preguntas para articular. Pero también, y sobre todo, preguntas para ampliar las posibilidades de significación y hacer volar los umbrales de la perceptibilidad.

En la misma dirección, Katherine Profeta apunta que los dos significados que para ella tiene la actividad dramaturgica —«apuntalar la estructura

y formular preguntas»— no son excluyentes. Por eso, el dramaturgo debe aprender a convivir con la sensación vertiginosa de oscilar continuamente entre ambas funciones (Profeta, 2015: 8). Y por eso, adentrándose en un terreno muy similar al formulado por Van den Eynde, se pregunta «¿la acción dramática estructura o disecciona? ¿Construye o deconstruye? O más bien, ¿cuándo debemos pensar en ella de qué manera?» (Profeta, 2015: 8).

¿Cómo cuestionar sin destruir? ¿Cómo encontrar el grado justo de implicación en el proceso creativo? Van Kerkhoven responde a estas mismas preguntas describiendo al dramaturgo como «ese amigo un poco tímido que, cautelosamente, sopesando sus palabras, expresa lo que ha visto y qué rasgos ha dejado; es el “ojo ajeno” que quiere mirar “con pureza” pero que, al mismo tiempo, tiene suficiente conocimiento de lo que ocurre en el interior como para conmovirse e implicarse con lo que allí sucede» (Van Kerkhoven, 1994: 18).

Por todo esto, entendemos que los dramaturgos y dramaturgas no tenemos que asistir a todos los ensayos ni volcarnos en el proceso de creación de la misma manera que los coreógrafos y coreógrafas, pues debemos guardar siempre una distancia prudencial sobre la obra: para poder entender su complejidad de una forma profunda, pero sin perder la «claridad» u «objetividad» de nuestra mirada (o la palabra entrecomillada que nos produzca menos urticaria).

Sobre el tema del dramaturgo como «mirada externa», no podemos pasar por alto un matiz en el que se detiene Katherine Profeta. La dramaturga norteamericana señala:

otra posibilidad en la que las observaciones del dramaturgo de danza pueden ser útiles «desde fuera», y que se da con mucha más frecuencia en los espectáculos dancísticos que en las obras teatrales. Se trata de aquellos casos en los que el creador principal, coreógrafo o director, también participa como intérprete. En este supuesto, «dentro» y «fuera» no se refieren a la puerta de la sala de ensayos, sino más bien al interior y al exterior de un escenario más pequeño e incluso más connotado, el de la representación (Profeta, 2015: 16).

Los contextos actuales de producción llevan a muchos coreógrafos y coreógrafas a ejercer de intérpretes de sus propias obras. En muchos de estos casos, el dramaturgo o dramaturga en cuestión acaba siendo «la única persona de confianza, informada o con presencia estable que está dentro de la sala pero fuera de la pieza» (Profeta, 2015: 16). Según Profeta, solo bajo estas circunstancias, el dramaturgo dejaría de oscilar entre sus múltiples papeles y se centraría en una tarea particular.

Todas estas funciones del dramaturgo de la danza dibujan la figura de un profesional más conectado con la práctica escénica que el dramaturgo teatral convencional. Ahora bien, si el estereotipo del dramaturgo clásico es una figura solitaria, huraña y taciturna, encerrada en su estudio hasta altas horas de la noche, el dramaturgo en danza, aunque se trate de un dramaturgo «sin lápiz» que trabaja desde la sala de ensayo, es también una figura extraña y misteriosa, un ser que va por libre y se mueve entre dos aguas.

Con más ánimo de provocar que de caer en la autoindulgencia, podemos decir que, en ocasiones, los dramaturgos y dramaturgas de la danza somos vistos por otros compañeros y compañeras como intrusos, como amenazas, como seres peligrosos y fiscalizadores. No obstante, como venimos explicando, no somos ni policías del significado ni inspectores de la coherencia. Patrice Pavis ya nos avisaba en los años ochenta de que, «desde hace algunos años, su papel [el del dramaturgo] ya no es el de abogado del discurso ideológico, sino el de colaborador del director de escena en la búsqueda de los posibles sentidos de la obra» (Pavis, 1984: 153). Eso sí, nuestro trabajo no debería amarrar ni forzar esos sentidos o interpretaciones, sino multiplicar las posibilidades y ampliar los significados.

Nuestra posición es incómoda, para los demás y para nosotros mismos. Pero es precisamente ese lugar inestable, limítrofe y en continuo tránsito el que define la esencia de nuestra propia práctica. Es en ese sentido que Van Kerkhoven habla de la dramaturgia como «una cualidad de movimiento, que oscila reclamando una zona indeterminada entre la teoría y la práctica, dentro y fuera de la palabra y el movimiento, la pregunta y la respuesta». Para la belga, la función dramaturgical tiene que ver con la transformación del sentimiento en conocimiento y viceversa. Por ese motivo, define la dramaturgia con una imagen tan inspiradora como precisa: «la zona crepuscular entre el arte y la ciencia» (Van Kerkhoven, 2014: 18). Este carácter de eslabón perdido, de puente imposible, de eterno viaje de ida y vuelta, nos lleva a la tercera y última idea.

La labor dramaturgical tiene que ver con la conexión entre arte y sociedad, entre obra y contexto

Hemos hablado ya de cuál es el sentido de la dramaturgia de la danza y cuáles son las funciones específicas del dramaturgo en las poéticas del movimiento, pero quizá lo que más define y diferencia la práctica dramaturgical de otras disciplinas, como la coreografía y la dirección escénica, es la idea de que la dramaturgia se ocupa de la conexión entre arte y sociedad: «la idea de que una representación artística no sucede en una esfera cerrada, sino que acontece siempre en relación al mundo» (Van den Eynde, 2017: 69).

Transitar ese espacio fronterizo entre el interior y el exterior, entre el creador y el público, entre el afuera y el adentro, es fundamental para conectar la obra de arte con la sociedad. Es por eso que la labor dramaturgical cumple una función esencial en la construcción de discurso e identidad de cualquier movimiento incipiente (Van den Eynde, 2017: 69). Y es por eso que, si queremos definir, investigar o desarrollar nuevas poéticas que se articulen a partir del cuerpo (tanto a nivel individual como en sentido colectivo), no podemos obviar la perspectiva dramaturgical: porque debemos conectar las nuevas estéticas y los nuevos discursos con el mundo y la escena global.

No queremos finalizar este viaje semántico (y político) por la dramaturgia de la danza sin abordar el debate de la visibilización (o invisibilización) del trabajo dramaturgical en el ámbito dancístico. Van Kerkhoven, en su manifiesto de 1994, nos advertía de que «el trabajo que realiza (el dramaturgo)

se disuelve en la producción, se vuelve invisible. Siempre comparte las frustraciones, pero no tiene por qué salir en la foto» (Van Kerkhoven, 1994: 18). Pero también Guy Cools señalaba antes de ayer que «aunque contribuya con cosas concretas a la producción, al final debe permanecer invisible. Como consecuencia de esta invisibilidad, también existen muchos mitos sobre lo que hace o no hace el dramaturgo» (Cools, 2017: 114). De nuevo, se nos presenta la dramaturgia de la danza como una dramaturgia invisible, pero esta vez desde otro prisma: precisamente porque se vuelve imperceptible, cuesta tanto nombrar, no solo la labor dramaturgical realizada, sino también el cargo desempeñado, aquel que aparece en las fichas artísticas de los proyectos.

Leemos con frecuencia «asistencia de dramaturgia», «asesoría dramaturgical», «ayudante de dramaturgia», cuando, en la mayoría de las ocasiones, el rol del dramaturgo en danza se corresponde con las competencias que solemos atribuir a cualquier asesor o acompañante de un proceso creativo. Una vez más recurrimos a figuras retóricas para poner palabras a nuestro trabajo. En algunas ocasiones, son pleonasmos o redundancias las que acompañan a nuestros nombres en los programas de mano: decir «asesor de dramaturgia» es casi como decir «asesor de asesoría». En otras, son eufemismos y oximorones los que intentan esconder labores que coinciden con prácticas absoluta y exclusivamente dramaturgical: «mirada externa», «ojo externo» o «cuerpo externo», como sugiere Guy Cools (Cools, 2017: 116).

Katherine Profeta reconoce que la función dramaturgical es una función que suele estar repartida entre la mayoría de integrantes del equipo artístico. Sin embargo, el factor diferencial que hace que solo una persona asuma el título específico de dramaturgo es que, en ese contexto, es «la única figura en la sala sin ninguna razón para estar allí excepto la de dar soporte a la dramaturgia» (Profeta, 2015: 12). Por eso, no debemos dudar a la hora de nombrar nuestro trabajo con el simple nombre de «dramaturgia». Pero, claro, en este debate no podemos obviar otra de las grandes discusiones en torno a la práctica dramaturgical: el concepto de autoría. De nuevo, la incomodidad de revelar y compartir las recetas...

Tal vez porque en el ámbito teatral el dramaturgo es, a menudo, el autor de la obra, en el ámbito dancístico parece que otorgar la etiqueta de dramaturgo a un colaborador o colaboradora suponga también entregarle las llaves de la autoría de la pieza. Ya hemos visto que la dramaturgia de la danza no se ocupa de la composición, ni tampoco de la dirección, pero quizás sería más fácil si en lugar de *dramaturgo* utilizáramos el término *dramaturgista*², una palabra muy poco extendida en nuestro país, pero que, en contextos como el alemán o el francés, sirve para nombrar esta compleja figura y sus múltiples funciones: dinamizador del proceso creativo, interlocutor del director de escena, coordinador del trabajo en colectivo, etc. (Hormigón, 2011: 63-64).

Retomando las preguntas que nos hacíamos al principio, podemos concluir resumiendo que la dramaturgia de la danza es una práctica dialogal y

2. No profundizaremos ahora en las acepciones del término *dramaturgista* ni en su genealogía en la historia de las artes escénicas, ya que esto daría, cuanto menos, para otro artículo. Además, podemos encontrar suficiente bibliografía sobre este asunto. En nuestro contexto más próximo, destacamos el volumen editado por Juan Antonio Hormigón, *La profesión del dramaturgista* (Hormigón, 2011).

dialéctica, indisociable de la práctica escénica. Se encarga de ofrecer herramientas para la creación y se ocupa especialmente de la relación entre obra y contexto, entre arte y sociedad. Su función se acerca más a la figura del dramaturgista que a la del dramaturgo tradicional y tiene más de asesoría que de censura, de ampliación de posibilidades que de fiscalización del discurso. Aunque muchas veces no sea nombrada como tal y en numerosas ocasiones se trate de una tarea compartida, la labor dramaturgica en danza siempre está presente.

Por último, queremos subrayar que la valoración del trabajo dramaturgico está estrechamente relacionada con la valoración del trabajo colaborativo. Tal y como apunta Katherine Profeta, reivindicar el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza implica visibilizar a las «manos derechas» y otros colaboradores en la sombra como algo más que compañeros y compañeras de fatigas. Implica reformular lo que la dramaturga estadounidense define como «the model of solo artistic genius», es decir, una figura tan obsoleta como la del genio solitario (Profeta, 2015: 21). Y, sobre todo, implica concebir el proceso creativo de una forma más feminista, inclusiva y horizontal:

la dramaturgia de la danza como disciplina se encuentra en una posición excelente para deslegitimar los supuestos de poder basados en el género real o metafórico e imaginar el diálogo entre el dramaturgo y el coreógrafo, así como entre el resto de los colaboradores, como un campo de juego más fluido (Profeta, 2015: 22).



Referencias bibliográficas

- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial i Institut del Teatre, 2020.
- COOLS, Guy. «Dance Dramaturgy as a Creative and Somatic Practice / The Art of Witnessing». *Re_Research Dance Dramaturgy*. Turín: Prinp Editore, 2017, p. 112-135.
- EYNDE, Bart van der. «Dramaturgy as a rehearsal space for the director». *Re:search_dance dramaturgy*. Torino: Prinp Editore, 2017, p. 66-79.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.). *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- KARTUN, Mauricio. *Escritos, 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue, 2017.
- KERKHOVEN, Marianne van. «On dramaturgy». *Theaterschrift*, n.os 5-6, 1994, p. 8-34. <<http://sarma.be/docs/3108>> [Consulta: 18 octubre 2022].
- KERKHOVEN, Marianne van. «Looking without pencil in the hand». *Theaterschrift*, n.ºs 5-6, 1994, p. 140-149. <<http://sarma.be/docs/2858>> [Consulta: 18 octubre 2022].
- MARTÍNEZ, Marcia. *Investigar en teatro*. Clase magistral realizada en el Institut del Teatre de Barcelona el 10 de octubre de 2018.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, 1984.

PONTREMOLI, Alessandro. «Danza e drammaturgia: un binomio contemporaneo». *Re_Research Dance Dramaturgy*. Turín: Prinp Editore, 2017, p. 38-61.

PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in Motion: at Work on Dance and Movement Performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.