

#uncreativePLAYwriting

Escribir para la escena en la Era Digital

Tesis de graduación
Dirigida por Silvia Arce Villalobos
Ciudad universitaria Rodrigo Facio
Universidad de Costa Rica
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Artes Dramáticas

Alejandra Marín Solera
A93620
2017

Hoja de aprobación

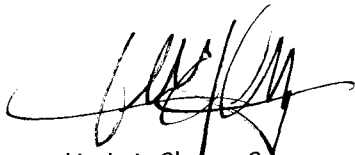
Tribunal examinador



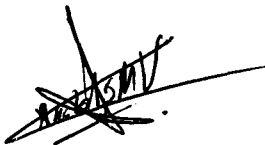
M.A. Juan Carlos Calderón Gómez
Director de la Escuela de Artes Dramáticas



Licda. Silvia Arce Villalobos
Directora de la tesis de graduación



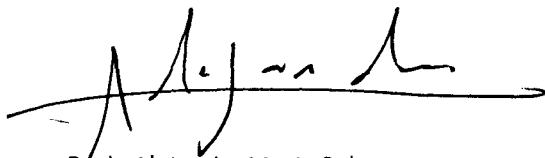
Lic. Luis Chaves Campos
Lector de la tesis de graduación



M.A. Mabel Marín Ureña
Lectora de la tesis de graduación



PhD. Marco Guillén Jiménez
Lector externo de la tesis de graduación



Bach. Alejandra Marín Solera
Sustentante

Dedicatoria

A@kg_ubu

Agradecimientos

A la familia

Esta investigación no hubiese sido posible sin el apoyo incondicional de la familia, los que acuerpan, los que aman, los que quieren:

A las gordas, por estar siempre pendientes, echando ánimos, echando hombros y no aburrirse del cuento de la tesis de Ale.

A ma, por apoyarme siempre, por hacerme creer que el mundo es posible y enseñarme a pelear por eso.

A pa, por llenarme la biblioteca, por creer tanto en mí, porque a vos te debo mi pulsión por saber e investigar y, sobre todo, por enseñarme a buscar siempre *la nota discordante*.

A Proyecto EnRojo: la negra y Lau, que son la otra familia y que me leen, y son siempre honestas, y nunca me sueltan.

A Silvia por asumir el compromiso y aguantarme la intensidad, los mensajes a deshoras, la niñadas y la cabeza dura.

A Chaves por decirme que sí, por leerme, por ser un impulso literario para mí y para toda mi generación, por no perder la fe en nosotros, y claro, aguantarme toda, toda la intensidad.

A la señorita Marín, por aceptar la locura llegando al tiempo extra, y sí, por aguantarme vos también los audios de muchos más minutos de la cuenta.

A Marco Guillén por aceptarme excepcionalmente.

A papá Martín, por enseñarme a estudiar mis propias palabras y caprichos.

A Alon por ser mi compañero de tesis, por estar presente haciendo preguntas, ampliando la perspectiva y dándome referentes.

A Álvaro, por hacerme cuestionar mi lugar con respecto a la escritura.

A Eme por no dejarme perder la fe.

A la Escuela de Artes Dramáticas, por ser el hogar.

Resumen

Palabras claves

Teatro - EscrituraParaLaEscena - Dramaturgia - Playwriting - Uncreative - Appropriation - Acción - Personaje - Conflicto - InterAcción - ReciclajeTextual - Traducción - Hashtag - Meme - Hipervínculo - Internet - uncreativePLAYwriting

La presente investigación centra sus esfuerzos en un abordaje teórico y conceptual de la escritura para la escena en nuestra época contemporánea: la era digital.

Desde una metodología de investigación básica o pura, la hipótesis #uncreativePLAYwriting¹ se plantea como una conclusión teórica a partir de experiencias prácticas siendo estas creaciones personales, procesos de laboratorio y trabajo de apropiación bibliográfica.

A continuación se expone una mirada específica, subjetiva y singular sobre la escritura para la escena y cómo esta puede enlazarse con elementos propios del internet, de la literatura y el hecho escénico derivando en un concepto hipervincular, flexible y caducable.

¹ A partir de este punto, todos los hashtags (a definir y profundizar en adelante) serán presentados gráficamente mediante el símbolo de numeral (#). La aparición del símbolo de almohadilla en este documento será siempre un hashtag y no un indicador numérico.

Tabla de contenidos

Hoja de aprobación.....	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Resumen.....	v
Tabla de contenidos	vi
Tema	viii
Pregunta problema	viii
Objetivo general.....	viii
Objetivos específicos	ix
Introducción	1
Capítulo uno	4
Planteamiento del problema.....	5
La crisis conceptual del teatro	5
La crisis conceptual de la dramaturgia.....	11
La crisis conceptual de la creatividad.....	17
Justificación del problema.....	22
#uncreativePLAYwriter antes del #uncreativePLAYwriting.....	22
Sobre mi casa una nube roja.....	23
La familia que nunca fue [o Happy family]	26
Los laboratorios.....	30
Contexto teórico	40
#uncreative.....	40
El pensamiento complejo	43
Escritura no creativa	45
Capítulo dos	51
Modelo metodológico	52
#estrategias.....	52
La hipótesis #uncreativePLAYwriter	61
Acción.....	62

Inter-acción	65
Hipervínculo	68
Personaje	69
Traducción.....	71
Meme.....	73
Conflicto.....	76
Reciclaje textual	77
Hashtag.....	79
Escribir para la escena en la era digital	81
Capítulo tres	87
Conclusiones.....	88
#uncreativePLAYwriting: escribir para la escena en la era digital	88
Bibliografía.....	93
Anexos.....	99

Tema

La apropiación de las técnicas de *reciclaje textual*, *traducción* e *interacción* propias de la escritura *no creativa* para el acercamiento hermenéutico hacia una experimentación metodológica y conceptual de una escritura *no creativa* para la escena: #uncreativePLAYwriting.

Pregunta problema

¿Cómo construir teórica y metodológicamente el concepto de #uncreativePLAYwriting mediante el enlace entre los principios teóricos de la escritura para la escena establecidos por Mauricio Kartún, Joseph Danan y Patrice Pavis, referentes al *personaje*, la *acción* y el *conflicto*, y las premisas de reciclaje *textual*, *traducción* e *interacción* propias de la escritura *no creativa* planteada por Kenneth Goldsmith?

Objetivo general

Construir teórica y metodológicamente el concepto de #uncreativePLAYwriting enlazando los principios teóricos de la escritura para la escena personaje, acción y conflicto establecidos por Mauricio Kartún, Joseph Danan y Patrice Pavis, con los elementos de reciclaje textual, traducción e interacción, propios de la escritura *no creativa* planteada por Kenneth Goldsmith.

Objetivos específicos

- Determinar los criterios hermenéuticos presentes en las premisas de reciclaje textual, traducción e interacción de la escritura *no creativa*.
- Identificar elementos del *reciclaje textual, traducción e interacción* presentes en los principios teóricos de la escritura para la escena según las teorías propuestas por Mauricio Kartún, Joseph Danan y Patrice Pavis referentes a los conceptos de *personaje, acción y conflicto*.
- Sintetizar los conceptos de *reciclaje textual, traducción e interacción* identificados en los principios teóricos de la escritura para la escena mediante el análisis de contenidos pertinentes al concepto de #uncreativePLAYwriting.

Introducción

"The WWW project merges the techniques of information retrieval and hypertext to make an easy but powerful global information system," said Berners-Lee on the world's first public website. "The project started with the philosophy that much academic information should be freely available to anyone."

The telegraph. Internaut day: The world's first public website went online 25 years ago today. 2016

Las páginas siguientes pretenden exponer y compartir el proceso de construir la hipótesis #uncreativePLAYwriting como una forma de analizar y producir la escritura para la escena a partir de las características de la era digital como la errancia y fragmentación de pensamiento y proceder.

El método no precede a la experiencia, el método emerge durante la experiencia y se presenta al final, para tal vez un nuevo viaje.

(...)

El método/camino/ensayo/travesía/búsqueda y estrategia es imposible de reducir a un programa, tampoco puede reducirse a la constatación de una vivencia individual, es en realidad la posibilidad de encontrar en los detalles de la vida concreta e individual, fracturada y disuelta en el mundo, la totalidad de su significado abierto y fugaz.²

² MORIN, Edgar (2002) Educar en la era planetaria. Universidad de Valladolid. Páginas 18 y 19.

Para leer este documento es necesario aceptar el valor que se le otorga al proceso y al intento constante por calzar piezas de rompecabezas teóricos a partir de criterios interpretativos posibles únicamente a raíz de la experiencia personal.

En este camino investigativo, el verdadero aprendizaje y hecho artístico comenzó a aparecer a partir de la consciencia sobre mí misma: ¿qué estoy seleccionado y por qué?, ¿qué quiero reinterpretar, camuflar o recontextualizar y por qué?, ¿qué de cada texto me interesa reproducir, qué contradecir, qué manipular, qué desechar y por qué?, ¿qué me representa de cada teoría?.

Se puede aceptar que, por lo general, enfrentarse al deseo primario de escribir como profesión y oficio genera niveles altos de temor e incertidumbre y es por esto que, discernir la información, aprehenderla y utilizarla se convirtió en un acto subjetivo, personal y conveniente; el camino de búsqueda de una utopía por encontrar las palabras útiles y exactas³ se convertiría en un instrumento de evaluación y teorización por ser el material más accesible para analizar, estudiar y discutir.

Las páginas a continuación comprenden una investigación básica o pura ya que el principal motor consiste en la profundización teórica a partir de la interpretación y apropiación de teorías preexistentes.

Es por esto que se hace pertinente traer las palabras del artista conceptual Douglas Huebler: *El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes, no quiero añadir más*⁴, así como el parafraseo que añade Kenneth Goldsmith *El mundo está lleno de textos más o menos interesantes, no quiero añadir*

³ Ver anexo 1: 404 Error not found. Sobre la utopía de la -p a l a b r a-

⁴ Douglas Huebler, declaración del artista para la publicación de la galería, Seth Segelaub Gallery, 1969.

más⁵, y sumar por mi parte, como premisa para esta lectura: *El mundo está lleno de investigaciones más o menos interesantes, no quiero añadir más.*

En nuestro contexto digital, el exceso de teorías, postulados y metodologías al respecto de la escritura para la escena supera el límite de lo imaginable y, aún así, se pretende del investigador generar material nuevo y original.

Esta investigación, sin embargo, persigue la singularidad subjetiva, pues entiende las anteriores como objetivos inabarcables en su totalidad tras el nacimiento del www y saca provecho de esto.

⁵ Escritura No Creativa, Sur+, p. 11

Capítulo uno

Planteamiento del problema

Justificación del problema

Contexto teórico

Planteamiento del problema

El investigador no puede ser objetivo o garantizar objetividad. Siempre hay una visión parcializada y está bien.

Jorge Dubatti, Costa Rica, 2016

La crisis conceptual del teatro

El teatro, como principio de pensamiento, plantea una serie de problemas epistemológicos y ontológicos difíciles de abordar, ya que permite distintas posibilidades de acercamiento⁶; sin embargo; para guiar la mirada hacia el texto para la escena, es necesario comprender las implicaciones teóricas del teatro y de qué manera le afectan a esta.

Si se lo mira desde su posición más tradicional, se presenta, en principio, un arte paradójico que implica, por un lado una producción literaria, y por otro una representación concreta, siendo la primera reproducible y comprobable y la segunda, instantánea e imposible de reproducir con exactitud.

⁶ Las más comunes serían la visión semiótica, la sociológica y la antropológica según las distintas formas de producción y de validación del conocimiento.

La *hipótesis teatral* implica una relación de signos⁷ verbales y *no verbales* de forma simultánea, por esto cada uno de sus elementos está constituido por un sistema de *signos* de naturalezas diversas generando un *código* de comunicación que permite distintos emisores.⁸

El *signo teatral* se compone de una multitud compleja y articulada de códigos que busca constantemente la empatía con el espectador. Bajo este entendido, una obra de teatro en un idioma desconocido, debería proveer también una experiencia sensible y aprehensible, pues la palabra debe *coexistir, combinarse y traducirse* en los demás signos y códigos de los que necesita la experiencia escénica (iluminación, espacio, movimiento, sonido, etcétera).

Para aclarar esto me parece importante traer a colación al filósofo del teatro argentino Jorge Dubatti en su libro *La Filosofía del Teatro I* (2007), donde nos aclara que así como todas las ramas del arte y la cultura, el teatro no puede ser concebido como una unidad absoluta conceptual o teórica al tratarse de un condición humana.

Los procesos de milenios implican cambios drásticos de visión de mundo, de concepciones estéticas y necesidades poéticas, y esto presenta una serie de complejidades determinantes que abren y ensanchan las grietas epistemológicas.

⁷ Se entiende al signo lingüístico como aquel que se *caracteriza "por su arbitrariedad, es decir, por la ausencia de relación visible, por su falta de "falta de parecido" entre su significante y significado"* (se puede convenir, por ejemplo, que la palabra *puerta*, no se parece en absoluto al objeto *puerta*, lo cual induce al factor imaginario de los referentes o significados en tanto cada receptor tiene en su cerebro una imagen distinta para el concepto que supone el *signo lingüístico*, en este caso *puerta*), a los *signos no verbales* como aquellos que mediante "*indicios, íconos y símbolos*" (idem P. 22) logran una representación del concepto a comunicar sin valerse de las palabras, y los *signos acústicos* como aquellos que se valen de la "*voz, expresión, ritmo, tono y timbre*" (idem) como vía comunicativa.

⁸ Revisar la *Semiótica teatral* de Anne Ubersfeld.

Para aproximarse a una hipótesis general del concepto teatro, el filósofo argentino lo subdivide en dos vertientes, una *matriz* y otra *liminal*:

Al teatro matriz se lo entiende como "(...) una estructura formal ontológica – histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular." (DUBATTI, Jorge. (2016) Teatro matriz y teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. P.2).

Para comprender esto, es necesario subdividir el concepto en otros tres: *teatralidad*, *teatro* y *transteatralización* entendiendo a la primera como "(...) una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada.", o sea, la teatralidad podemos entenderla como el impulso natural del ser humano de socialización, de organizarse en presencia del Otro y entenderse también como el Otro dentro de cualquier práctica humana (familia, deportes, política, educación, sexualidad, etcétera).

La segunda, el *teatro*, dentro de su concepto matriz, surge por consecuencia de la *teatralidad*, y propone una forma específica de organizar la mirada que exige "*reunión, póiesis corporal* [hipótesis de actuación] y *expectación*" (Dubatti, 2016. P.2), o sea, "(...) un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para esperar (...) la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas en el cuerpo de los actores" (Dubatti, 2016. P.3).

Y, finalmente, la *transteatralización* sería "la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad - fenómeno extendido a todo el orden social - a través del control y el empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales" (Dubatti, 2016. P.3). Este fenómeno nace sobre todo, a partir de la globalización mediática e informática.

Se puede decir entonces que el *teatro matriz* posee un carácter absorbente y por esto todo aquello que se le acerca lo suficiente puede ser transformado en teatro. El resultado es una gran cantidad de *tipos de teatro* según sean las concepciones de mundo (condición poética, política, social, espiritual, discursiva...), las formas de producción (técnicas y metodologías de creación y realización) y de estructuración (el orden específico de las anteriores), lo cual ensancha la grieta epistémica del teatro.

Aclarado lo anterior, el *teatro liminal* será aquello que no llega a ser teatro, pero está muy cerca, en el límite, un "no teatro" (Dubatti, 2016. P.7), dentro de esto podemos encontrar al performance, los conciertos musicales, el varieté, el circo, las intervenciones urbanas, el teatro postdramático, teatro de objetos... Son estos "*fenómenos teatrales*" (Dubatti, 2016. P.7) en los que están presentes las características relevantes del teatro matriz, pero incluyen elementos no aceptados por el concepto matriz pues están exentos de "*lo dramático*" (Dubatti, 2016. P.8), de la palabra, de la ficción y de la representación, o sea, el teatro liminal es parte del teatro matriz, puesto que "*no hay teatro sin liminalidad*" (Dubatti, 2016. P.8), pero empuja los límites ontológicos del primero.

La grieta es cada vez más grande y la *hipótesis teatral* cada vez más libre e inclusiva, puesto que, en tanto haya convivio y el medio comunicativo sea el *signo teatral*, existe el teatro.

El empuje de estos límites ontológicos genera estados de tensión teóricos como la tensión entre lo presentado y lo representado (texto/puesta en escena), entre los emisores y receptores (superando la condición comunicativa básica), entre la teatralidad como elemento social y el teatro como elemento poético, la tensión conceptual generada en el cuerpo del actor (cuerpo que vive, cuerpo que trabaja/representa y lo representado existiendo a través del cuerpo) y la tensión entre el *convivio* (cuerpos presentes en un mismo tiempo y espacio) y el *tecnovivio* (cuerpos presentes en un mismo tiempo, pero no en un mismo espacio, conectados a través de alguna interfaz o recurso tecnológico).

Ahora bien, cabe mencionar que cuando las tensiones se hacen muy grandes generan las grietas que comienzan a filtrar elementos del exterior porque "*El teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro*", como afirma Dubatti.

Bajo este entendido, mi pregunta es entonces, ¿qué y cómo se filtra mi contexto específico?, ¿qué y cómo se filtran mis palabras y mi lenguaje?, ¿cuánto más pueden empujarse los límites dentro de la *hipótesis teatral?*, y más aún ¿qué puedo filtrar yo a través de la grieta teatral?

Antes de buscar respuestas, es necesario aceptar en esta hipótesis que el teatro es tanto *la grieta* como *lo que* agrieta, y que por esto, es un concepto permeado del vacío, la negación y la pérdida: produce mucho y selecciona poco.

Además de esto, se puede aceptar que el acto poético teatral implica inherentemente la radical negación de la realidad común, ya que el espectador debe asumir la convención de que aquello que mira es tanto real como una ficción: solo se invoca lo que no está, pero solo se puede hacer presente en lo que sí está, generando entonces un "*mundo paralelo al mundo*" (DUBATTI, Jorge (2016) San José , Costa Rica),

un tercer campo de realidad: aquella que entra en funcionamiento cuando la realidad y la ficción colisionan frente a la mirada del Otro.

Ahora, no se puede asumir a ese Otro como un concepto genérico o estático. Contemporáneamente, ese Otro es un ser cuyo cerebro se configura cada vez más rápido a la velocidad de la información y la imagen, es un ser tanto globalizado y planetario como fragmentado y específico. El Otro contemporáneo es parte de una era digital, de la información y por ende, una era de crisis del conocimiento.

Si se acepta y asume la crisis epistemológica del teatro y de nuestra contemporaneidad, ¿de qué manera se puede asumir esto desde la perspectiva de la escritura para la escena?

La crisis conceptual de la dramaturgia

Hablar de *dramaturgia* obliga a enfrentar también la serie de problemas conceptuales, epistémicos y ontológicos además de las que hereda del teatro: el dramaturgo francés Joseph Danan, afirma de antemano que ninguna hipótesis de definición posible podría abarcar la vastedad del territorio dramático, apelando a la proliferación de pensamiento que vivimos contemporáneamente.

En este caso considero pertinente hacer una primera fracción del concepto en: la dramaturgia vs el teatro y la dramaturgia vs la literatura.

Le llamaré dramaturgia matriz a aquella que abarca su concepto más general y consensuado, aquella que tiene relación estrecha con la literatura: "(...) *la dramaturgia sería entonces el "arte de la composición de las obras de teatro"*" dice Danan en su libro "Qué es la dramaturgia y otros ensayos" (2012) citando a Patrice Pavis como proveedor de una definición oficial.

Se reconoce generalmente que es la Dramaturgia de Hamburgo el pilar teórico fundante de la dramaturgia, y a su autor, el alemán Gotthold Ephraim Lessing, como su fundador. Estos textos reunidos entre 1767 y 1768 tuvieron la función de generar una escena modelo desde la Compañía de Teatro de Hamburgo hacia toda Alemania⁹ en la que parte del objetivo era "*no volver a dejar que los actores trabajaran bajo su propio riesgo y peligro*".¹⁰

En cuanto a la elección del término *dramaturgia*, entendiendo el contexto del cual proviene, trae consigo la carga política de oponerse a la normatividad del modelo francés de escritura dramática "en

⁹ ídem. P. 17

¹⁰ ídem. Autor citando a León Crouslé en Gotthod Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*. Traducido por E. de Suckau (1885)

nombre de Aristóteles" (DANAN (2012), p. 19), la palabra dramaturgia en su primer sentido matriz se refiere a la puesta *en papel* de una serie de ejercicios que generen material de reflexión.

Esta puesta *en papel* o la relación directa con la escritura parte de la no existencia de la figura de la puesta *en escena* aún y por consiguiente, la responsabilidad de aquel encargado de registrar con palabras y cuestionarse desde las palabras a sabiendas que no son las palabras el resultado final de esa producción:

*"(...) Me gusta que un joven poeta tenga cierta osadía. En esta escena hace que el padre derribe a la hija de un empujón. // Me preocupaba la forma de ejecutar en escena dicha acción. Y no tenía motivo alguno para ello, porque nuestros actores la habían concertado a la perfección; por parte del padre y de la hija, se observaba tal decoro, y dicho decoro iba tan poco en detrimento de la verdad que he de confesarme: una cosa así ha de ser confiada a estos actores o a ninguno. El señor Heufeld exige que haya sangre en la carta de Julie, cuando ésta es levantada del suelo por su madre. Puede darse por satisfecho que se haya omitido tal detalle. La pantomima jamás debe llevarse a extremos repulsivos. // Basta con que, en un caso semejante, la fantasía sobreexitada crea ver sangre; pero los ojos no deben verla realmente."*¹¹

Esta primera visión es aquella a la que Dubatti llama *dramaturgia de autor*. "(...) *la producida por "escritores de teatro", es decir, "dramaturgos propiamente dichos" en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación*".

Ante esto enfrente entonces, una estrechez metodológica, ya que el ejercicio de la escritura está directamente ligado al de autoría y aislamiento, pero, si el teatro funciona en colectividad, entonces el "dramaturgo propiamente dicho" está por fuera del vínculo y eso coloca su labor por fuera del hecho escénico; sin embargo, al verse obligado a escribir textos con el fin de ser representados en la escena, queda también por fuera del hecho literario.

¹¹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hambrugo*. Entrada IX. 1767. Citado en DANAN. P 19.

Además, a partir del nacimiento y el fortalecimiento de la puesta en escena, de prácticas teatrales liminales y de las distintas revoluciones literarias, la *dramaturgia* bajo el parámetro matriz, se torna insuficiente para enunciar aquello que se *hace*.

Ante esta contradicción Danan aporta:

"Para dramaturgia el Bailly dice: "Composición o representación de una pieza de teatro". He aquí nuestra sorpresa, puesto que descubrimos que la dualidad –composición o representación– existía ya en el griego, inscrita en el término dramaturgia. Inscrita no como un movimiento, no como un tránsito entre uno y otro valor, sino como si los dos fueran la misma cosa.

El Littré –elaborado entre 1859 y 1872– decía entonces: "Arte de la composición de obras de teatro". (...) a lo que agrega: "Vicio de componer obras de teatro. Esta palabra, como la de dramaturgo, se usa casi siempre en su sentido negativo."

(...)

En el diccionario de Robert (1978), "dramaturgia" aparece en la entrada "dramaturgo" como palabra derivada (...) a lo que Robert agrega con buena intención: "tratado de la composición dramática"(...).

La exclusión de cualquier referencia explícita a la escena en el primer sentido de la palabra (...) nos recuerda que el texto teatral estaba también constituido por un "performance", y que esta dimensión se ha ocultado en beneficio de la primacía del texto (...) hasta llegar al triunfo el "teatro-libro" (...) el triunfo del texto en su inmutabilidad (...).

Quizás se pueda entender ahora por qué la palabra "dramaturgia" ha estado cargada de negatividad. Como si recordara demasiado a lo que se había rechazado del texto literario es decir, la escena, se admite "obra de teatro", incluso "poema dramático" como género literario, pero no "dramaturgia" que remitiría a la práctica de la escena (...)"¹²

Dramaturgia liminal podría ser resumida entonces, en palabras del francés, como el "*Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena*" (p. 13), poniendo en evidencia la ya mencionada dicotomía: un primer sentido estrictamente textual y un segundo sentido que apela a la puesta en escena.

¹² DANAN, Joseph. (2012) *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. P.14.

En segundo sentido, a la dramaturgia liminal se la podría catalogar como una *no dramaturgia* en tanto se convierte en un *fenómeno de escritura* más que en la escritura misma¹³, y por esto, la ampliación del concepto de *dramaturgia* implica por consiguiente, la ampliación del concepto de *texto dramático*:

“La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática (Dubatti, 1999a). El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación –es decir, las marcas de virtualidad escénica- muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo “no-dicho” en el texto, al subtexto.”¹⁴

Es por esto que se puede hablar también de dramaturgia del espacio, dramaturgia de la luz, dramaturgia del director, dramaturgia del actor, dramaturgia de los objetos, dramaturgia del vestuario, entre otros.

Si etimológicamente la palabra *dramaturgia* proviene del griego *dramatourgía* y está compuesta por *dramatos* (relacionado al drama), *ergon* (trabajo) y el sufijo *ia* (cualidad, acción)¹⁵, ¿es acertado entonces asumir a las y los dramaturgos como aquellos que se encargan de la premisa de escritura para la

¹³ Entiéndase la escritura como el acto narrativo: *contar o referir lo sucedido, un hecho o una historia ficticia*. Diccionario de la Real Academia Española en línea.

¹⁴ DUBATTI, Jorge. (2011) Dramaturgias y nuevas tipologías del texto dramático. <https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/09/05/dramaturgias-y-nuevas-tipologias-del-texto-dramatico-por-jorge-dubatti/>

¹⁵ Diccionario de la Real Academia Española en línea

escena?, ¿es realmente *dramaturgia* de autoría lo que se hace al escribir para la escena?, ¿cuál es la identidad de quien escribe para la escena, pero no es un *dramaturgo propiamente dicho*?

Considero que pensar la escritura para la escena bajo el concepto de *dramaturgia* implica una serie de inconvenientes conceptuales que esta investigación no pretende abarcar.

Para efectos de esta investigación, la *dramaturgia* es la pulsión de orden y estructura de una pieza y está tan presente en el acto de escribir para la escena, como en todas las necesidades de la escena misma; es un elemento indisociable de la actividad teatral en su totalidad.

Al encontrar este vacío conceptual para analizar las implicaciones de la escritura para la escena y, sobre todo, desde mi contemporaneidad digitalizada, apropié del término en inglés *playwriting*, porque trae consigo una voluntad más lúdica y flexible.

Play, se traduce al castellano como verbo en jugar, tocar (un instrumento), dar inicio a, interpretar/representar/actuar, competir (contra), gastar una broma..., y como sustantivo: obra (de teatro) y juego ¹⁶.

Writing se traduce en los sustantivos *escritura* y *letra*.

Entonces *playwriting* puede traducirse como:

Playwriting: Jugar con letras

Playwriting: El juego de las letras

Playwriting: Empezar la escritura

¹⁶ Diccionario de Cambridge en línea. <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/play>

Playwriting: Actuar la escritura

Playwriting: Competir contra la letra

Playwriting: Escribir obras de teatro

Playwriting: Escribir juegos

Playwriting: Escribir aquello a lo que se le dará inicio

Playwriting: Escribir la interpretación/representación/actuación

Playwriting: Escribir la competencia

La crisis conceptual de la creatividad

La era Digital

Cuando hablo de la *era digital* (o *era de la información*) me refiero al período que nace junto con el *www* (World Wide Web) en el año 1991 y se extiende hasta la actualidad.

Desde la forma en la que compramos nuestros artículos cotidianos hasta la forma en la que concebimos nuestras interacciones sexuales, el internet se ha encargado de cambiar el rumbo de las estructuras de pensamiento al ampliar y catapultar las posibilidades de producción y autogestión de material expresivo.

Esto puede concebirse como otro medio de comunicación, pero con alcances a la simultaneidad, masividad, inter-actividad y sobre todo, información en tiempo real sin precedentes. La capacidad de registro y archivo que permite esta herramienta ha dado pie a una serie de modificaciones aceleradas de las estructuras de pensamiento y la validación del conocimiento en todas las áreas de la vida contemporánea, siendo determinante para las tendencias artísticas de las generaciones digitalizadas.

Ahora bien, no se puede dejar de lado el hecho de que la red digital y sus dispositivos son máquinas generadoras de cantidades inasibles de texto. Nunca nada ni nadie previo al internet ha logrado producir tal cantidad de palabras y frases en cualquier idioma -incluyendo el idioma de la programación- ya sea para lograr contenido *textual* (ensayos, artículos, cuentos, etiquetas, subtítulos...) o *no textual* (imagen, color, video, sonido, iconografía...), todo aquello que pueda ser operado en una

computadora, tableta o celular está hecho a partir de letras y/o números ordenados de forma generalmente ilegible, pero que tiene significado según su formato.¹⁷

Esto nos pone de cara, por primera vez en la historia, a la posibilidad de transformación y alteración de distintos medios a partir del lenguaje: adentro de una pantalla, la diferencia entre una imagen distorsionada y otra que no lo está tiene que ver estrictamente con el texto que la compone y sus variantes.

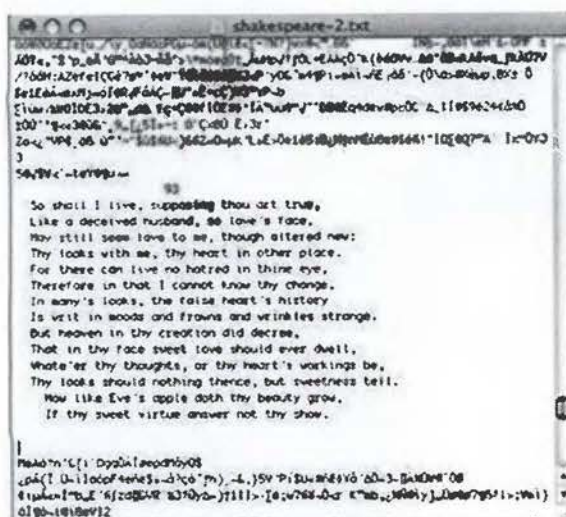


Captura de pantalla:
William Shakespeare. Grabado de Martin
Droeshout, 1623



Captura de pantalla del documento convertido a
texto de la imagen anterior

¹⁷ Compruébelo usted mismo: tome cualquier archivo con cualquier extensión de imagen, sonido o video, (mp3, .mp4, .pdf, .jpg, .ai...) y modifíquela por una extensión de texto (.txt), para esto presione click derecho y seleccione "abrir con" y alguna aplicación de texto, el archivo nuevo mostrará el texto a partir del cual está hecha la imagen.



Captura de pantalla:
Código de texto del grabado de Doroshout con el soneto 90 de Shakespeare inserto



Captura de pantalla:
Imagen del grabado de Doroshout tras insertar

La cantidad de texto expuesto y texto oculto que consumimos diariamente ha sobrepasado la fantasía de cualquier lector, poniendo en discusión el papel de la escritura. ¿De qué se trata escribir de cara a esta realidad?, o, ¿para qué seguir escribiendo entonces ante tal proliferación y difusión textual?

"En 1960, no existían las fuentes digitales de información. (...) Lo que ahora conocemos como bytes recién se inventaba. Por tanto, los esfuerzos tempranos de medir la economía de la información empleaban palabras como el mejor barómetro para entender el consumo (...)

(...) se estima que 4 500 trillones se consumían en 1980. Calculamos que las palabras consumidas crecieron a 10 845 trillones en 2008, lo equivalente a unas 100 000 palabras al día por cada ciudadano estadounidense."¹⁸

¹⁸ Roger E. BOHN y James E. SHORT, "How much information? 2009: Report on an American Consumers". Universidad de California, San Diego.

Las palabras anteriores fueron registradas en el 2009. Estas palabras están siendo registradas en el 2017. Si aparto la mirada de la hoja del documento de texto y repaso la totalidad de mi pantalla puedo contar 44 palabras omitiendo artículos y omitiendo el bloque de texto principal. Si abro la mirada al escritorio, a las paredes, a mí misma y tomo en cuenta los objetos que tienen letras impresas, estas palabras que escribo comenzarían a componer frases delirantes.

Si bien es cierto, la gran mayoría de las palabras que aparecen frente a nuestros ojos no tienen gran valor estético o sensible y suelen pasar tan desapercibidas como la información basura o *spam* que acumulamos en nuestros correos electrónicos, también es cierto que todas esas palabras siguen siendo el mismo material de trabajo de la escritura como arte.

Ahora bien, esta abundancia de texto me hace recordar las palabras innecesarias que se enuncian en una conversación cotidiana, ¿cuánto de estas palabras o de esta información podría ser catalogado también como "basura"? Y me pregunto entonces, ¿no es justamente esa palabra el material de trabajo de la escritura para la escena?

En su ensayo *Dramaturgia y Narrativa. Algunas fronteras en el cielo* (2006), Mauricio Kartún cita las palabras de Nietzsche: "*Es poeta aquel que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo aquel que siente además un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo en otro cuerpo con otro carácter.*"

Esto lo leo en una pestaña de mi navegador de internet que tiene al lado las pestañas de Facebook, Gmail y YouTube, entro a Facebook para distraerme un rato, miro mi foto de perfil y pienso que lo que apunta Nietzsche como *dramaturgo* es exactamente el mismo mecanismo de gestión de las redes

sociales, gente creando avatares de sí mismos buscando metamorfosearse en el cuerpo del internet con un carácter modificado para relacionarse con otros.

Sobre esta reflexión y sobre el uso de la palabra me extenderé más adelante; sin embargo no deja de ser pertinente tomar en cuenta el rápido desarrollo de los medios visuales que propició el siglo XX con la televisión, pantalla privada que nos proveyó de una gran cantidad de figuras públicas (artistas famosos) y no públicas (ciudadanos no famosos) para observar y otorgarle fascinación y atención como nunca se hubiese concebido.

Esto genera tensión entre el mundo real y el mundo que sucede dentro de la pantalla, así como entre lo público y lo privado, en tanto la pantalla que veo en casa, en lo privado, me abre una ventana a lo que está afuera y es público.

La cultura pop y los reality shows¹⁹ nos dejaron de cara al lente y el internet se encargó de propagarlo y potenciar esta nueva capacidad de "volverse público" en tanto yo misma puedo gestionar mi presencia dentro de esa pantalla que es esa ventana a lo público y por ende yo soy pública también.

¿Nos estamos convirtiendo de alguna manera tanto en productores de nuestras propias identidades virtuales (haciendo esfuerzos teatrales y dramáticos complejos por mantener estos personajes fieles a nuestras necesidades y deseos de organizar la mirada del Otro que también es ahora un ser virtual), como en decodificadores seleccionadores de toneladas de texto ?

¹⁹ N.A. Traducido en telerrealidad. Programas de televisión donde se documenta en ausencia de guión o pautas actorales. Generalmente se tratan de concursos donde queda un único ganador de dinero, algún puesto de trabajo, la amistad de alguna celebridad, pareja, etc, la convivencia entre personas reconocidas por la cultura pop (como la familia Osbourne o la familia Kardashian), remodelaciones, deportes, entre otros.

Justificación del problema

(...) casi todos los artistas se convierten al arte por el arte mismo. Hallar la voz personal no es sólo vaciarse y purificarse de las palabras de otros, sino adoptar y acoger filiaciones, comunidades y discursos. Podría llamarse inspiración al hecho de inhalar el recuerdo de un acto no vivido. La invención, debemos aceptarlo humildemente, no consiste en crear algo de la nada, sino a partir del caos. Cualquier artista conoce estas verdades, no importa qué tan hondo las esconda.

Jonathan Lethem. Contra la originalidad. 2012

#uncreativePLAYwriter antes del #uncreativePLAYwriting

Se puede consensuar que el oficio de la escritura es, en principio, uno solitario y silencioso, y que por el contrario, el teatro es un arte convivial y bullicioso; esto plantea otra contradicción extraña en la naturaleza de la escritura para la escena: ¿cómo se escribe en soledad algo que exige convivio para su realización?

Dentro de una estructura matriz de la dramaturgia, esto no debería presentar ningún inconveniente: el dramaturgo escribe, como el poeta, una obra de inicio a fin y la entrega a algún director que coloque esas palabras en escena; sin embargo; mi contexto está configurado en absoluta liminalidad a partir de la postmodernidad y posteriormente la era digital donde, como ya he mencionado, las teorías y procedimientos caducan rápidamente.

La hipótesis #uncreativePLAYwriting surge como una forma de enfrentar el desconcierto que esto significa e implica el auto reconocimiento teórico y metodológico a través de la apropiación, reinterpretación y reescritura de otros materiales. Existe en tanto se acepte lo imposible de ser original y creativo; en eso consiste su particularidad.

No puedo entonces, no referirme al proceso que me llevó a sintetizar hasta el *hashtag* lo que asumo como escritura para la escena.

Sobre mi casa una nube roja

Mi primer acercamiento a la escritura *para* la escena, realmente llevado a *la* escena consistió en un proceso colaborativo de autoría colectiva tejido a tres manos: la directora (Aysha Morales López), la actriz (Laura Cordero Hidalgo) y mi persona.

Sobre mi casa una nube roja se realizó mediante un Proceso Colaborativo. Esta forma de creación contemporánea, afirmada como modelo de trabajo colectivo, "[...] se constituye en un modo de creación en el que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio para realizar propuestas, lo que produce una obra cuya autoría es compartida (...)"²⁰

La primera parte de la construcción de la pieza tenía que ver con el universo simbólico de la actriz: la actriz como una productora de imágenes y sensaciones. Esto atravesado por estímulos

²⁰ MORALES, Aysha (2015) El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal Sobre mi casa una nube roja. P. 15

propuestos por la directora en los ensayos (música, premisas emocionales, objetos...) y observado por mi persona.

Mi trabajo consistía principalmente en observar los ensayos y anotar cualquier cosa que llegara a la cabeza en formato de texto. Se conversaba mucho en las sesiones de trabajo, se dialogaba y discutía sobre el material o sobre la vida personal, según la mirada de cada una: yo escuchaba, miraba atenta, apuntaba y conversaba para luego llegar a casa y escribir.

Escribir era un acto de *traducción, interpretación y manipulación* de lo que había sucedido, no había ninguna idea que fuera absolutamente mía y al mismo tiempo todas lo eran.

A partir de esto produje una serie de escenas sin ningún orden, algunas en prosa y otras en verso que funcionaban como partículas conceptuales: La borracha, la pared, la mesa, el poema, la espera, el recolocar, etcétera.

Algunos de estos textos tenían la intención de ser dichos al pie de la letra y otros eran material de improvisación para la actriz, algunos textos se dijeron en algún ensayo, algunos eran poemas personales, otros fueron textos tomados casi sin alterar del internet.

El siguiente texto pertenece a la pieza que finalmente se llamó *Sobre mi casa una nube roja*. El fragmento se llama, en bitácoras, *El yo soy, yo no soy* y se consensua como un punto de partida para la actriz.

(Toma todos los objetos y los reacomoda. Abre la computadora, pone música, baila con la mesa.)

Hortensia: -Yo soy... Yo no soy Andrea, (Se le van ocurriendo nombres) Adriana, Ana, Carolina, Camila, Carol, Carmen, Clara, Fernanda, Fiorella, Fabiola, Fabiana, Gracia, Gabriela, Graciela, Eugenia, Eulalia, Rosa, Flor, Margarita, Mariela, Mariana, Juana, Juliana, Julia, Hortensia...

El texto no pretende ser memorizado y dicho al pie de la letra; por el contrario, se posiciona como un ejemplo a partir del cual, el personaje pueda escoger las palabras que necesite mientras habite el cuerpo de la actriz.

Sin embargo; este otro fragmento denominando en bitácoras *El texto de la hortensia*, enteramente tomado del internet, no tiene rango de improvisación:

(Una voz desde afuera)

Hortensia: Familia de las hydrangeáceas, es una planta angiospermática cuyo registro fósil aparece desde hace más de 130 millones de años, Darwin las llamó "abominable misterio", quizá por distinguirse de los demás fósiles encontrados en el momento o quizá por su aparición tardía, y a pesar de esto comprende actualmente el 90% de especies de plantas terrestres, son la clase dominante en la mayor cantidad del mundo. Han aprendido a sobrevivir casi en todos los nichos ecológicos, desde desiertos hasta pantanos...

Las distintas naturalezas de las escenas nos llevó a la pregunta ¿cuál va después de cuál y cómo pasamos de una a otra?, ¿qué dice mi instinto y qué resiste el material? Esta etapa se configuró como un trabajo urgente, ansioso, honesto y caótico donde la incertidumbre ante la toma de cualquier decisión se convirtió en una constante hasta el final.

Mi figura se posicionaba ligeramente afuera, pero siendo parte, como una especie de voyeur bienvenida a recolectar información para llevársela a casa, recordarla, releerla e identificar elementos específicos como un juego de deconstrucción.

La pieza se hizo haciéndola y tomó caminos que jamás pudieron haber sido previstos. El resultado escrito fue un poema largo de cinco cuartillas en verso y prosa con poquísimas didascalias que nadie se atrevería a llamar *dramaturgia de autoría*, pero que resistía una vida útil escénica de casi cincuenta minutos.

Entonces surgió la pregunta, ¿qué fue lo que hice sino *dramaturgia*?, ¿por qué el programa de *mano de la pieza* dice que mi trabajo fue el de la *dramaturgia*?

¿Qué estaba haciendo realmente?

Escribiendo: digitando palabras traducidas, interpretadas y manipuladas. Mi trabajo tenía más cualidades de secretaría que de *dramaturgia* y aunque fuera poco elegante, restaba mucha angustia sobre la acción de escribir.

La familia que nunca fue [o Happy family]

Tras el estreno de *Sobre mi casa una nube roja* quedó un equipo de trabajo y ganas de continuar produciendo material para llevar a la escena.

Nuestra primera y única experiencia, hasta entonces, se había configurado de manera convulsa, desordenada y altamente emocional, por lo que se propone dar inicio, en el 2014, a una segunda en la que se abordaría un proceso más "ordenado" donde se escribiría primero una obra de teatro a partir de una puesta en común de ideas y necesidades y, posteriormente se trabajaría sobre la escena.

Sin embargo; esta dinámica implica la responsabilidad de asumir en soledad el imaginario de la escena a partir únicamente de conversaciones y referencias. Yo no estaba preparada para enfrentarlo: mi única experiencia se había configurado desde, para y por la escena.

Ser conscientes y aceptar esto como grupo nos llevó a incluir una segunda persona como apoyo de la escritura: Álvaro Martínez Cortés, quien estaba realizando su especialización en Dramaturgia en el Instituto Universitario Nacional del Arte en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

“Hagamos una obra que se llame Happy family”, sentenció la directora en la primera reunión.

Así como la vez anterior partimos de la premisa “hagamos una obra de teatro sobre el amor”²¹, esta vez aceptamos un concepto como punto de arranque: una suerte de familia feliz.

Para generar los encuentros y material común decidimos realizar caminatas por San José buscando una casa que nos sirviera de escenario para imaginar a nuestra Happy family. Igualmente, las reuniones de lecturas y muestra de referencias de videos, audios o fotografías, se realizaron en parques cercanos a las rutas de búsqueda.

Las conversaciones sobre nuestras propias familias y las que conocíamos eran vitales para aproximar un perfil de convivencia y de esta primera etapa se establecieron los personajes: La madre, La abuela, La hija, El hijo y Floffy: el perro, así como la ausencia del personaje El padre²²; el espacio: la casa vieja con objetos, muebles y electrodomésticos viejos y acumulados; el contexto: una familia costarricense, clase media venida a menos, católica y con poco contacto con el mundo fuera de la casa.

Tras el regreso de Álvaro a Argentina nos vemos forzados a configurar una relación virtual (correo, chat y videollamada), en la que establecimos como dinámica de comunicación principalmente escrita.

²¹ Cabe mencionar que para el resultado final de la pieza, el tema del amor había quedado por fuera de la representación, pero siempre se mantuvo como brújula para la toma de decisiones.

²² Para ese momento habían algunas propuestas de nombres (Evangelina, Olga, Leocadia, Mariana, Amanda y Burdégano); sin embargo, finalmente se tomó la decisión de nombrarlos según su rol familiar, de esta manera se les desposeía de una identidad y se reforzaba el arquetipo.

Escribir a cuatro manos mediante contacto virtual exigía estrategias de acción y de comunicación que no teníamos. Álvaro propuso el juego de tomar un monólogo o fragmento de escena de una obra, mantener la acción dramática, y cambiar elementos para apropiarla²³; como una forma de imaginar nuestros personajes en escenarios dramáticos.

Después se abrió la posibilidad de modificar los textos del otro²⁴ y a partir de esto comenzamos a trabajar bajo un único documento y ya no escenas sueltas; nos encontrábamos intentando calzar piezas y rellenar vacíos buscando alguna narración que articulara el material.

En este momento la frecuencia de lectura y escritura comenzó a hacerse intermitente. La directora y la actriz habían perdido el hilo del trabajo y Álvaro y yo nos enfrentábamos al material solos y a ritmo lento. La pieza a veces parecía tener sentido, pero a la mayoría de veces no; los fragmentos no terminaban de calzarse y el exceso de material jugaba en contra a la hora de asumir los vacíos.

Teníamos personajes, contexto y espacio, pero no teníamos un conflicto que desencadenara la acción. El texto comenzó a dar la sensación de que podía seguirse escribiendo por siempre, porque se trataba de una serie de escenas cotidianas de esta familia que hablaban mucho de los personajes, pero no de la situación escénica.

Tras otro año de trabajo el texto parecía imposible de resolver y así se determina la pieza como fallida y el final del proceso colaborativo.

Esto provocó un estado de duelo y desconcierto: ¿qué significa que un texto *funcione* o no?

²³ Conversación de correo personal del 16 de julio del 2014. Ver anexo 2.

²⁴ Conversación de correo personal del 23 y 24 de julio del 2014. Ver anexos 3, 3.1 y 3.2.

Tomé la decisión de iniciar un nuevo documento sin título y ubicarlo en una nueva carpeta titulada "Reescritura". Comencé eliminando arbitrariamente los párrafos o escenas que no me gustaban, subrayando las que me gustaban parcialmente y las que me gustaban mucho las copié y las pegué en el nuevo documento "Sin título 1".

Luego busqué y agrupé patrones temáticos, de espacio y de personajes: ¿quiénes aparecen en cada escena, dónde están y de qué están hablando?, ¿qué se parece a qué?, ¿en qué escenas se repiten signos?

Regresé al material subrayado y lo reescribí, después escribí unas cuantas escenas más ("Sin título 2," "Sin título 3," "Sin título 4") y comencé a buscarle acomodo al material que resultaba.

Las estructura tuvo que ser planteada de manera capitular: Día 1, Día 2 y Día 3; y sub capitular de las grandes premisas: las muertes (La muerte de la familia, La muerte de la refri y La muerte de la hija [la partida]), las horas de comida (Desayuno de domingo, La hora del café y La última cena), los miembros de la familia (Los gemelos, Madres e hijas y Hermanos) y las preguntas (¿Dónde está mi hija?, ¿Dónde está el perro? y ¿Dónde está la familia?), además de una telenovela como elemento narrativo transversal que me permitía incluir textos que quedaron en el limbo entre no querer desecharlos, pero sin total cabida en el material.

Finalmente, fragmenté la cronología de la pieza, e intenté generar nuevos patrones, así como ligar historias externas como recurso estético.

Esta vez se sentía como un juego de mesa, una especie de Lego que, aunque difícil y laborioso, resultaba mucho menos angustiante también que desechar por completo un material y asumir su

invalidez absoluta. Se trataba de un juego que no se implicaba ganar o perder, consistía en movilizar, modificar y conectar bloques de texto para encontrar y propiciar distintos patrones que resulten en otro texto (si bien no nuevo u original) distinto.

Esto dio como resultado un primer texto producido sin contacto con la escena, pero con la intención de ser llevado hasta ahí, haciendo difícil de determinar si el material estaba finalizado o no. ¿Cómo saber si el texto *funciona* o no si no es hasta que cumple su necesidad escénica?

Los laboratorios

Es importante destacar que el proceso de escritura de *La familia que nunca fue [o Happy family]* se desarrolló a lo largo de casi tres años atravesados por distintos talleres, seminarios y acopio personal de información que, sumado a las experiencias personales de escritura, me llevaron a vivir la complejidad de ejecución que parecía implicar una tarea tan sencilla como escribir.

De pronto, digitar una letra tras otra y formar oraciones se había convertido en algo incomprensible porque necesitaba de la naturaleza de ambas disciplinas: el encierro que debía proveerme de ideas *originales y buenas*, y el convivio que permitiera el consenso y la colectividad de ideas.

Los ejercicios que iba adquiriendo y realizando para facilitar la escritura, así propiciar la imaginación y la *creatividad*, acababan de alguna manera, por convertirse en reescrituras o reinterpretaciones de historias personales, libros, películas, series, videos, fotografías, *memes*,

conversaciones, etcétera, ya insertas en mi cerebro; las indicaciones apuntaban muchas veces hacia la toma y apropiación de referencias personales y ajenas.

Por ejemplo:

1. *Elegir un lugar específico y describirlo sin mencionar personajes.*
2. *Escribir un monólogo en el que yo misma soy el personaje. El contenido del texto es una presentación no explícita.*
3. *En parejas, escribir en una misma hoja un personaje A y uno B donde A quiere venderle algo a B.*
4. *Del texto anterior sumar que A vende una estafa y B quiere comprarla, pero no puede.²⁵*
5. *Generar un listado de frases que comiencen con la pregunta "¿Y si...?"*
6. *Elegir un tema y generar una constelación de palabras ligadas. Esto puede hacerse por oposición, por semejanza, por concordancia, por disociación, etcétera.*
7. *Escritura libre o automática: escribir por un tiempo específico rápidamente y sin interrupciones.*
8. *Tomar una escena y reescribirla como si perteneciera a otro género.²⁶*
9. *Escribir un sueño.*
10. *No escribir. Dibujar algunas palabras y buscar qué otras formas (que no sean letras) pueden adquirir.²⁷*

²⁵ Ejercicios 1-4 realizados en el taller de dramaturgia de la escritora salvadoreña Jorgelina Cerritos en el marco del FIA, San José, Costa Rica, 2014

²⁶ Ejercicios 5-8. MARTÍNEZ, Agapito (2010) *Escribir teatro. Una guía práctica para escribir textos dramáticos.*

²⁷ Ejercicios 9-10. DE LA PARRA, Marco Antonio (2005) *Notas para una reflexión sobre la escritura teatral contemporánea.*

Intentar generar material *nuevo* a partir de estas premisas no me era posible; sin embargo, facilitaba notablemente la acción de escribir.

Llevar a cabo ejercicios encontrados y formular otros se convirtieron en una necesidad fundamental para mi proceso, pues me permitían distintas hipótesis sobre conceptos complejos como la acción o el conflicto; sin embargo; ¿cómo comprender los conceptos sin poder llevarlos a la práctica?, ¿cómo ponerlos en tensión con la escena?

Frente a esta dificultad, Mauricio Kartún aconseja, según su experiencia, asumir procesos de enseñanza como un camino para la autoformación y el descubrimiento de afinidades teóricas y prácticas.²⁸ La posibilidad de compartir y probar las pequeñas hipótesis, así como el compromiso de tener que sintetizar y reflexionar sobre las inquietudes de los otros, exige un proceso acelerado de aprendizaje, así como una fuente inagotable de material de investigación.

Es por esto que en agosto del 2015 guíé mi primer laboratorio de escritura para la escena: *La palabra como puente*. Durante seis sesiones, junto con otras siete personas, reafirmamos la necesidad de llevar a cabo actividades que propiciaran la escritura, que facilitaran la comprensión de conceptos y proveyeran de ejemplos concretos para discutir al respecto.

Los siete participantes traían consigo oficios muy distintos y, en su mayoría, alejados de la actividad teatral o literaria; necesitaba acercarlos a ambas. El intento por plantear nuevos ejercicios me llevó al carácter absorbente del teatro y concluir que, si se los recontextualiza, ejercicios destinados a otros objetivos se pueden transformar en prácticas de escritura para la escena.

²⁸ Revisar KARTÚN, Mauricio (2002) ¿Por qué enseño dramaturgia?

A partir de esto, propuse:

1. Todos los participantes del laboratorio se colocan de pie, en círculo, se lanzan aleatoriamente un objeto al tiempo que se enuncia una palabra relacionada a algún concepto que proponga la guía (colores, comida, nombres de países, emociones, etcétera). El objeto no debe caer al suelo.
2. En dos grupos: un grupo lee un poema corto previamente seleccionado por la guía y lo interpreta con su cuerpo emulando una fotografía o realizando una escena de menos de 30 segundos; el otro grupo observa y escriben individualmente una historia sobre lo que ven. Luego se invierten los roles.
3. Elegir un tema específico.
4. Intentar representar gráficamente aquello que siento al respecto de ese tema (collage, dibujo, fotografía, etcétera)
5. Hacer una lista de reproducción con canciones que me recuerden a ese tema.
6. En parejas: uno le hace un masaje al otro mientras la guía les lee por unos 5-7 minutos, cambian de rol masajeador-masajeado y se lee por otros 5-7 minutos.
7. Buscar una posición cómoda y cerrar los ojos. Respirar profundo unas tres veces y elegir una imagen mental de una persona, un objeto o un animal. Cuando la imagen sea lo suficientemente sólida, darle movilidad y colocarla en un espacio. Explorar ese espacio y ubicar una puerta cerrada. Posicionar el objeto, animal o persona frente a esa puerta. Abrir los ojos y escribir una amenaza para su animal, objeto o persona tras la puerta.

8. Repetir el ejercicio anterior cuando ya existan esbozos de historias y personajes ubicando, ya no una persona, animal u objeto cualquiera, sino alguno de los personajes sobre los que se esté trabajando.

En este punto cabe mencionar que mi posición en esta experiencia (y en las posteriores) no era la de quien tiene el poder de enseñar algo, sino la de quien convoca y comparte sus referencias bibliográficas y videográficas, así como sus conclusiones personales que ha seleccionado para este fin. Mi papel era incentivarlos a intercambiar, en mayor o menor medida, nuestra información valiosa y personal entendiendo las palabras como un medio para hacerlo.

Fue así como el resultado del laboratorio consistió en un compilado de textos e imágenes producidas por ellos mismos durante ese período de tiempo que, para ser mostrado al público, requirió de apoyo de video, fotografía, música y actuación, además de la lectura de los textos²⁹.

Acepté que en mi proceso, la escritura para la escena consiste en un producto incompleto que invoca constantemente aquello de lo que carece. A la escritura para la escena siempre le anda haciendo falta la escena y por eso es y *debe* ser una escritura inacabada que invite a accionar sobre ella.

Bajo esta premisa, en diciembre del 2015 inicié el segundo laboratorio de escritura para la escena: *Del textil al personaje*. Este espacio de encuentro tenía como fin personal ahondar sobre el tema del personaje y el exterior de proveer herramientas para la construcción de un posible personaje a partir de estímulos relacionados con el textil, el diseño y el vestuario.

²⁹ Ver anexos 4,5 y 6

La decisión de utilizar estos elementos estuvo directamente relacionado con el espacio en el que sucedían los encuentros: Camanance; el taller y tienda de la marca de indumentaria del mismo nombre. El espacio estaba habitado por maniqués, máquinas de coser, accesorios (botones, cremalleras, broches...) y telas de distintos materiales, texturas, colores o estampados.

Intuí que el espacio y aquello que se *hace para* escribir debía afectar directamente aquello que se escribía; para esto asumí el estado de escritura como un estado de escena y de esto se trataba el experimento.

Sin embargo, decantar un discurso a partir del material recopilado de forma clara y concisa no fue mi principal fortaleza como guía. De alguna manera, mi propio discurso era un collage de otros que había leído o escuchado durante la semana previa porque me parecían material pertinente y estaba de acuerdo con el contenido; los miraba o leía varias veces y hacía anotaciones hasta interiorizar la información para luego poder representarla con mi propio lenguaje.

Si bien esa fue la estrategia teórica del laboratorio anterior, para esta ocasión me encontraba quizá con el doble de material y los números crecían exponencialmente, por esto los ejercicios eran fundamentales para canalizar los encuentros y poder comunicarnos.

En esta ocasión se implementaron:

1. Ejercicio 1 del laboratorio anterior, enfocando todos los conceptos en palabras relacionadas con la imagen del personaje de cada quien (colores, texturas, emociones, fijaciones...)
2. Recorrer el espacio Camanance, distinguir y anotar todos los elementos que de una u otra manera recuerden el personaje a trabajar.

3. Escribir por qué.
4. Salir del edificio, recorrer el parque (ubicado a 200mts de distancia), distinguir y anotar todos los elementos que de una u otra manera recuerden el personaje a trabajar. Escribir por qué.
5. Sobre una plantilla de figurín, ilustrar la imagen del personaje a trabajar. (Para esto se proveen materiales de trabajo como papel de colores, muestras de telas, hilos, agujas, goma, tijeras, revistas...)
6. A partir de esta imagen construida, escribir por un tiempo determinado algo que necesita decir el personaje.
7. A partir de las imágenes de los compañeros, escribir pequeñas hipótesis sobre estos personajes y entregárselas.

Curiosamente, el resultado de este laboratorio fue absolutamente textual: cada uno de los participantes escribió y depuró una escena a partir de sus personajes. La muestra consistió en una lectura de los textos y, posteriormente, una dinámica de "micrófono abierto" en la que, quien tuviera el deseo, podía tomar la palabra y compartir algún texto.

Por un par de horas estuvimos leyendo poesía que encontrábamos en nuestros blogs favoritos o directamente del buscador de Google, desde nuestros celulares, luego nos fuimos a casa y yo subí algunas fotos de la noche en mi Facebook e Instagram³⁰.

Para este momento ya había asumido que el oficio teatral era absolutamente apropiacionista y el concepto de autoría era cuestionable desde todas sus perspectivas. También, que todo aquello que yo

³⁰ Ver anexo 7

pensara sobre el oficio estaba directamente relacionado a una proceso personal mediado constantemente por distintos tipos de convivios y tecnovivios.

La reflexión sobre mi proceso personal encuentra en eco en la teoría de la escritura *no creativa* hacia el final del 2015.

A partir de este material surgieron las preguntas de, ¿qué posición tomo yo desde la escritura para la escena ante el exceso producción de textos que trajo consigo la era digital?, ¿cuál podría ser una relación *práctica* de la escritura para la escena con la escritura conceptual, visual y/o *no creativa* ? y, más aún, ¿de qué manera puede relacionarse la escritura para la escena además con la cotidianidad cibernética?

Con estas interrogantes en mi cabeza comencé en marzo del 2016, el tercer laboratorio de escritura para la escena *Dramaturgia indisciplinar* que tenía como base de investigación el dispositivo tecnológico abordando como ejes temáticos el cuerpo, el dispositivo y la palabra.

En esta ocasión el foco se centraba en la experiencia del habla escrita según las distintas plataformas (físicas o virtuales) de comunicación: ¿cómo escribo por Whatsapp?, ¿cómo por Facebook?, ¿cómo una nota para mí misma?, ¿cómo una carta para alguien más?, etcétera.

Mi objetivo personal era observar hasta qué punto podía incentivar a los participantes a la apropiación de los lenguajes digitales y a la desmitificación del artista como la figura del iluminado.

Sentía la necesidad de emplear estímulos visuales que funcionaran como *memes* sobre el trabajo que íbamos a realizar. Para esto hice unos carteles con las palabras "¿Creatividad?", "Comunicación", "Palabra = Concepto - Imagen", "Apropiación", "Des-aprender", "Placer" y "Deseo", así

como impresiones de capturas de pantalla de la cuenta de Twitter de Kenneth Goldsmith y los ubiqué en las paredes del espacio de encuentro.

De igual manera extendí los períodos de lectura de escritores como Kenneth Goldsmith, Roland Barthes, Edgar Morin y Mauricio Kartún, así como la discusión de los distintos usos de la palabra y el valor del proceso.

Esta vez, los ejercicios planteados para los encuentros fueron:

1. Meditación inducida: escoger y colocarse en algún lugar del espacio, buscar una posición cómoda, cerrar los ojos y respirar profundo. Escuchar la lectura que realice la guía. En voz baja enunciar lo que veo: colores, formas, texturas, personas, objetos, animales, etcétera.
2. Juego Stop (modificado): en una hoja apuntar nombres, apellidos, verbos en infinitivo, palabras inventadas y lugares que comiencen con la misma letra del abecedario que se elija al azar.
3. Escribir una palabra muchas veces, todas de una forma distinta.
4. Leer en voz alta poesía conceptual, visual y/o *no creativa*.
5. Abrir un blog donde se llevara un registro de todo el proceso personal.
6. Elucubrar en voz alta sobre algún elemento de la escena que quisieran trabajar, grabarse con el celular u otro dispositivo, escuchar la grabación y transcribirla.
7. Transcribir dos páginas de algún texto literario de elección libre³¹.

³¹ El ejercicio que propone Kenneth Goldsmith consiste en transcribir un libro entero; sin embargo, para este laboratorio consideré que con dos páginas era suficiente para medir la respuesta del grupo y que, igualmente, pasaran por la experiencia.

8. Abrir el buscador de Google, digitar el inicio de una oración y escribir un poema a partir de las opciones para completar esa oración que el algoritmo de Google proponga.

La recepción de esta propuesta no fue tan positiva como en los laboratorios anteriores. Los asistentes pertenecían a distintas generaciones (en su mayoría superiores a la mía) y no estaban necesariamente familiarizados o dispuestos a que se los incentivara a utilizar sus teléfonos celulares para realizar ejercicios, a leer y escribir textos "sin sentido", o a transcribir aquello que ya estaba escrito.

La mayoría del grupo no llegó siquiera a buscar algún sitio de blog que le llamara la atención y generalmente tenía que repetir las indicaciones varias veces, así como enfrentar la pregunta constante de "¿para qué hacemos esto?" o "¿cuál es el objetivo de este ejercicio?", a lo que yo solía responder que estábamos buscando ampliar los caminos para acercarnos a la escritura y separarnos de las estructuras clásicas.

El grupo terminó por rechazar esta metodología y después de cuatro sesiones el laboratorio tuvo su continuidad hasta el final siendo un taller de literatura donde los asistentes llevan textos escritos en casa, se leen en el encuentro y se comentan para que el escritor trabaje nuevamente o avance sobre el material.

En esta ocasión el grupo también rechazó una muestra abierta del trabajo.

Era evidente que no estaba preparada para apropiarme del discurso *no creativo* por más cercano que lo sintiera, mis explicaciones sobre por qué transcribir, por qué escribir la misma palabra muchas veces, por qué abrir un blog, etcétera, y qué relación tenía esto con la escritura para la escena eran insuficientes.

Contexto teórico

(...) la vida cotidiana es, de hecho, una vida en la que cada uno juega varios roles sociales, de acuerdo a quien sea en soledad, en su trabajo, con amigos o con desconocidos. Vemos así que cada ser tiene una multiplicidad de identidades, una multiplicidad de personalidades en sí mismo, un mundo de fantasmas y de sueños que acompañan su vida.

Edgar Morin. Introducción al pensamiento complejo

#uncreative

Quiénes están estudiando el impacto del internet en la escritura y sobre todo, en la escritura para la escena es difícil de determinar a pesar del ya mencionado fenómeno informático. Sin embargo; se pueden encontrar resonancias con el tema donde quiera que se las busque, desde la teoría o la práctica, por parte de distintos artistas e investigadores contemporáneos.

Encontrar conexiones que me permitieran un panorama generalizado de mi estado de arte era un ejercicio interminable gracias a la capacidad de absorción tanto del teatro, como de la escritura para la escena y la escritura *no creativa*.

La más evidente: el término escritura *no creativa*. Este deriva del término *genio no original*³² utilizado por primera vez por la crítica literaria estadounidense Marjorie Perloff, para describir las nuevas tendencias generadas por la tecnología y el internet. Perloff sostiene que el concepto de genio se ha

³² Marjorie Perloff. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. 2012

vuelto obsoleto, pues un genio contemporáneo es aquel con gran capacidad para manejar y diseminar la información ya existente y al alcance inmediato.

Por su parte, Jonathan Lethem defiende en su libro *Contra la originalidad*, lo que planteó Roland Barthes, en su libro *La Muerte del Autor* donde el teórico predispone que las ideas no pueden ser propiedad privada, por el contrario, han de ser parte de la cultura colectiva y estar a su disposición, ya que el dueño real de los materiales es quien los consume, no quien los produce.

El ensayo de Lethem se posiciona políticamente a favor del plagio y, cabe mencionar, el texto completo es una copia de la entrevista realizada para la revista *Harper's* titulada *El éxtasis de la influencia: un plagio*. El contenido del documento es la exposición de los mecanismos naturales de la literatura de reinterpretación, toma, reciclaje, robo, duplicado, apropiación, entre otros llevado a su última consecuencia.

Si se analiza desde la mirada teatral se pueden estudiar artistas como Vivi Tellas, directora argentina, quien a partir del concepto de *Biodrama*, trabaja técnicas importantes de *traducción* y *transcripción* de la experiencias reales, cotidiana y específica al contexto de la escena.

De igual manera, Carol Martin, catedrática y profesora de teatro en la escuela de Artes de la Universidad de Nueva York, compila y edita el libro *Dramaturgy of the real on the world stage* (Palgrave Macmillan UK, 2010) donde expone y reflexiona sobre el *teatro documental*; género que utiliza entrevistas, fotografías, artículos de periódicos, noticias, documentos históricos, etcétera, sin modificaciones y las trae a un contexto teatral.

Por su parte, Cristina Rivera Garza, escritora e investigadora mexicana ha abordado debates teóricos y críticos sobre el estado actual de la literatura y escritura en el contexto digital tanto en su libro de ensayos *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (Tusquets, 2013) donde la autora también sostiene que los escritores hoy son los nuevos copistas y Twitter la gran imprenta: Rivera Garza es una "twittera" activa y ha puesto en discusión estos temas a través del *hashtag* #escriturascontraelpoder en el 2012.

Así como Lethem y Barthes apelan a *la muerte del autor*, la mexicana responde con la idea del cadáver textual a disposición de todos los forenses (usuarios de la web), para manipularlo y disponer según el criterio de cada uno sepultando así el concepto de originalidad, reclamándole a este ser un concepto nacido bajo los términos de la propiedad privada.

Por otro lado, el escritor, director y escenógrafo Rodrigo García dialoga con otros campos del arte que modifican sus prácticas desde la dirección, la plástica escénica, la música, etcétera, y eso por consecuencia modifica también sus escrituras; aproximándose a principios *no creativos* como el *reciclaje textual*, la *traducción* e *interacción*.

García compila en el libro *Cenizas Escogidas. Obras 1986-2009* (La Uña Rota, 2009), lo que él mismo denomina como *infortunados residuos de mis montajes teatrales* (Notas del autor, p. 9), una producción sustanciosa de textos en verso, o en prosa, sin diálogos, enlistados, columnas e instrucciones, que reciclan y traducen de la televisión, de la radio, de la vida real temas y maneras de estructurar un relato dando como resultado textos donde no importa tanto el conflicto, sino su consecuencia.

El pensamiento complejo

Para este punto es necesario aceptar el hecho de que nuestra época ofrece posibilidades inabarcables de acceso a bibliografía, entretenimiento, arte, opinión personal, información oficial y no oficial, relaciones humanas, comercio, etcétera, y que vivirlo puede convertirse en una carga pesada para las pulsiones artísticas e investigativas.

Pocas cosas se convierten en tal motivo de parálisis como enfrentarse a una hoja en blanco y la responsabilidad de inventarse una idea, y no una cualquiera, sino una "buena". El pensamiento se fragmenta en múltiples imágenes, sonidos y palabras que luego se mezclan y se confunden de forma "desordenada" y en ese momento se sabe el fracaso: es imposible imaginar algo que no exista dentro de nuestro cerebro.

Generalmente se asume al pensamiento intelectual como una forma consecuente, estructurada y basada en la ciencia, o sea, la verdad, de concebir el mundo; sin embargo, nuestro mundo digital tiende a ser poco consecuente, flexible y más basado en la verdad individual que en la científica.

Esta contradicción es abordada desde la teoría del pensamiento complejo planteada por el pensador francés Edgar Morin en 1990 quien formula un paradigma integrado a los múltiples canales de comunicación, validando un pensamiento ya no universal, sino multiversal³³ que corresponde a la saturación de estímulos que enfrentamos diariamente.

³³ Si se entiende el pensamiento universal como aquel que es unificado y unívoco, el pensamiento multiversal es aquel que diversificado y variable.

¿Esto qué significa?, que en la era de la información el pensamiento funciona de manera muy similar al internet, que genera lenguaje, imágenes sonidos y sensaciones de manera simultánea, a veces paralela, a veces transversal, que es fragmentado, veloz, interactivo, impredecible, absorbente y replicante.

Según esto, cómo se genera el conocimiento entonces si todo está a un par de clicks de distancia: a través de la selección y discriminación de todo ese material de pensamiento para la formulación de hipótesis y premisas personales, o sea, desde, por y para el proceso, a través de la singularidad y gracias a la diversidad.

Lo complejo plantea que el pensamiento contemporáneo es complejo por consecuencia, puesto que a partir de la era digital la información opera de manera hipervincular³⁴ en nuestras cabezas; es la forma en la que trabaja el cerebro estimulado por pantallas, clicks, pixeles y códigos informáticos que acumulan datos infinitamente, ya que esta realidad no concuerda con el paradigma precedente fundado en entidades cerradas como la *sustancia, la identidad, la causalidad (linear), el sujeto, el objeto* (MORIN, Edgar (1990) Introducción al pensamiento complejo. P.51) donde *la realidad podía entonces ser englobada mediante ideas claras y distintas* (Morin, 1990. P.51) planteando un panorama de pensamiento *reduccionista y cuantitativo* (Morin, 1990. P.51).

Morin propone que las bases del razonamiento han de ser modificadas al contexto de relaciones y que esto se funda desde mucho antes de la era digital en tanto lo Complejo está *allí donde ella parece estar, por lo general, ausente, como, por ejemplo, en la vida cotidiana* (Morin, 1990. P.51) tomándola en

³⁴ De hipervínculo o elemento electrónico que refiere a otro. Este otro aparece generalmente al presionar el primero.

cuenta como un tiempo y espacio en el que el individuo adopta una serie de roles según sea el contexto social donde se desarrolle, y la ambivalencia que esto genera en su cerebro.

Ahora bien, me gustaría resaltar, por un lado, la coincidencia de esta definición con nuestra premisa de teatralidad y por otro lado que, a pesar de ambas parecer inherentes al ser humano, no es sino la era digital la que fundamenta el pensamiento complejo como paradigma de integración y asociación de aquello que recibimos en fragmentos; no es un pensamiento desordenado, sino es otro orden del pensamiento.

Este orden además de parecerse mucho al teatro y al internet, está directamente relacionado con la premisa del "fallo creativo" en tanto aceptamos que no ha habido un solo invento de la humanidad que haya surgido por generación espontánea en el cerebro de nadie, sino a partir de una serie de estímulos y referencias exteriores a sí mismo y experiencias personales.

Escritura no creativa

Al respecto del "fallo creativo" aparece la escritura *no creativa* como una alternativa de sentido: en el 2011, el estadounidense Kenneth Goldsmith publica por primera vez *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*; una serie de 12 ensayos, una introducción y un epílogo a través de los cuales defiende el concepto de escritura *no creativa (uncreative)* como un fenómeno orgánico de la evolución del lenguaje pasando desde su condición de arte hasta su condición de trámite.

Recuerda con sencillez que el material de trabajo de los escritores es el lenguaje y la caligrafía, y que en nuestra era digital, la obsesión de acopio natural de los seres humanos, nos beneficia en tanto ofrece una cantidad infinita de texto para escoger, trabajar y recontextualizar. No se trata de inventar, sino de encontrar en un acto menos de iluminación y más de observación.

El artista plantea un abordaje práctico e ideológico de la literatura como un arte también visual, como experiencia amigable para quienes interactúen con el objeto, -como un objeto en sí mismo- y a la escritura como una acción tan obvia como específica: escribir.

¿Qué quiere decir esto?, que un *escritor no creativo* empleará más técnicas de procesador de texto que de literato.

El concepto de creatividad y originalidad como génesis, como aquello que no tiene precedente, queda fuera de discusión, pues sería muy pretencioso apelar a la originalidad en tanto el celular inteligente continúe en el bolsillo derecho.

Lo *no creativo* entonces defiende y valida la apropiación, traducción, recontextualización e interacción con materiales ajenos como las nuevas formas de abordar la escritura; el valor radica en la construcción conceptual, ¿qué tomo y por qué?, ¿con qué lo mezclo y para qué? La información se transformaría en bloques de construcción con los que se puede generar un producto artístico tanto literario como visual.

Ahora bien, esta hibridación entre el arte digital, literatura, arte conceptual y literatura conceptual genera textos que no necesariamente son para ser leídos palabra por palabra, sino para ser vistos como

propone el pensamiento complejo, así como lo plantea el teatro, así como, al parecer, lo exige la era digital.

De cara a esto, el resultado de los textos conceptuales y *no creativos* es innegablemente enrarecido tanto en forma como en contenido y, para quienes llevamos dentro el germen del teatro, surge la duda de, ¿cómo se lee eso en voz alta? Un texto que está diseñado para pensarse y no leerse, ¿a qué se enfrenta cuando se lo somete a las limitaciones del habla?

¿cómo suena esto si todo está pegado?

Y ESTO, ASÍ???

¿O

al go

a s í?

Tras ver y escuchar lecturas de textos *no creativos* y conceptuales a través de las plataformas de video y archivo [youtube.com](https://www.youtube.com) y [ubu.com](https://www.ubu.com) confirmé aquello que impulsó la inquietud: la innegable teatralidad que contienen estos materiales al exigir modificaciones físicas del cuerpo y la voz para poder transmitirse en código hablado.

Ahora bien, sería incongruente asumir que lo *no creativo* nace con el internet, así como lo complejo. El comportamiento puede ser previsto desde la creación irreverente del verso libre y en adelante todas las rupturas que la literatura (sobre todo la poesía) ha desencadenado una tras otra.

Inclusive los romanos, siglos antes de Cristo utilizaban la técnica *contaminatio* que consistía en "contaminar" textos para ponerlos en la escena, es decir, tomar creaciones previas, en su mayoría óperas griegas, traducirlas, modificarlas y componer sobre los mismos textos.³⁷

De igual manera cabría mencionar entonces al Arte Pop, el Dadaísmo, el Ready Made, el Apropiacionismo y el Arte de los Nuevos Medios como algunos puntos de partida para la escritura no creativa, pues es claro que sus antecedentes son más extensos de lo que sería abarcable, las técnicas de la apropiación, transcripción, traducción y reciclaje, así como el uso de la máquina como elemento creador, han sido aplicadas por artistas de todas las áreas a lo largo de la vasta historia, tanto en el teatro como en la literatura



Décio Pignatari, "Beba Coca-cola" (1962)

³⁷ Revisar Codoñer, Carmen (ed). Historia de la Literatura Latina, Madrid. 1997.

Aceptando que el lenguaje tiende a la inestabilidad y la mutabilidad, sea cual sea el uso artístico que se le pueda dar tanto a este como a las palabras que lo componen, lo *no creativo* evidencia que todas y cada una de las palabras ya se han escrito y reescrito infinita cantidad de veces, pero en distintos órdenes y formas.

Capítulo dos

Modelo metodológico

La hipótesis #uncreativePLAYwriting

Modelo metodológico

La gran fuerza del genio consiste en no ser original de modo alguno, en ser completamente receptivo, en dejar que el mundo lo haga todo y en sufrir que el espíritu de la hora pase sin obstáculo a través de su mente.

Ralf Waldo Emerson

#estrategias

Es necesario mencionar que, a pesar de que el material de esta investigación se recopiló a partir de un trabajo práctico y experiencial, llevar a cabo el documento requirió un desarrollo metodológico propio del modelo de investigación básica o pura, de tal manera que los objetivos propuestos pudieran ser abordados pertinente y hermenéuticamente.

Una investigación básica o pura es aquella que se desarrolla dentro de un contexto teórico con el fin de generar otras propuestas teóricas o conceptuales; o sea, aquella que persigue el conocimiento por el conocimiento mismo mediante la profundización e interpretación de conceptos.

Esta metodología implica entender al investigador como un instrumento de medición en sí mismo, así como entender que la investigación no pretende probar teorías o hipótesis, sino busca proponerlas. De igual manera, acepta la carencia de reglas específicas de procedimiento al tener una naturaleza flexible y recursiva.³⁸

En este caso la necesidad investigativa comienza a partir de la frase:

³⁸ Revisar LÓPEZ NOGUERO, Fernando. El análisis de contenido como método de investigación. Revista de educación 4. 2002

*El internet es la obra de teatro más grande jamás escrita, ilegible mayormente debido a su tamaño. Estamos ahogándonos en el lenguaje. Los mejores escritores del teatro serán aquellos que mejor puedan reutilizar el lenguaje y reensamblarlo como poesía. El teatro será hecho por todos.*³⁹

A partir de esta premisa comencé el camino del análisis de contenidos utilizando principalmente fuentes bibliográficas, asistiendo a seminarios y conversatorios con expertos, y analizando mis experiencias previas relacionadas a la escritura para la escena.

Para el registro del proceso personal utilicé redes sociales (específicamente Instagram, Facebook y Wordpress) y eso me permitió una mejor conceptualización de aquello que deseaba y deseo comunicar; exponer el material de trabajo en el internet implicó ser muy consciente de su contenido y por consiguiente de mi posición ante el tema a investigar.

Millones de personas alrededor del mundo nos conectamos y nos convertimos diariamente en personajes, escritores y espectadores de las grandes obra de teatro puestas en la escena digital permitiendo que el internet sea una fuente inagotable de material de escritura para la escena de igual manera como es la vida misma.

A partir de esto y como delimitación de una primera etapa de acopio seleccioné las palabras claves *dramaturgia, escritura para la escena, escritura no creativa, acción, personaje, conflicto, reciclaje*

³⁹ Parfraseo personal de la frase de Kenneth Goldsmith: "El internet es el más grande poema jamás escrito, ilegible mayormente debido a su tamaño. Estamos ahogándonos en el lenguaje. Los mejores poetas serán aquellos que mejor puedan reutilizar ese lenguaje y reensamblarlo como poesía. La Poesía será hecha por todos", texto publicado por primera vez en la web Dazed, en el 2014, como parte del proyecto States of Independence. Artículo aún vigente en el enlace:

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20894/1/kenneth-goldsmiths-manifesto-for-poetry-now>

textual, traducción e interacción como norte investigativo, concentré la búsqueda en medios digitales (distintas páginas de internet) y prioricé los documentos publicados del año 2000 en adelante.

Ambas decisiones las tomé como principios consecuentes al tema y el contexto de la investigación: si el interés consiste en mirar la escritura para la escena mediante un contexto digital; el material bibliográfico y referencial debía ser tomado principalmente del mismo contexto digital.

Para esto establecí las dinámicas específicas del *hashtag* (unidad mínima de enunciación del concepto), *meme* (mecanismo de copia) e *hipervínculo* (mecanismo de enlace) como instrumentos de registro, acumulación y resignificación de los conceptos o palabras clave a trabajar.

El resultado fue la suma inesperada de muchas otras palabras clave necesarias como *internet, era digital, teatralidad, teatro, literatura*, entre otros. Inevitablemente los conceptos orbitaban los anteriores y como resultado, la información acumulada presentaba dificultades de síntesis.

A partir de esto decidí acotar como núcleos teóricos con respecto a la *dramaturgia, escritura para la escena, acción, personaje y conflicto*, los ensayos sobre la escritura para la escena planteados por Mauricio Kartún y compilados en su libro *Escritos 1975 - 2015*, así como los expuestos por Joseph Danan en su libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*.

Ambos documentos fueron utilizados como un principal filtro de mirada a través del cual poder analizar el resto de material de referencia o de apoyo. Además de esto, los comparé y contrapuse con los conceptos planteados por Patrice Pavis recopilados en su *Diccionario del teatro en línea*.

El material de Pavis propone en un sistema de citas donde sintetiza más de 500 términos especializados del teatro: una recopilación exhaustiva de conceptos abordados por distintos

investigadores validados dentro de la tradición teatral francesa, anglosajona, alemana e italiana. Es por esto que se plantea en esta investigación como un punto de comparación y contraposición con el conocimiento aceptado y compartido dentro de las corrientes ortodoxas y académicas tradicionales.

Con respecto a la escritura *no creativa, reciclaje textual, traducción e interacción* utilicé como fuente principal lo desarrollado por Kenneth Goldsmith en su libro *Escritura no creativa: La gestión del lenguaje en la era digital* por ser el único documento teórico y específico encontrado sobre la escritura *no creativa*.

Los cuatro materiales fueron escogidos tomando en cuenta que son documentos que resultan de recopilaciones, análisis profundos y síntesis de información y experiencias sin presentarse como dogmas, modelos a seguir, sino, por el contrario, funcionan como punto de partida para generar criterio personal.

Como etapa paralela al proceso de acopio de material bibliográfico y referencial, realicé la estrategia de triangulación metodológica propia del modelo de investigación básica cualitativa, de tal manera que pudiera analizar y enlazar los conceptos a partir de distintas miradas.

A raíz de esto, en el 2016 asistí al seminario *Tendencias actuales del teatro en Buenos Aires* impartido por Jorge Dubatti en Costa Rica donde expuso de manera sintética y simplificada sus teorías sobre el *teatro* y la *teatralidad* abordadas en los libros *Filosofía del teatro I* y *Filosofía del teatro II*.

Igualmente asistí al seminario *Breviario de arte y oficio para la escritura teatral* impartido por Mauricio Kartún en el mismo país, con el que, de igual manera, pude sintetizar y comprender lo esencial del discurso planteado en sus distintos ensayos.

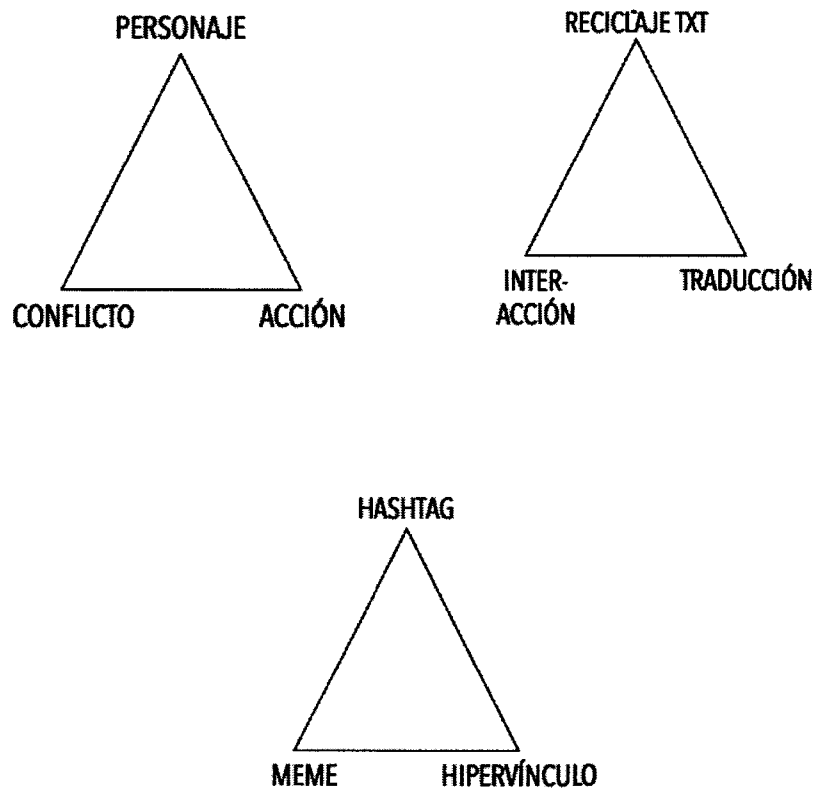
Así mismo, en el 2017 participé del *Seminario para dramaturgos Panorama Sur* realizado en Buenos Aires, Argentina donde tuve la oportunidad de compartir conocimientos e impresiones sobre la escritura para la escena con escritores de distintos países (entre ellos la mexicana Conchi León, la boliviana Claudia Eid y los argentinos Alejandro Tantanian, Ariel Farace, Romina Paula, Cinthia Edul e Ignacio Bartolone).

Las tres experiencias anteriores me permitieron acceder y dialogar personalmente con expertos en el área de la escritura para la escena, dos de ellas desde la escucha, una desde la participación activa. De esta manera podía triangular la teoría desde la lectura impersonal (conocimiento público), la escucha presencial (conocimiento privado) y la toma de la palabra (conocimiento personal).

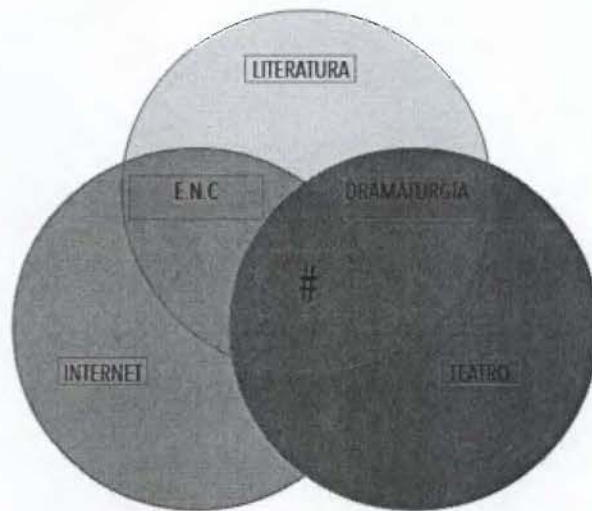
Es importante mencionar que, el panorama teatral argentino se ha caracterizado por producir tanto cantidad como calidad de espectáculos e investigaciones con pocos precedentes en Latinoamérica, así como plataformas virtuales de difusión libre con textos para la escena, entrevistas a los autores, ensayos, registros de procesos de educación, etcétera, además, es un foco que reúne escritores y escritoras de distintos países del mundo. Esto compensó la falta de especialización propia de mi contexto y me permitía un acceso a la información más interactivo y personalizado.

Para este momento el acopio y la triangulación de datos me permitió acopiar y triangular mi propio material experiencial facilitándome la profundización y apropiación sobre el tema de estudio.

Finalmente, llevé a cabo una etapa posterior de triangulación de fuentes al respecto de las palabras clave



De tal manera que pudiese sintetizar el #uncreativePLAYwriting como el elemento en común entre el teatro, la literatura y el internet:



Y, a partir de esto, extraje los siguientes ejercicios como posibilidades de aproximarse al concepto:

1. Buscar una fotografía de alguna red social, hacer una captura de pantalla y subirla desde el perfil personal junto con un texto. Luego, tomar otra captura de pantalla de la publicación y el texto. Publicar nuevamente esta fotografía y ese texto y escribir otro que acompañe la nueva fotografía. Esto se puede repetir cuantas veces se desee. Después, la última captura de pantalla junto con el último texto de la publicación se le muestra a equis cantidad de actores -actrices, se les pide interpretar y representar con sus cuerpos aquello que ven. El -la #uncreativePLAYwriter mira lo que los actores - actrices representen, escribe lo que ve y lo que hizo incluyendo las palabras de los textos que escribió para las publicaciones que hizo.
2. Elegir un fragmento de algún texto para la escena y transcribirlo. Luego, eliminar palabras, frases o párrafos a discreción personal y cambiar palabras, frases o párrafos por otros.

3. Elegir un tema (aleatorio o de algo que ya se esté trabajando), a partir de este, escoger y extraer tres *hashtags* que se relacionen entre ellos, escribirlos en una hoja en blanco, pedir a tres actores –actrices que se coloquen en el espacio físico según como se encuentren las palabras en el papel y preguntarles qué sienten con respecto a los otros cuerpos (tensión, empatía, rechazo, atracción, etcétera). Luego, pedirles que intenten representar con sus cuerpos y preguntarles qué sienten con respecto a la palabra que representa y las otras que representan sus compañeros.
4. Escribir textos difíciles de pronunciar o impronunciables del todo⁴⁰. Pedirle a un actor – actriz que lo lea.
5. Escribir un texto para la escena⁴¹ hecho en su totalidad con fragmentos de otros textos para la escena.
6. Escribir un texto para la escena hecho a partir de comentarios existentes en las redes sociales⁴².
7. Observar personas en áreas públicas (parques, restaurantes, estaciones de bus, etcétera) y escribir sus apariencias y pequeñas biografías. Luego, buscar en internet algún reporte público y oficial de algún crimen. Escoger cuál de los personajes observados y registrados cometió el crimen.

⁴⁰ Con esto me refiero a textos con muchas consonantes juntas, o muchas vocales, o sin espacios, o números, etcétera

⁴¹ Esto queda a discreción personal de quien escriba, puede acotarse el ejercicio con duración de la escena o cantidad de páginas. Entiéndase así para el resto de ejercicios.

⁴² El ejercicio puede acotarse reduciendo las posibilidades a una única red social y/o un único perfil.

8. Abrir la aplicación de Google Maps y utilizar la herramienta de visualización satélite. Buscar alguna ciudad que no sea la propia y recorrerla hasta el hartazgo. Extraer los hashtags de la experiencia, escribirlos y desarrollar un texto para la escena a partir de esos conceptos.
9. Utilizando alguna red social de citas, escribir un texto para la escena que contenga información modificada y sin modificar.
10. Mirar las noticias por algunos días seguidos y anotar los sucesos.

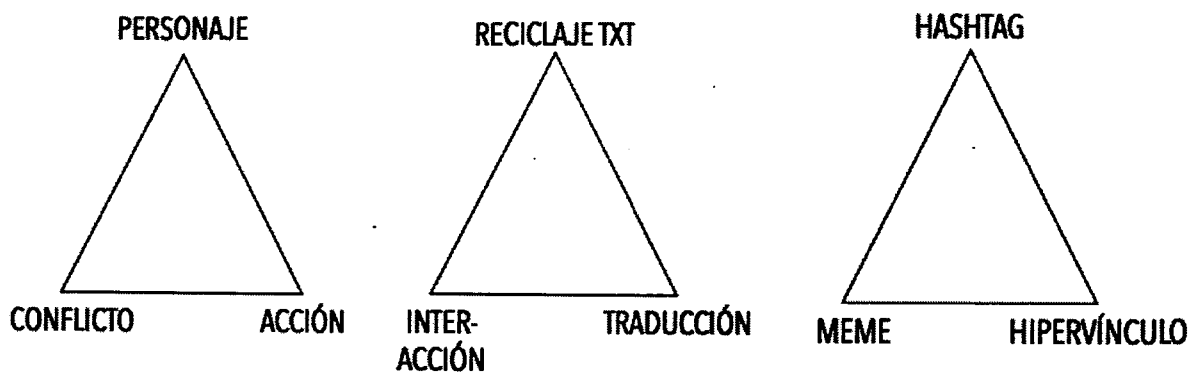
Los ejercicios no han sido probados en su totalidad; sin embargo se plantearon como hipótesis de trabajo sobre el #uncreativePLAYwriting.

La hipótesis #uncreativePLAYwriter

#uncreativePLAYwriting

Habiendo planteado el #uncreativePLAYwriting como marco de investigación y procedimiento, conviene analizar aquellos elementos contenidos en el concepto desde sus definiciones y usos, ya que estos serán asumidos como partículas compactas que detonarán caminos o posibilidades de búsqueda, juegos y relaciones para la escritura para la escena.

Los elementos fueron seleccionados bajo un pensamiento tanto teatral como digital, comparando tres componentes básicos para nuestro concepto de teatro y dramaturgia, así como tres componentes de la escritura no creativa y tres del internet.



Acción

Partiendo desde su etimología, la palabra *acción* proviene del latín *actio - actum*, o sea, literalmente "hacer, poner en movimiento, conducir".

La Real Academia Española define el término como "*el ejercicio de la posibilidad de hacer*", o sea, llevar a cabo aquello que puede hacerse, planteando así un estadio previo a el accionar: la *posibilidad* de que algo sea realizable o llevado a cabo de alguna manera, develándonos entonces un carácter también *virtual* y de *proyección*.

Por su parte, Patrice Pavis aporta desde el campo teatral siete categorías para desarrollar el concepto: *1-niveles de formalización de la acción, 2- modelo actancial, acción e intriga, 3- acción de los personajes, 4- dinámica de la acción, 5- acción y discurso, 6- formas de acción, y 7- la acción teatral en una teoría del lenguaje y de la acción humana*. De estas, extraigo:

IV. DINÁMICA DE LA ACCIÓN

*La acción está vinculada, al menos en el teatro dramático * (forma cerrada*), a la aparición y resolución de contradicciones y conflictos entre los personajes y entre un personaje y una situación. El desequilibrio de un conflicto es lo que obliga al (los) personaje(s) a actuar para resolver la contradicción; pero su acción (su reacción) ocasionará otros conflictos y contradicciones. Esta dinámica incesante crea el movimiento de la obra. Sin embargo, la acción no necesariamente se expresa y manifiesta en el nivel de la intriga; a veces es perceptible sólo en la transformación de la conciencia de los protagonistas, transformación que no tiene otro 'barómetro' que los discursos (drama clásico). En el teatro, más que en la realidad cotidiana, hablar siempre es actuar.*

V. ACCIÓN Y DISCURSO

El discurso es una forma de hacer. En virtud de una convención implícita, el discurso teatral es siempre una forma de actuar, y esto, incluso según las normas

dramáticas más clásicas. [...] Cuando HAMLET dice: 'Parto a Inglaterra', debemos imaginarlo en camino. A menudo se ha considerado el discurso escénico como el lugar de una presencia y de una acción verbal. 'Al comienzo fue el Verbo... al comienzo fue la Acción. Pero ¿qué es un verbo? Al comienzo era el Verbo activo' (GOUHIER, 1958:63).*

Otras formas de acción verbal como los performativos, el juego de presupuestos, el uso de deícticos, son empleados en el texto dramático (PAVIS, 1978a). Hacen más problemática que nunca la separación entre la acción visible en la escena y el 'trabajo' textual: 'Hablar es hacer, el logos asume las funciones de la praxis y la suplanta' (BARTHES, 1963:66). El teatro se transforma en un lugar de simulación donde el espectador, por una convención tácita con el autor y el comediante, debe imaginar los actos performativos en una escena diferente de la realidad.⁴³

Ante esto, podemos reconocer el carácter *transformador* y el carácter *resolutivo* de la *acción*.

Se introduce un planteamiento donde se hace presente el conflicto: un desequilibrio que *obligue* a la *acción* que sucederá después; *algo* debe ser hecho para *resolver* ese conflicto y en la búsqueda de ese *algo* se han de plantear una serie de *acciones* o *hechos narrativos* que *transformen* el estado de las cosas.

El dramaturgo Mauricio Kartún también define la *acción* como lo dinámico, como la "estrategia del escritor" que le permite plantear distintas "hipótesis de resolución" y por tanto, "es aquello que genera atención y expectativa en quienes cumplen el rol de público"; una *acción dramática* es aquella que desencadena consecuencias en el relato y por tanto, expectativa. (San José, Costa Rica, 2016).

En el caso de las estructuras *post dramáticas*, se implementa el concepto de la *no acción*, o sea, la aceptación de analogías y asociaciones como elementos activos y movilizadores que permitan sistemas abiertos, de carácter simbólico u onírico, distinto de las estructuras *dramáticas* donde la historia se desencadena en una sucesión concreta de acciones o hechos.

⁴³ PAVIS, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro en línea*.

Junto con esto, la dramaturga Inés Stranger plantea que estas *acciones* – *no acciones* traen consigo un compromiso escénico mayor por parte de la actuación, la realización física de esa *no-acción*, en tanto el actor/actriz se vea en la necesidad de realizar *acciones* que “*dialoguen con un texto que no apunta necesariamente en la misma dirección*” (Cuadernos de dramaturgia. Teoría, técnica y ejercicios. Frontera Sur Ediciones, 2011), agregándole un valor asociativo al concepto: el texto *dice* una cosa, pero *sugiere* otras, obligando al actor/actriz a accionar el texto, el subtexto y su propia interpretación.

Para este punto, el concepto se ha complejizado al punto de poder simplificarse en las siguientes subcategorías: La acción física mínima que está ligada al ejercicio de una actividad, la acción verbal mínima inherente a la comunicación hablada, la acción mínima dramática asociada con el encadenamiento de hechos narrativos y la acción mínima no dramática invisible al existir por asociación.

Se puede consensuar entonces que en todas sus expresiones, como mínimo, la acción es móvil y dinámica.

Para efectos de la hipótesis de escritura para la escena no creativa #uncreativePlaywriting, la *acción* será utilizada como una partícula con cualidades virtuales que permite *imaginar, asociar y avanzar* sobre la escritura #uncreativePlay partiendo desde su nivel primario: la acción mínima del #playwriter #uncreativePlaywriter es *escribir*.

Aquello que se escriba desencadenará una serie de *acciones* al mismo tiempo concretas (leer, imaginar, digitar...) y narrativas (figuras literarias, diálogos, movimientos acotados...).

Cómo se asuma la acción de escribir será lo que defina el potencial escénico de lo escrito.

En este caso, se busca la mezcla de estrategias de escritura establecidas dentro del lenguaje escénico y el lenguaje no creativo (a desarrollar más adelante) para generar una nueva categoría conceptual de escritura para la escena.

Inter-acción

Derivado directamente de la acción, la inter-acción proviene del prefijo latino "inter" que significa literalmente "dentro de, en medio de o entre".

En este caso, la Real Academia Española define el término como la "*acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, personas, agentes, fuerzas, funciones, etc*", planteando su función mínima como la de relacionarse con la acción, conservando el principio de movimiento y dinamismo.

A la hora de buscar en el diccionario teatral de Pavis sobre la *interacción*, el autor indica que se consulte la definición de "*juego y contrajuego*" la cual es planteada de esta manera:

Si admitimos que todo texto toma prestado de textos precedentes tanto como aporta información nueva, que todo texto es un intertexto, podemos suponer que lo mismo sucede en el 'juego' del actor [...]. Cita, voluntariamente o no, otras maneras de actuar. De ahí que para aprehenderlo correctamente sería preciso recurrir a una noción de interacción*⁴⁴*

El término se presenta como un carácter inherente al juego, una *noción* o idea general de *intercambio* y por tanto, como un generador de información no prevista.

⁴⁴ PAVIS, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro en línea*.

Parafraseando a la investigadora en especialidades del arte contemporáneo Claudia Giannetti, el arte interactivo es aquel que se define por el uso de interfaces tecnológicas que permitan relaciones dialógicas entre el público y la obra dentro de un sistema abierto, implicando así un intercambio real de información entre los sistemas humanos y digitales generando por consiguiente nueva información, planteando entonces que un sistema interactivo es "siempre potencial y no existe activamente de forma autónoma puesto que está subordinado a la aportación del observador o del entorno, sea visual, sonora, táctil, gestual o motora, sea energética o corporal" . (GIANNETTI, Claudia (2004). El espectador como interactor. Mitos y perspectivas de la interacción. P. 6)

Si recordamos al filósofo Jorge Dubatti y sus definiciones sobre el teatro matriz y la teatralidad, podemos encontrar similitudes conceptuales importantes con aquello de lo que habla Giannetti para referirse al arte *interactivo* en tanto busca organizar la mirada del otro y por tanto necesita de la participación del otro para que suceda.

Teniendo presentes los elementos necesarios del teatro matriz (reunión, *poíesis* corporal y expectación, el aparataje escénico funciona como una interfaz ⁴⁵ tecnológica⁴⁶ que propicia una relación directa entre el público espectador y la puesta mediante sistemas abiertos de representación, de igual manera lo es en su concepto de potencialidad, pues está *subordinada* a la presencia y participación del público, el espectador o interactor que completa la experiencia teatral.

⁴⁵ Literalmente: Superficie de contacto. (Diccionario de la Real Academia Española)

⁴⁶ Derivado del griego *téchne*: literalmente arte, y *logos*: literalmente tratado, o sea, "El lenguaje propio de una ciencia o un arte". (idem)

Ahora bien, las artes interactivas toman como puntos de partida comportamientos humanos para depositarlos en computadoras o dispositivos programables y de esta manera tener *inter-acción* con o a través del dispositivo que muchas veces es la obra en sí misma. El término *inter-activo* e *interactividad* se toman prestados del área informática y por esto las *interfaces tecnológicas* están generalmente presentadas mediante pantallas.

En este sentido, el teatro no necesariamente categoriza como tal y menos aún la escritura para la escena; sin embargo, desde la última, el diálogo con el sistema informático se nos hace pertinente si se extrae del término la definición de "(...) *un diálogo entre el hombre y la máquina, que hace posible la producción de objetos textuales nuevos, no completamente previsibles a priori.*" (MINGUELL, Estebanell. (2002) Interactividad e interacción. Dialnet. Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa. P. 25)

Junto a esto afirma que, "*la interactividad implica una ergonomía que garantiza una gran accesibilidad, el uso de una interficie⁴⁷ agradable que da paso a numerosas funciones disponibles, sin esquemas preestablecidos y un tiempo de respuesta corto*" (Minguell, 2002. P.25).

En este caso entonces, la *inter-acción* será utilizada como la partícula de relación entre el #uncreativePLAYwriter con la máquina y el internet. Idealmente, este primer acercamiento inter-activo desencadenaría una serie de inter-acciones posteriores con sus lectores o inter-actores.

⁴⁷ Interfaz.

Hipervínculo

El término tiene su origen en el inglés *hypertext* o *hyperlink* como producto de la necesidad por facilitar un sistema de lectura electrónica no secuencial en la que los lectores pudiesen escoger su propio camino conectando todas las computadoras a un documento global y, por consiguiente, a todas las palabras existentes en el mundo, siendo esto posible solo a través de la interconexión de todas las computadoras del planeta. Esta iniciativa surge en 1960 con el nombre de proyecto Xanadú, fundado por Ted Nelson y es lo que da pie al HTML (Hyper Text Markup Language), o lenguaje de etiquetas para navegadores web⁴⁸.

Un hipervínculo es algo que vincula o liga por encima del texto, algo similar a los pies de página que utilizan los documentos impresos, pero va mucho más allá de la cita o la nota a pesar de funcionar dentro de los marcos básicos de un sistema de enlaces.

Un aspecto importante a tomar en cuenta es la distinción visual del hipervínculo con respecto a cualquier otro texto que no lo sea. Generalmente estos son de otro color, otro tamaño o están subrayados y al colocar el cursor encima de la palabra, en lugar de una flecha, indicará una mano pequeña, de esta manera genera un código reconocible de forma sencilla.

Bajo esta premisa el #uncreativePLAYwriting utilizará el concepto de hipervínculo como enlace virtual que permite distintos caminos de lectura, será la partícula que abra la posibilidad de *interacción* en tanto será el lector o espectador quien tome la decisión de qué y cómo leer e interpretar.

⁴⁸ Revisar <http://www.xanadu.net/>

Personaje

El concepto del personaje presenta una serie de complejidades teóricas interesantes, en tanto es, al mismo tiempo, la figura más evidente y más ambigua dentro de la maquinaria teatral.

La parte "evidente" sería aquella que apela a su definición estandarizada:

Etimológicamente, Patrice Pavis asevera que: *"La palabra latina persona (máscara) traduce la palabra griega que significa papel o personaje dramático. Sólo a través del uso gramatical de persona para designar las tres personas (yo-tú-él), adquiere la palabra la significación de ser animado y de persona."*⁴⁹

O dicho de otra manera: *"Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica"* (Diccionario de la Real Academia Española en línea. Personaje)

Al igual que los anteriores, el concepto se complejiza en el momento que se enfrenta a la naturaleza dicotómica del teatro: su cualidad virtual de texto y su cualidad física de puesta en escena.

En este caso, el personaje es una potencia que *aparece*⁵⁰ en el momento que toma el cuerpo de un actor o una actriz; un ser en el que se instala el hecho escénico como tal, quien realiza las acciones, a quien le suceden las circunstancias, quien desencadena más acciones y quien, con quien y a través de quien se interactúa.

Es por esto que Syd Field define el personaje como *"el corazón, el alma y el sistema nervioso de un guión. (...) sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin*

⁴⁹ PAVIS, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro en línea*.

⁵⁰ Aparecer, literalmente "hacerse visible", "ponerse a la vista"

historia no hay guión" (El manual del guionista. (2002). P.41) y Mauricio Kartún sintetiza el concepto a *cuerpos habitables* (Conferencia San José, Costa Rica, 2016).

Partiendo de esto, se puede estar de acuerdo con que su dimensión escénica concreta existe en tanto habita un cuerpo y que:

*[...], en efecto, por mediación del actor, "puesto" directamente (ostensión *) ante el espectador. Primeramente no designa otra cosa que a sí mismo, dando una imagen (ícono*) de su apariencia en la ficción, produciendo un efecto de realidad* y de identificación*. Esta dimensión del aquí y del ahora, del sentido inmediato y de la autorreferencia, constituye lo que BENVENISTE (1974) llama dimensión semántica, significación global (o intentada) del sistema del signo.⁵¹*

Dejando ver también el efecto empático y de autorreferencia que genera la presencia de un cuerpo elocuente y emocionado, así como su condición efímera: el personaje no existe ni antes ni después de la obra.

De igual manera se podría convenir entonces, que en el momento que esta esencia de personaje toma un cuerpo se lleva a cabo una fusión de entidades (actor/actriz – personaje) que elabora una tercera (el personaje encarnado).

Así como en la escritura *no creativa* leo y escucho textos que podrían ser catalogados como teatrales sin pretender serlo, el #uncreativePLAYwriting se vale de la observación para explotar esa cualidad a través de los personajes y la complejidad del cuerpo habitado y transformado en elemento poético.

⁵¹ PAVIS, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro en línea*.

El personaje será la partícula principal de la transmutación del papel a la escena, será de alguna manera aquello que ponga a prueba el #uncreativePLAYwriting,

Traducción

Según su etimología, el término proviene del latín *traductio, -ōnis*, literalmente hacer pasar de un lugar a otro⁵² y es estrictamente esta premisa la que se mantendrá, dejando por fuera otros pormenores que la concepción del término ha adquirido, la traducción será sencillamente partícula de cambio de un elemento por otro.

Se sabe que traducir es un acto que debería ser fiel a su elemento original, quien consume un producto traducido confía en que su traductor ha hecho un trabajo respetuoso y ha conservado la esencia de aquello que necesita ser traducido para que se comprenda por un grupo de personas.

Ahora bien, bajo una mirada *no creativa*, la traducción no se asume como una actividad casi humanística⁵³ de intermediación, de reducción de brechas comunicativas, sino como un derecho libre de alterar la información en tanto todo lo que se comunica está sujeto a un desplazamiento de información y la transformación de sus códigos.

⁵² Revisar: HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) Traducción y traductología- Introducción a la traductología

⁵³ Revisar GOLDSMITH, Kenneth (2014) Displacement is the new translation disponible en: <http://rhizome.org/editorial/2014/jun/09/displacement-new-translation/>

Si aceptamos que la información se asume y se aprehende en cada ser humano según sea su particularidad individual (contexto social, político, económico, familiar, cultural...), alegar fidelidad entre un extremo de comunicación y el otro es una utopía difícil de perseguir. Incluso siendo el mismo ser humano el que se ubica entre el origen y la salida, pues del cerebro a las cuerdas vocales o a las manos ha de haber un proceso de transformación en el cual se perderán y se añadirán elementos.

Se podría alegar entonces, que, aunque sea una actividad imposible, es posible acercarse bastante a una equivalencia de aquello que es esencial. Sin embargo este no es un objetivo para la traducción *no creativa*, pues se pretende estar más cerca del desplazamiento que de la traductología.

En nuestro caso, la fidelidad se procurará en un plano conceptual.

Metodológicamente el #uncreativePLAYwiter necesita de la apropiación y recontextualización de otros textos (teatrales o no), así como de procesos creativos en colectivo. El trabajo implica la transformación de todos los materiales escénicos (luz, espacio, sonido, movimiento, etcétera) en material textual.

Meme

El *meme* es un mecanismo de transmisión replicada. Esto ocurre cuando se utiliza de forma reiterada por distintas personas, de forma que su acumulación persiste a lo largo del tiempo y el espacio y por lo cual llega a formar parte de una cultura.

El término proviene de la teoría propuesta por Richard Dawkins en su libro *El Gen Egoísta* (1976) para referirse, a la unidad mínima de sentido contenida en el cerebro que se replica y muta en el proceso de evolución cultural del ser humano; así como el gen del ADN es la unidad mínima que conforma la vida, el *meme* es la unidad mínima de la cultura, son⁵⁴ tradiciones familiares, jergas, tendencias de vestimenta, canciones y bailes populares, publicidad, etcétera.

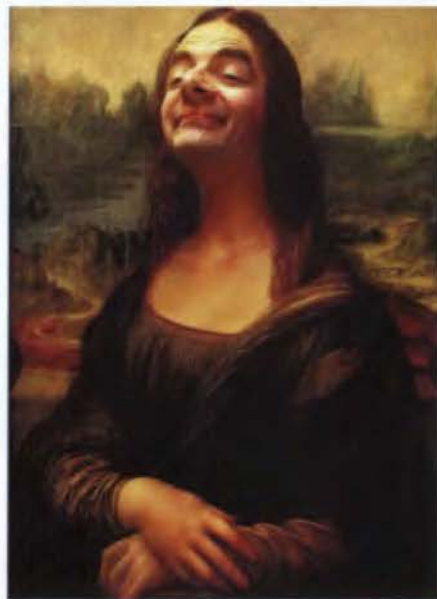
Según Dawkins, el *meme* como unidad mínima de réplica, puede ser estudiado por la *memética* y reconoce *memes* exitosos bajo los parámetros de fidelidad, fecundidad y longevidad, siendo la fidelidad aquello que permite que algo sea copiado y trasladado de una mente a otra de una forma relativamente intacta; la fecundidad la que permite su expansión y propagación; y la longevidad, aquella que asegura su existencia a través del tiempo.

Ahora bien, si miramos el *meme* del internet, podemos observar una característica que no tiene tanto que ver con la cultura, sino con la biología: la viralización.

El *meme* del internet responde a las características del internet.

⁵⁴ Revisar PÉREZ SALAZAR, Gabriel; AGUILAR EDWARDS, Andrea; GUILLERMO ARCHILLA, María Ernestina (2014) *El meme en internet. Usos socuales, reinterpretación y significados a partir de Harlem Shake.*

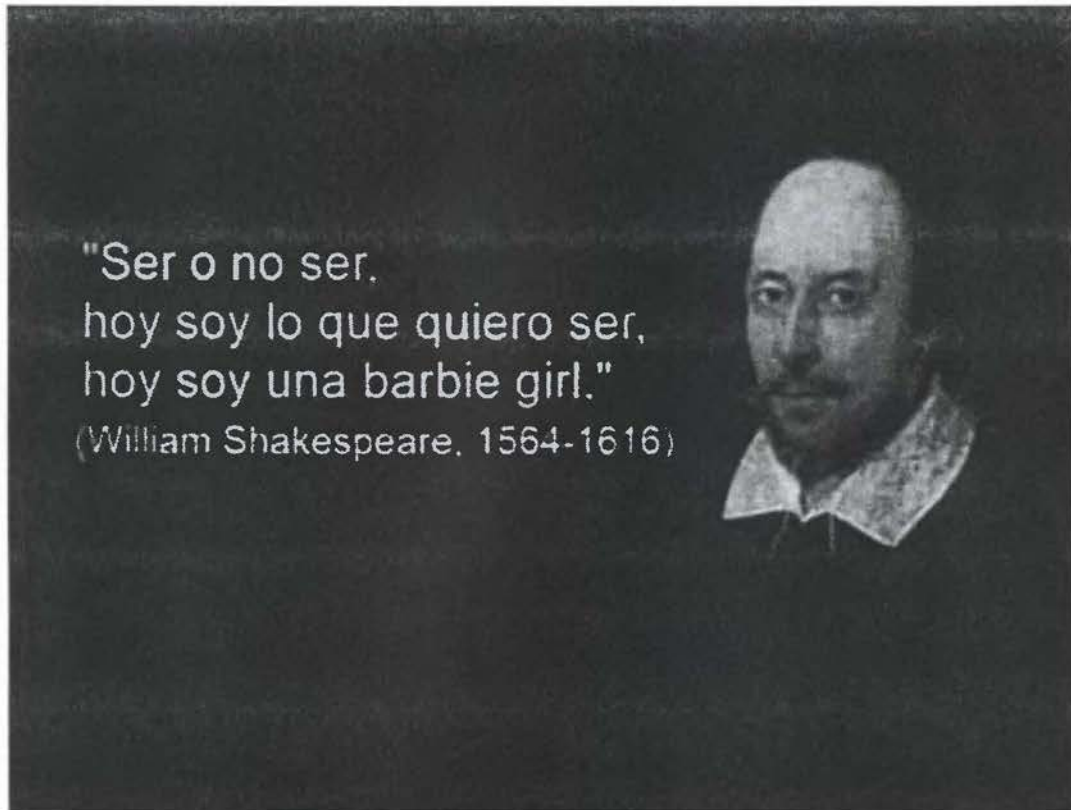
Retomando brevemente la teoría del Pensamiento Complejo se puede decir que si la producción de pensamiento contemporáneo responde a las características del internet, entonces nuestros *memes* contemporáneos responden también a la cultura del internet convirtiendo al *meme* del internet *El meme*, una suerte de círculo vicioso con características virulentas.



Ahora bien, los *memes* consisten en copias modificadas, apropiadas y recontextualizadas, son irrespetuosas de lo original, insistentes, maleducadas y adictivas. Sin embargo, para que existan se requiere de una gran participación de seres humanos alrededor de todo el planeta.

Desde la mirada *no creativa*, los memes requieren niveles muy altos de conceptualización y producción de texto a corto plazo; son imágenes y textos que comprimen información compleja apropiable y modificable, de libre uso y libre difusión.

El *meme* será utilizado en el #uncreativePLAYwriting como mecanismo de copia y como partícula conceptual sobre la cual se trabaja y a la cual se le guardará un cierto grado de fidelidad, pero no de inmutabilidad: la imagen generadora.



Conflicto

Para el teatro, el conflicto es toda acción o fuerza que se oponga al motivo de avance de la pieza, aquello que sea antagónico al drama será parte del conflicto.⁵⁵

Según el dramaturgo Mauricio Kartún, este debería tener una situación que lo enmarque y lo distinga de la *acción* principal. Generalmente se habla de tres tipos de conflictos como manifestaciones básicas de la violencia humana: el conflicto contra el entorno, contra el Otro y contra sí mismo (KARTÚN, Mauricio (2016) Seminario Dramaturgia de Emergencia. San José, Costa Rica.)

Se diferencia del problema en tanto el *problema se sufre y el conflicto se lucha* (Kartún, 2016), o sea, el conflicto es la acción, pero avanzando hacia el lado contrario, es aquello que hace colisionar necesidades, fuerzas o intereses urgentes e ineludibles.

Se acepta que sin conflicto no hay presencia dramática, ni el teatro, ni el cine, ni la narrativa tendrían razón de existencia pues las historias estarían desprovistas de empatía, motivo de avance, emocionalidad y singularidad.

Ahora bien, dependiendo de qué tipo de teatro se analice (ya sea de una corriente matriz o liminal) su conflicto será presentado de una u otra manera.

En una estructura clásica y matriz este será mostrado hacia el final del planteamiento de la pieza, no así en una estructura liminal donde se lo puede exponer desde el comienzo del relato o incluso no ser mostrado nunca, pero estar latente, como en el caso de las estructuras

⁵⁵ PAVIS, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro en línea*

postdramáticas que dejan de lado la construcción narrativa para dar predominancia al hecho escénico; sin embargo incluso ahí, el conflicto está presente, aunque sea solo para facilitar pautas de actuación.

Para el #uncreativePLAYwriting el conflicto mantendrá su partícula de contradicción y colisión para generar dinamismo, tensión y atención, permitiendo formular distintas estrategias de avance.

Reciclaje textual

El reciclaje textual es un mecanismo utilizado en la escritura *no creativa* entendiendo *las palabras como vehículos de contenido semántico tanto como objetos materiales* (GOLDSMITH, Kenneth (2011) *Escritura no creativa. La gestión del lenguaje en la era digital*. P 38), y por esto que se puede concebir su reciclaje.

Si se mira tras el filtro de lo digital, puede hablarse de una época donde la contaminación textual es una realidad. En el momento que las computadoras comienzan a generar textos de manera autónoma⁵⁶ se produce el fenómeno de sobre producción de palabras y textos que, legibles o no, se convierten en materia virtual:

⁵⁶ En el 2009, estudiantes de Informática en colaboración con otros de Periodismo de la Universidad de North Western, Illinois, generan por primera vez un programa llamado Stats Monkey, este fue capaz de producir crónicas deportivas a partir de algoritmos recolectores de información, de selección y posteriormente de redacción mediante una serie de posibilidades narrativas preestablecidas.

(Revisar <https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2009/10/19/the-robots-are-coming-oh-theyre-here/?mcubz=1>)

“Los datos en el siglo XXI son en su mayoría efímeros debido a la facilidad con que se producen: son creados por máquinas que los usan durante segundos y los sobrescriben en cuanto llegan nuevos datos. Existen datos que jamás se examinan, como por ejemplo en experimentos científicos, donde se recolectan tantos datos en bruto que la mayoría a menudo ni se procesan. Sólo una fracción se termina por guardar en un medio como un disco duro, una cinta o una hoja de papel. Aun así, los datos efímeros suelen tener “descendientes”: datos nuevos basados en los antiguos. Imaginemos que los datos son petróleo y la información gasolina: un barco lleno de petróleo crudo no sirve de nada hasta que llega a puerto, descarga, y sus contenidos se refinan en gasolina que se distribuye en gasolineras. Los datos no son información hasta que se entregan a los posibles consumidores de esa información. Por otro lado, los datos, como el petróleo crudo, tienen valor potencial.”⁵⁷

El ciclo textual se convierte en un ciclo acumulativo y las palabras en material de desecho cotidiano, desproveídas de cualquier valor hasta que se les otorgue uno, ¿pero cómo desechar este material que precisamente por ser tan neutro está cargado de tanto potencial?, y más aún, ¿cómo no hacer uso de esto si no hay quien lo reclame?

Ahora bien, aceptando la concepción de las palabras como material de trabajo y de desecho a la vez, sería incongruente continuar tras el objetivo de “crear” textos “nuevos” y, como menciono anteriormente, “originales”.

Es por esto que el #uncreativePLAYwriting asume todo texto como un bien común disponible para su copia, transcripción, traducción, modificación, apropiación, o cualquier tratamiento necesario para su reciclaje.

⁵⁷ GOLDSMITH, Kenneth citando a BOHN y SHORT. How much information?. Escritura no creativa. La gestión del lenguaje en la era digital. P 40.

Recordemos además que el texto para la escena tiene la pulsión de ser dicho y encarnado por distintos personajes, además de leído e interpretado. Esto nos enfrenta, como escritoras y escritores para la escena, a la innegable necesidad de “robar” distintas formas de habla, modismos, jergas y muletillas que no nos pertenecen.

El #uncreativePLAYwriting conserva el derecho a la apropiación de historias y formas de comunicarlas en tanto, la palabra hablada, así como la palabra virtual, es material de desecho. Se acepta dentro de la consigna de *mímesis* y *meme* así como la de ficción.

Hashtag

Los *hashtags* son palabras o frases precedidas por el símbolo numeral (#) que organizan y clasifican este texto.⁵⁸ Estos son traducidos literalmente como etiquetas y tienen el funcionamiento de las palabras clave que permiten una búsqueda acotada y eficiente a través de la web.

Estas palabras o frases son hipervínculos que agrupan y organizan conceptos, ideas, consignas, tendencias o temas específicos y se utiliza sobre todo en las principales redes sociales, siendo Twitter la que utiliza por primera vez el *hashtag* y derivando posteriormente a Facebook, Instagram, YouTube, entre otras.

⁵⁸ Revisar <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hashtag>

Para el #uncreativePLAYwriting, el *hashtag* funciona como unidad mínima de enunciación del concepto; es la palabra o frase que comprime el significado y las implicaciones de este y que, al existir interacción, expone todos los datos que imanta, que algunos también son hashtags y delimitan cada vez más la búsqueda y la búsqueda insistente de la #palabraadecuada.

Otra característica del hashtag es su fácil reconocimiento visual: atrae y organiza la mirada del lector y guía el discurso mediante el ya mencionado símbolo numeral y generalmente una letra color azul y un subrayado que nos indica también que es un hipervínculo. Se configura como un patrón reconocible que crea sentido, un tipo de sentido.

Escribir para la escena en la era digital

Si bien ya he abordado ampliamente las crisis teóricas, conceptuales, epistemológicas y ontológicas que presentan el teatro y su escritura, quisiera hacer énfasis en la crisis contemporánea que enfrenta la escritura para la escena de cara a la era digital.

La llegada de las pantallas trajo consigo la supremacía de la imagen y el dispositivo; su capacidad de comprimir y modificar sonido e imagen en un solo formato, así como la facilidad de emisión y reproducción de entretenimiento le implicó a la actividad teatral un estado de duelo en el que se hace necesario replantear su cabida en el mundo.

¿Habrá algo más efectivo para lograr alcances masivos y lucrativos de entretener, educar, convencer, conmover, etcétera, que el cine, la televisión, la fotografía y el internet?

El teórico alemán Hans Thies Lehmann afirmó en su teoría del Teatro Postdramático que ni el teatro ni la literatura se organizan mediante imágenes, sino mediante un sistema de signos que generan imágenes en el cerebro de quien lo recibe⁵⁹, entonces, en un contexto donde la tecnología y los nuevos medios convierten al arte en productos cada vez más inmateriales, el teatro queda en un estado de desventaja (al menos económica) en tanto este arte se caracteriza precisamente por la cualidad material de sus herramientas de comunicación.

Para el siglo XX, los movimientos culturales de vanguardia y postmodernismo implementan en la literatura y, sobre todo, en la poesía, textos a partir técnicas como el collage, el cadáver exquisito, el

⁵⁹ Revisar THIES-LEHMANN, Hans (1999) Teatro Post-Dramático

pastische, la escritura automática, el caligrama, entre otros, que rompen con las estructuras clásicas de estrofas, métricas y sintaxis.

Desde el campo de la escritura para la escena, autores como Franz Xaver Kroetz, Samuel Beckett, Antonin Artaud o Michel Vinaver rompen también paradigmas clásicos empoderando el lenguaje popular o vulgar, "descronologizando" el tiempo ficcional y restándole importancia a la réplica o el diálogo; desprendiendo al habla de su funcionalidad estrictamente comunicativa y generando sentido en la interpretación de los espectadores a partir de textos que podrían antojarse inconexos, fragmentados o interrumpidos sin razón evidente.⁶⁰

Sin embargo, para la segunda mitad del siglo, las corrientes teatrales catalogadas como Teatro Postdramático se presentan como una cúspide de esta transformación, avalando la libertad completa del hecho escénico y performativo, así como la recontextualización de historias, la superposición de textos y la negación del drama, generando relaciones no representativas, sino metafóricas entre la palabra y la acción e, incluso, eliminando por completo la palabra hablada.

Artistas como Steven Wilson, Heiner Müller, Tadeusz Kantor, Bernard-Marie Koltés, entre otros, amplían los alcances interdisciplinarios del teatro apropiando elementos audiovisuales como pintura, iluminación, escenografía, vídeo y grabaciones de audio, lo que permitió nuevas posibilidades de representación y comenzó a dar por resultado también textos enriquecidos en forma y en contenido.

Algunos textos parecen estar más relacionados con las tareas de la tramoya, así como otros que, por el contrario, eliminan por completo didascalias y acotaciones de personaje, espacio y tiempo,

⁶⁰ Revisar UBERSFELD, Anne (2003) El habla solitaria. Acta poética vol 24.

presentando únicamente las palabras a ser dichas con necesidades poéticas, subliminales e intertextuales.⁶¹

Lehmann denomina este período como una época de teatro *no textual* que *acaba con lo dramático y todo lo que se le parezca*⁶²; sin embargo, la digitalización de la imagen transformó los pigmentos y demás materiales plásticos, en códigos de texto,⁶³ y, de igual manera, revolucionó las formas de relacionarnos mediante las redes sociales y consolidó nuestra *sociedad del espectáculo*.

Para explicar esto me gustaría traer la atención a las distintas redes sociales de uso cotidiano como Facebook, Instagram, Snapchat, YouTube, Twitter, Tumblr, Pinterest, entre otras. Cada una de las plataformas configura las relaciones y la comunicación de manera distinta, ya sea imagen, video, audio y/o texto: funcionalidades distintas, cargas emocionales distintas y demandas de tiempo distintas⁶⁴.

Algunas redes permiten cierto grado de anonimato y privacidad, otras avisan quién ha visitado el perfil o el contenido, algunas borran el contenido cada 24 horas, otras permiten a familiares acceder y manipular el contenido después de la muerte del usuario principal, otras tienen más censura de imagen que otras, etcétera, y todas permiten texto, ya sean caracteres reducidos (como Twitter con un límite de 280 caracteres por publicación) o caracteres ilimitados.

⁶¹ Se pueden tomar como ejemplos *La Clase Muerta* de Kantor y *Máquina Hamlet* de Müller.

⁶² Revisar THIES-LEHMANN, Hans (2010) *Algunas notas sobre el teatro postdramático una década después*.

⁶³ Revisar nota al pie 11.

⁶⁴ Por ejemplo, es extrañísimo gastarse horas en Instagram; sin embargo es bastante normal mirar o escuchar por horas el contenido de YouTube porque Instagram funciona con la inmediatez: las historias tienen un tiempo límite de 15 segundos, el resto son imágenes, a veces textos muy cortos, a veces videos que rara vez exceden los dos minutos. YouTube, por el contrario, contiene videos que pueden durar horas (películas, discos completos, conferencias, tutoriales de tareas complejas)

Cada una de las redes a las que nos suscribimos, generalmente de forma gratuita y voluntaria, exige hacernos cargo de una personalidad en línea o un *internet persona*, con el que vamos a relacionarnos en esa comunidad virtual.

Para esto se requiere una construcción ficcional donde es necesario concebirse a sí mismo como el personaje principal. La teatralidad y por consiguiente transteatralización de nuestra vida cotidiana comienza a ser un elemento cada vez más consciente:

¿Qué fotografía me representa mejor?, ¿qué frase me describe mejor?, ¿qué quiero que sepan de mí?, ¿qué tipo de humor quiero utilizar?, ¿a quién le gusta lo que publico?, ¿quién me comenta y cómo?, ¿qué y cómo lo hago yo?, ¿cada cuánto tiempo debería pronunciarme (o publicar algo)?, ¿cuál es mi función en esta comunidad? ¿Cuántas veces pienso, re leo y edito mis réplicas en las conversaciones de chat, comentarios y descripciones?

Además de esto, estamos expuestos al exceso de películas, series, cortometrajes y documentales de forma gratuita o a muy bajos costos que aportan una gran variedad de formas de asumir la producción de entretenimiento y ficción.

Si se reduce la mirada solamente en las producciones originales de Netflix, es imposible dar con un número exacto para este 2017 pues varía día tras día y país tras país; sin embargo, tras revisar mi propia cuenta conté un total de 154 producciones entre series, películas, stand up comedies,

documentales, cortometrajes y animación de una gran diversidad de géneros⁶⁵ estrenadas entre enero y septiembre del 2017 solamente en la región de Latinoamérica.

Aunado a lo anterior y en consecuencia, las nuevas corrientes literarias comienzan a enfocar su atención en la vida cotidiana, en el monólogo interno del narrador que narra lo que pasa frente a sus ojos (y esos ojos miran por largas horas una pantalla de computadora y/o celular)⁶⁶; una *nueva sinceridad*⁶⁷ que se manifiesta y propaga en internet y permite la proliferación de blogs, autopublicaciones y las compilaciones de estados de Twitter, Facebook o conversaciones de chat como síntesis poéticas.⁶⁸

Entonces, quienes escribimos para la escena nos enfrentamos a un conflicto incómodo: por un lado tratamos de resolver tendencias teatrales que prescindan cada vez más del texto dramático, por otro, consumimos textos cada vez más apegados a la cotidianidad y *no ficción* y, por otro, consumiendo enormes cantidades de material audiovisual altamente dramático y ficcional.

Cuál es la cabida de la escritura para la escena en su tiempo presente es una pregunta que no puede expirar; sin embargo, nuestra época exige hipótesis que acepten su inevitable caducidad ya sea a corto, medio o largo plazo.

⁶⁵ La subdivisión que la aplicación utiliza para agrupar consta de: originales, shows de televisión, acción, anime, niños y familia, clásicos, comedias, documentales, dramas, fe y espiritualidad, horror, independiente, internacional, latinoamericano, música y musicales, policiales, romance, ciencia ficción y fantasía, interés especial, deporte y salud, stand up y talk shows, telenovelas y thrillers.

⁶⁶ Revisar anexos 8.1 al 8.9

⁶⁷ Revisar revista Clarín en línea: ERLAN, Diego (2014) Alt Lit, una nueva sinceridad: https://www.clarin.com/rn/literatura/Alt-Lit-nueva-sinceridad_0_r1ogeuDqPQg.html

⁶⁸ Revisar anexo 9

Frente a la necesidad de discusión y problematización del oficio, Mauricio Kartún apunta con sencillez que, a pesar de los altibajos en el universo teatral por defenderse y mantenerse longevo, y que, a pesar de las preguntas existenciales que esto trae, lo que es constante y permanece siempre es la pulsión de reciclaje de la vida cotidiana, desde su lenguaje hasta su encarnación condensada *poéticamente en un cuerpo iluminado y en estado de emoción*. (KARTÚN, Mauricio (2007) La muerte del teatro y otras buenas noticias).

Aceptar esto es aceptar también que ni el teatro ni la escritura para la escena pretenden ni han pretendido nunca crear nada realmente *nuevo*, sino que han aprendido a decantar, de aquello que ya existe, lo que le parece pertinente para transformarlo, traducirlo y recontextualizarlo.

Es de esta premisa de la que parte el #uncreativePLAYwriting que no pretende posicionarse como un nuevo concepto de escritura, sino como un filtro a través del cual mirar, pensar y abordar la escritura para la escena al tiempo que sucede la segunda década del siglo XXI.

Definitivamente no es un acto creativo, es solamente un acto de supervivencia.

Capítulo tres

Conclusiones

Conclusiones

#uncreativePLAYwriting: escribir para la escena en la era digital

La pregunta problema de esta investigación buscaba una manera en la que se pudiera construir teórica y metodológicamente el concepto de #uncreativePLAYwriting enlazando principios teóricos de la escritura para la escena establecidos por Mauricio Kartún, Joseph Danan y Patrice Pavis sobre el *personaje*, la *acción* y el *conflicto*, y las premisas del *reciclaje textual*, *traducción* e *interacción* propias de la escritura *no creativa* planteada por Kenneth Goldsmith.

Sin embargo, el proceso de búsqueda desplegó múltiples caminos de teorización y metodologías de escribir, revelando que las características de absorción y flexibilidad de la escritura para la escena y la *no creativa* son tales que, en este caso, la sola triangulación de los conceptos de *acción*, *personaje*, *conflicto* con los de *reciclaje textual*, *traducción* e *interacción* me llevó naturalmente por un camino de pensamiento y proceder intuitivo, multiversal y personal; o sea, singular.

La singularidad es la principal conclusión a extraer de este ejercicio investigativo: negar la creatividad o desplazarla abre paso a la mirada singular sobre la escritura para la escena, permite apropiarse de las teorías y manipularlas para su mejor uso, comprensión y evolución.

Por esto en este caso, utilizar el *meme*, *hashtag* e *hipervínculo* como estrategias de enlace y conceptualización me permitió observar cómo, desde la hipótesis #uncreativePLAYwriting, el escritor se asume como un traductor, reciclador e interactor del texto con intenciones escénicas. O sea, que el

#uncreativePLAYwriter sería, dentro de la maquinaria teatral, quien convierte imágenes, experiencias, sonidos, textos hablados, textos escritos, etcétera, en texto para ser dicho o accionado, pero sin posicionarse desde la autoría.

El trabajo de escribir para la escena significa entonces uno más laborioso en tanto el material puede superar las posibilidades de ser abarcadas, pero también más sencillo en tanto el material ya existe, no debe ser *inventado*.

Esto se hace necesario a partir del rechazo de la dramaturgia como el principal concepto a relacionar con el ejercicio de escritura para la escena: se puede concluir también que si la relación directa entre la escritura para la escena y la dramaturgia consiste en concepto de autoría, si de la segunda se extrae únicamente el valor de orden y estructura, la primera se nutre de estímulos y referentes que reducen el bloqueo de la escritura.

Recordando las palabras de Mauricio Kartún en su ensayo *Dramaturgia y otras cuestiones teatrales*, una de las características principales de la escritura para la escena es que hace uso de la palabra coloquial, la de *desecho*.

Elaborar el concepto me permitió asimilar que vivimos en una contexto donde existen dos tipos de cotidianidad, la real y la virtual, por lo tanto, el material de trabajo del escritor se duplica, pero está frente a sus ojos y es completamente asequible; así como lo proclamaba el *readymade*, el arte pop y ahora la cultura pop, la mirada desde el #uncreativePLAYwriting permite y facilita el uso de este nuevo material de cotidianidad y por esto, el #uncreativePLAYwriting resulta una mirada pop sobre la escritura para la escena.

La hipótesis #uncreativePLAYwriting funciona por acumulación teórica, práctica, histórica y personal encontrando su analogía en el internet: se acumula en tiempo real, se sintetiza en tiempo digital. Ambos se nutren de afuera hacia adentro, ambos son depositaderos de datos valiosos y basura por igual, ambos son dispositivos facilitadores de otras experiencias.

Esto me llevó a subrayar también la importancia de estímulos visuales durante el proceso de escritura, y comprobarlo tanto en los laboratorios como en mis experiencias personales de escritura: la presencia de material gráfico consciente no solo apoya la escritura, sino le otorga una identidad y eso terminará filtrándose a través de las grietas teatrales.

Según sea el concepto de la pieza a escribir, generar y estar en presencia de material gráfico consecuente, aporta a la construcción de un texto consecuente.

Durante el proceso de los laboratorios pude observar cómo si bien los materiales generados se permeaban de alguna manera por las provocaciones y las modificaciones del espacio de escritura; sin embargo, al pedirles a los participantes que registraran sus procesos a través de redes sociales, los textos resultaban mucho más personales: la autoconsciencia de la imagen generadora, su desarrollo y su presencia singulariza la escritura.

De igual manera, determinar la hipótesis #uncreativePLAYwriting fue posible ya que en el proceso se contó con la presencia de actores o actrices en distintas etapas. El análisis teórico a partir de experiencias prácticas me proveyó de distintos cuerpos y voces que me permitieron a mí y a quienes asistíamos a las sesiones de laboratorios, poner a prueba los materiales y juzgarlos desde la misma escena.

Por esto, la investigación conllevó al planteamiento del #uncreativePLAYwriting como una escritura que no acaba hasta no filtrarse en un cuerpo emotivo. La escritura entonces se convierte no en un producto, sino en un puente sígnico, un enlace que va de la escena al papel y del papel nuevamente a la escena: de lo virtual a lo real y viceversa, lo cual implica asumir el estado de la escritura como un estado virtual de la escena, propiciando así un vínculo más estrecho entre ambas.

Las múltiples posibilidades de accionar la escritura que permite la hipótesis #uncreativePLAYwriting facilitan el diálogo y la cercanía entre el contexto personal y el contexto digital, y esto desencadena múltiples posibilidades de accionar en la escena.

Para el #uncreativePLAYwriting la presencia del cuerpo del actor o actriz es indispensable ya que este su filtro de trabajo, es la manera de dimensionar lo que ese texto va a desencadenar en la escena: sin un cuerpo y una voz que filtren el material, no hay manera de comprobar si *funciona* o no.

Ya que la escritura estaría mediada por esta premisa, entonces, el #uncreativePLAYwriter debe ser ese cuerpo de actor o actriz durante el acto de escritura en solitario.

Por otro lado, concebir los conceptos de *acción, personaje, conflicto, reciclaje textual, traducción, interacción, meme, hashtag* e *hipervínculo* como partículas detonadoras de sentido sirvió para aterrizar estrategias tanto de escritura como de investigación: plantear ejercicios y trabajar únicamente con la esencia de los conceptos a analizar y triangular, guiándome el proceso de conceptualización del #uncreativePLAYwriting hacia su unidad mínima de enunciación o *hashtag*.

Finalmente, considero importante destacar el ejercicio de apropiación como principal valor teórico y metodológico de este ejercicio investigativo.

La hipótesis #uncreativePLAYwriting fue construida enteramente a partir de la apropiación de otras hipótesis y discursos sobre el teatro, la escritura para la escena y la literatura.

La mirada y el diálogo que pueda provocar la posición del #uncreativePLAYwriting al respecto, se posiciona en primera persona con respecto a la mirada y el diálogo provocado por otros artistas e investigadores, y contemplando en el ejercicio, el contexto digital contemporáneo y cotidiano. La observación de cómo esto modifica las formas de escribir es lo que idealmente generarían las hipótesis que se desprendan de la hipótesis #uncreativePLAYwriting.

Bibliografía

- AGUILAR EDWARDS, A; GUILLERMO ARCHILLA, M y PÉREZ SALAZAR, G. (2014) El meme en internet. Usos sociales, reinterpretación y significados, a partir del Harlem Shake. Argumentos, vol 27, num. 25, pp. 79-100.
- ALBARELLO, F. (2011) Leer/navegar en internet, las formas de lectura en la computadora. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- ARAUJO, A; BELLATÍN, M; CARUANA, P; CORNAGO, O; DOMÍNGUEZ, J; HEATHFIELD, A; THIES-LEHNMAN, H; LEPECKI, A; LIDELL, A; MARRANCA, B; PUJOL, K y SÁNCHEZ, J. (2010) Repensar la dramaturgia, errancia y transformación. Murcia, España: Centro Párraga.
- AUSTIN, J. (1962) Cómo hacer cosas con palabras. Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado de www.philosophia.cl.
- BARTHES, R. (2000) El placer del texto. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.
- ___ (1994) La muerte del Autor, en El susurro del lenguaje. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- BENJAMIN, W. (1973) La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. Madrid, España: Taurus.
- BRODIE, R. (2009) Virus of the mind. The revolutionary new science of the meme and how it can help you. California, Estados Unidos: Hay House.
- BUNZ, M. (2017) La revolución silenciosa. Cómo los algoritmos transforman el conocimiento, el trabajo, la opinión pública y la política sin hacer mucho ruido. Buenos Aires, Argentina: Cruce.
- BURROUGHS, W. (2013) La revolución electrónica. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- CODOÑER, C. (1997) Historia de la literatura latina. Madrid, España: Cátedra.

- DANAN, J. (2012) Qué es la dramaturgia y otros ensayos. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- ___ y SARRAZAC, J. (2013) Taller de escritura teatral. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2007) Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatrología. Recuperado de <https://saquenunapluma.wordpress.com>.
- ___ (2003) El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- FIELD, S. (1996) El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso. Madrid, España: Plot ediciones.
- GOLDSMITH, K. (2011) Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital. Oaxaca, México: Sur+ Ediciones.
- ___ (2016) Wasting Time on the Internet. Nueva York, Estados Unidos: Harper Perennial.
- GROYS, B. (2016) Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- JAKOBSON, R. (1981) Ensayos de lingüística general. Barcelona, España: Seix Barral.
- KARTÚN, M. (2015) Escritos 1975-2015. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- KURGUINIAN, M. (2010) Hacia una teoría dramática. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- LAUREL, B. (2014) Computers as theatre. Londres, Inglaterra: Pearson Education.
- LAVANDIER, Y. (2003) Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic. Madrid, España: Ediciones internacionales universitarias.
- LETTHEM, J. (2008) Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias. Ciudad de México, México: Tumbona, colección Versus.

- MARTÍNEZ, A. (2010) Escribir teatro. Una guía práctica para crear textos dramáticos. Barcelona, España: Alba.
- MARTÍNEZ HOUGHTON, D. (2015) Remezclando la realidad: remix, apropiación y resistencia cultural en el Brasil contemporáneo. (Tesis de la Maestría) Universidad Javeriana, Colombia.
- MCKEE, R. (2009) El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Barcelona, España: Alba.
- MORAES, M y DE LA TORRE, S. (2002) Sentipensar bajo la mirada autopoietica o cómo reencantar creativamente la educación. Revista Creatividad y Sociedad N. 2, pp. 45-56.
- MORDUCHOWICZ, R. (2007) La generación multimedia. Consumos culturales de los jóvenes. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- MORIN, E. (1990) Introducción al pensamiento complejo. Edición electrónica de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/electivas/067_psico_preventiva/cursada/bibliografia/morin_introduccion_al_pensamiento_complejo.pdf.
- ____, ROGER CIURANA, E y DOMINGO MOTTA, R. (2002) Educar en la era planetaria. Valladolid, España: Universidad Valladolid.
- PÉREZ ARROYO, R. (2012) La práctica como investigación. Propuestas metodológicas. Madrid, España: Alpuerto.
- PERLEOFF, M. (2012) Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century. Chicago, Estados Unidos: University Of Chicago Press.

- RYNGAERT, J. (2013) Nuevos territorios del diálogo. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- SÁNCHEZ, M. (2008) Apunte de clases para el curso Dramaturgia 1. Universidad del Desarrollo. Santiago, Chile: COPLAN
- SERRANO VIDAL, A. (2013) Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI en Estéticas del Media Art. Málaga, España: Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga.
- UBERSFEL, A. (1989) Semiótica teatral. Madrid, España: Cátedra.

Referencias web

- ALTAMIRANO, S. (2012) Apropiacionismo, el arte de apropiarse del arte. Moove Magazine. Recuperado de <https://moovemag.com/2012/11/apropiacionismo-el-arte-de-apropiarse-del-arte/>
- BILTON, N. (2009) Part of the daily American Diet: 34 Gigabytes a Day. The New York Times. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2009/12/10/technology/10data.html>
- BRANDOM, R. (2013) Who owns the hashtag? (It isn't Twitter). The Verge. Recuperado de <https://www.theverge.com/2013/2/7/3960580/hashtags-are-bigger-than-twitter-vine-tumblr-instagram>
- DESCONOCIDO. (2010) ¿Qué es un hipervínculo? Web docente departamental. Recuperado de www.deciencias.net
- LAGOS, R. (2016) La era digital y nuestro siglo XXI. Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/opinion/nuevas_tecnologias-revolucion_digital-internet_de_las_cosas-filosofia_politica_0_r1kIF96uvXI.html

- MARTÍNEZ TORRIJOS, R. (2014) El significado cultural del meme se propaga con el relajo cibernético. La Jornada. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/07/08/cultura/a07n1cul>
- SANTILLÁN, J. (2016) Vivi Tellas: "Soy experimental, me interesa el borde". Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/Vivi-Tellas-experimental-interesa-borde_0_Vkjwn1UWb.html
- THE AMERICAN DIALECT SOCIETY. [Sitio web]. www.americandialect.org

Anexos

404 Error not found: Sobre la utopía -de la p a l a b r a-

ANEXO1

404 Error not found: Sobre la utopía -de la p a l a b r a-

"Empieza a copiar lo que amas.

Copiar, copiar, copiar.

Y al final de la copia, te vas a encontrar a ti mismo"

Kenneth GOLDSMITH, "Theory". 2015

1. Estoy en una esquina de mi departamento, escondida y nerviosa como la gata. Abajo, en la sala, hay un desorden de cajas y muebles en ángulos que no son armoniosos. Miro fijamente el desde arriba y pienso que eso debería estimularme a escribir sobre la utopía, quizá la utopía del espacio habitacional en los restos del 2017...

No me sale nada, sigo mirando fijo y siento una ligera depresión, pero no llegan palabras a mi cerebro.

Veo dos cajas grandes, como de lavadora, llena de cinta adhesiva que dice en todas las caras "LIBROS DE MAR". Dos cajas de lavadora llenas de libros.

Es imposible pensar con tanto desorden.

¿Para qué tantos libros si no alcanza el tiempo para leerlos?, ¿por qué seguimos comprando, acumulando y organizándolos?

Regreso la atención a mi computadora, pienso en los libros que tengo acumulados y organizados en carpetas...

No pienso más en eso, abro Facebook, hago un poco de scroll automático. La compu se pega y genera un glitch. Aprieto shift + control + 4. Suena el sonido de un flash inexistente.

Perdí toda mi atención.

2. Estoy en la misma esquina del departamento, sigo nerviosa, pero ya no hay nadie de quién esconderse. Abajo hay ahora un gran espacio vacío.

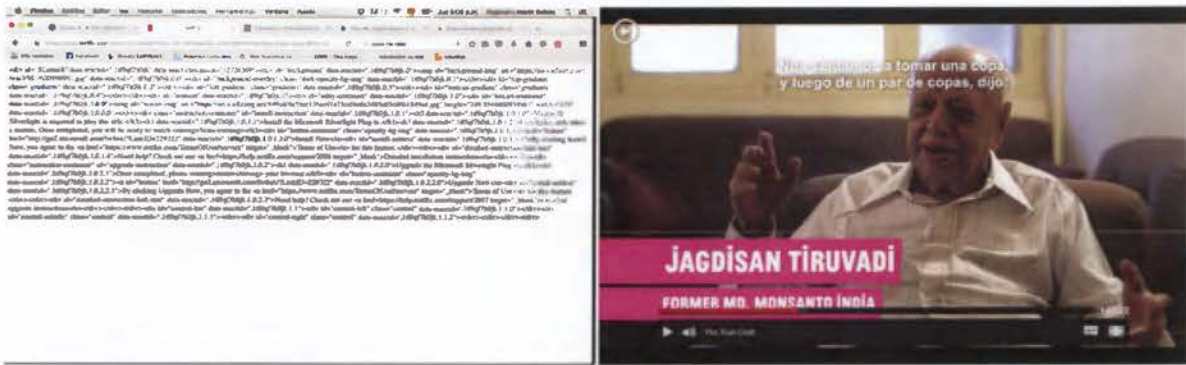
Lo miro y me fuerzo a buscar algo que inspire.

La utopía...la utopía...la utopía.

Facebook otra vez, Instagram, Netflix, YouTube, Gmail y Wikipedia todos en una misma ventana.

Voy de una pestaña a otra. La actividad es la misma: scroll, scroll, scroll, shift + control + 4, scroll, scroll, scroll.

No tengo ninguna idea, pero tengo muchos screenshots.

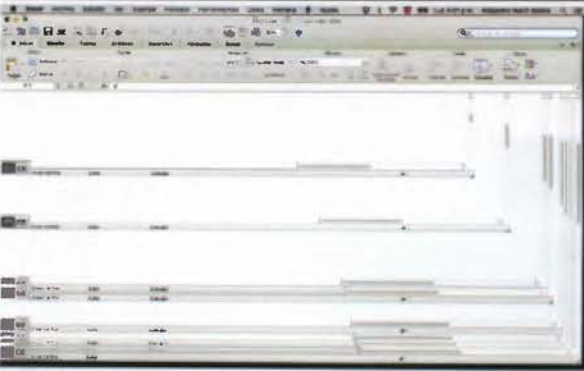


3. [Imágenes 1 >> 7 mientras el punto 3 y 4]

Hoy no me importa más la utopía: sroll, scroll, scroll, shift + control + 4, scroll, shift + control + 4, scroll, scroll... y una pantalla de Word en blanco.



4. Tomar screenshots es mi principal talento, tengo buen ojo de millennial para fijar imágenes de caras graciosas, líneas de películas o series, noticias y comentarios de FB, memes en potencia y glitches; esos son mis favoritos: los fallos de la Matrix.



5. Estoy sentada en la barra del bar de siempre.

Es lunes y miro fijo las botellas frente a mí como quien lee una historia interesante. Bebo mi cerveza con el cerebro en neutro.

Orgánicamente, mis ojos se dirigen a la pantalla más cercana: en la tele hay un pastor desmayando gente. Habla del poder de la Palabra de Dios, dice que Su Palabra es Salva y Sana.

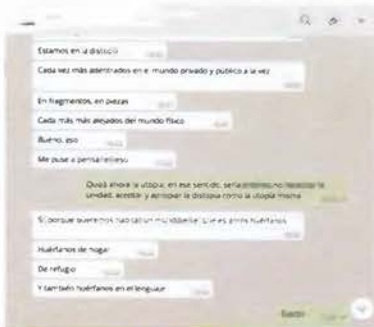
Eso lo escribo con mayúscula porque en la escuela me dijeron que el Nombre de Dios era Sagrado y Su Palabra era Mayor, por eso, todo lo que se refiere a Él o todo lo que Él haya dicho se escribe con mayúscula inicial...

Pienso en la falta que me hace a mí unas cuantas palabras de salvación. El tiempo se acorta y yo aún no logro pensar en nada coherente sobre la utopía.

¿Será que hay algo realmente "coherente" para pensar al respecto?

¿Qué implica la coherencia en pleno 2017?: Estoy en la barra de un bar, un lunes a las 15:05, con un cuaderno al lado de mi cerveza y mi celular (con Instagram abierto) al lado de mi cuaderno, mis ojos fijos en un pastor que aporrea gente con su saco mientras alaba al Señor y mi cabeza pensando "de esto es de lo que debería hablar".

6. WhatsApp. Converso sobre el problema de la utopía en la era Digital:



[Imágenes 8 >> 10]

7.

"En 1960, no existían las fuentes digitales de información. (...) Lo que ahora conocemos como bytes recién se inventaba. Por tanto, los esfuerzos tempranos de medir la economía de la información empleaban palabras como el mejor barómetro para entender el consumo (...) (...) se estima que 4 500 trillones se consumían en 1980. Calculamos que las palabras consumidas crecieron a 10 845 trillones en 2008, lo equivalente a unas 100 000 palabras al día por cada ciudadano estadounidense."

Roger E. BOHN y James E. SHORT, "How much information? 2009: Report on an American Consumers".
Universidad de California, San Diego.

¿Cuántas serán ahora?

8. Google: Dios + verbo

Primer resultado:

Juan 1:1

"En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios"

"In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God."

"En el principio era la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios"

Juan 1:1

1:1 es la escala real.

"...y el Verbo era Dios"

"... y la Palabra era Dios"

"...and the Word was God"

Reflexiono sobre la belleza conceptual de esa frase.

En el principio era la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios.

Shift + control + 4: Screenshot de Juan 1:1 en sus diferentes versiones español e inglés.

¿Cuántas palabras hay?, ¿cuántas son suficientes para utilizar, para pensar, para crear, para creer..?

"Si existiera la posibilidad de vivir físicamente en Instagram mucha gente lo haría"

Scroll, scroll, scroll... ¿Yo lo haría?

No sé, tal vez, a veces sí. Scroll, scroll, scroll.

9. Entonces, ¿en qué paró lo de la utopía?



Dreams

703.439 visualizaciones

👍 214 🗨️ 28 📄 COMPARTIR 🌐 ⋮

[Video "Dreams"

Subtítulos del video:

Hola, soy yo, Poppy.

La realidad es una idea muy interesante para mí.

Mucha gente pregunta si soy real. Dicen "Poppy, ¿sos real?"

Pero yo les pregunto, ¿qué es real? ¿Qué es la realidad?

Últimamente me pregunto si todo esto es solamente un sueño.

A veces, cuando sueño, se siente muy real]

Sentada en la misma esquina del departamento, busco descaradamente en YouTube: Zizek + Utopía.

Scroll, scroll, click.

Click.

Scroll, click, shift + control + 4.

Scroll, scroll, scroll, click.

Click.

Click.

Y así sucesivamente.

Después de consumir al filósofo todo lo que me aguantó el cerebro, puedo resumir y estar de acuerdo con que la utopía no consiste en un producto de la imaginación libre, tampoco es aquella donde se plantea un mundo ideal que, de antemano, se sabe que no es alcanzable, ni aquella que plantea el capitalismo como la posibilidad de desear sin límites en tanto todos los deseos pueden ser solventados de formas inimaginables.

Para el filósofo, la utopía es un estado de la imaginación producto de un escenario específico de vida o muerte, una exigencia del cerebro por crear un nuevo espacio frente a lo insostenible e insostenible del espacio actual.

No la plantea como algo placentero, sino como un acto desesperado e inevitable de supervivencia.

Entonces yo pienso, ¿no está y ha estado, desde hace mucho tiempo, tanto el teatro como la literatura en estados críticos de existencia?

¿No está nuestra sociedad contemporánea atravesando una era distópica y crítica para la existencia?

¿No está el lenguaje en un estado crítico de existencia?

Y más aún, ¿no empezó a acelerarse y globalizarse la crisis a partir de nuestra era Digital: del internet?

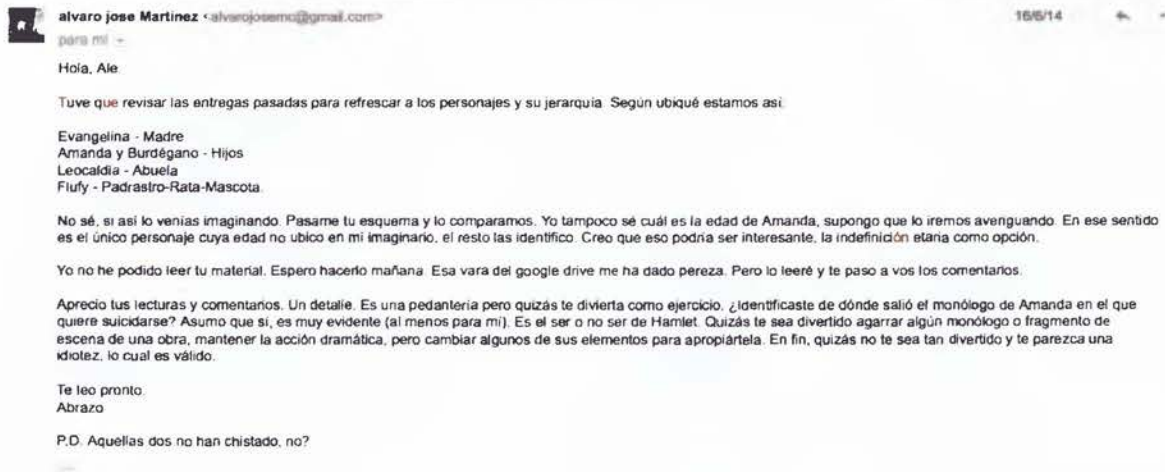
Deambulo sin ser consciente entre mis pestañas de Firefox y las aplicaciones del celular, y reflexiono en la tensión tan grande que hay entre de la realidad física y la realidad virtual.

Si algo se tensa mucho se rompe, si se rompe se abre un hueco, si se abre un hueco entran cosas de afuera, si entran cosas de afuera y se mezclan con las de adentro se genera una tercera "cosa", otra realidad... como en el Teatro.

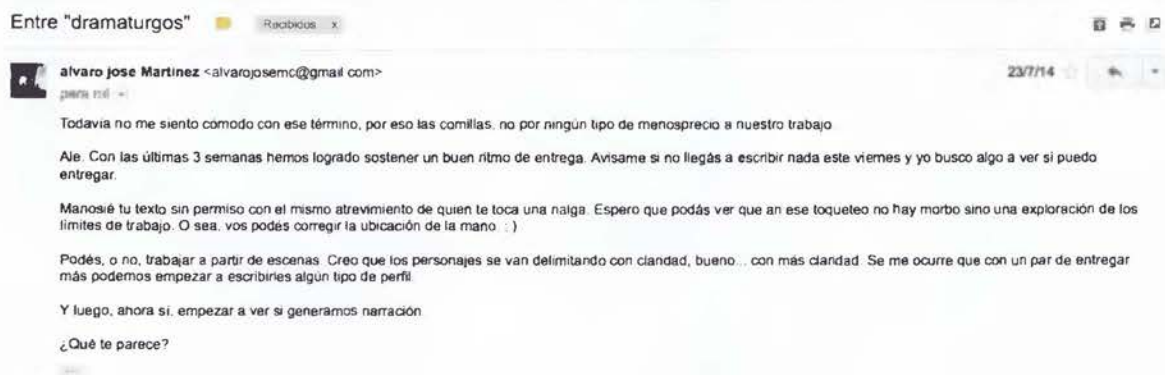
Ahora estoy segura, si me dieran la opción, viviría físicamente en Instagram, al menos por un rato. Cuánta belleza y cuánto Teatro puede haber ahí adentro. Cuánta narrativa y texto sin palabras...

Pienso de nuevo en el pastor del otro día y en su Palabra de Salvación, también pienso en Juan y pienso que está en lo correcto, al menos para los que seguimos escribiendo porque nuestro dios está en la palabra y nuestra utopía siempre es encontrar La Palabra que será nuestra salvación, al menos por un rato, al menos por un texto.

Anexo 2



Anexo 3



Anexo 3.1



Anexo 3.2



alvaro jose Martinez <alvarojosemc@gmail.com>

24/7/14

Quiero más -

Ale. Otra cosa.

Disculpá si te hincho las tetas con esto, pero te iba a proponer que enumerés las entregas. Así tipo 01 Monologo Mañana - Alejandra. Esto porque así podemos llevar un orden cronológico que va dando cuenta de la evolución del material. Más allá de que a nivel relato, todavía no hay cronología, creo que es útil saber el orden de las entregas para entender su desarrollo cuando haya que armar cosas. Por ejemplo, saber que en las primeras todavía no barajábamos algunas opciones, pero en las últimas sí, puede ayudar a ordenar el material.

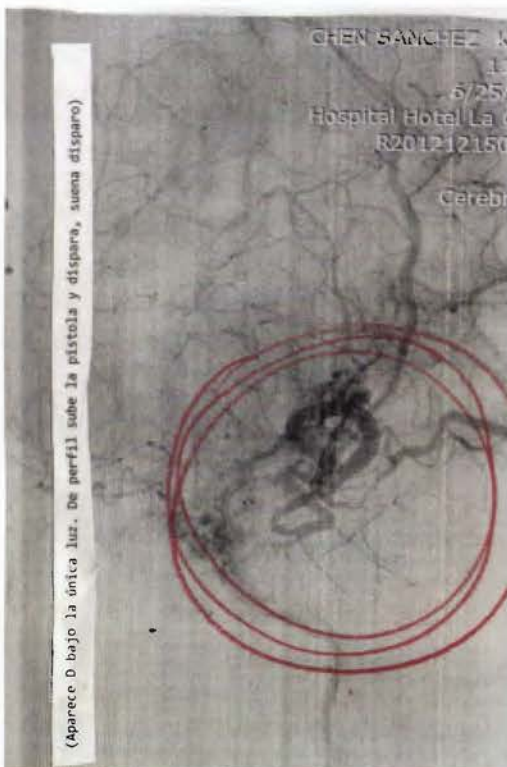
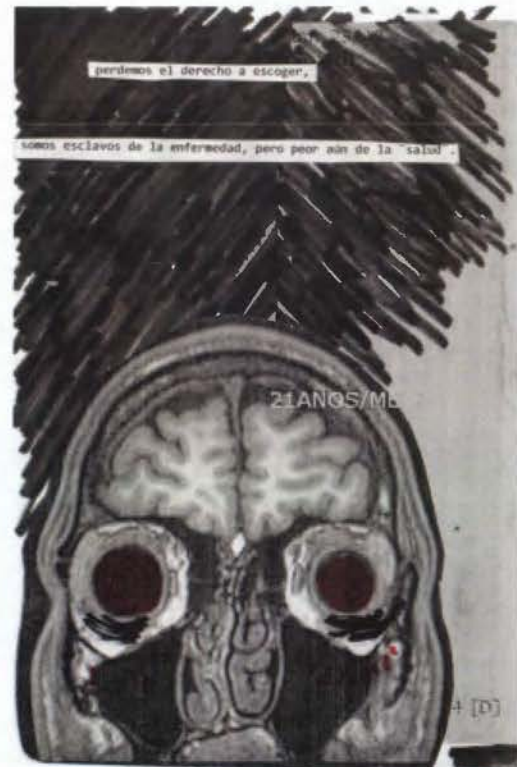
Espero que no te parezca un fastidio y te ruego que me hagás el aguante en esto, porque a mí se me dificulta manejarlas de otro modo. Sorry, jeje

Cuando tengás cualquier tipo de preferencias de formato como esta, hacéme las saber y yo también puedo adaptarme.

Abrazote.

P.D. Esto está arrancando, me parece.

Anexo 4



Mal de Ojo

El hipnotismo de los cristales
diagramas de voronoi



¿Nano? ¿Escucha?
me aproxima la esfera,
zeré viejo y ciego como usted.



Sed liviana, brisa aporosa, huerbo seco



Mintáronse el cuando se piel

El niño lleva a su lado
una libélula amarada
por un hilo azul

El niño mordido en la periferia de la mirada de Of, se desdobló en sus dos ojos

nuestro reflejo... más o menos dicho pero tranquilizador,
signo único de gravedad y magestoso



Des días fuerá de casa y está
culpa que me mata. ¿Qué, sentido
en esta cama, sólo puede pensar en
le sea que se ve la ciudad desde la
ventana. Des noches de no dormir
me cubran la sábana, está tanta
aspara como la vida y los ojos
rejos de tanto llorar la ausencia...
desgradable, casi desuante con estos
calzoncillos que no me pertenecen...
como no me pertenece nada en esta
vida...



Hace dos días que te hablas mi
cama... y mi cuerpo inerte que
se resiste a desaparecer... ¿Qué
que pecas resas le dije? ¿Qué
calzoncillos, rejos y vapores, como
estos bursos que se cansaron de
existir...
¿Pensas que la ciudad es fría?
No le es tanto, mejor mientras
te vayas recorrer sus calles... para
que que llorabas si mi cuerpo aún
fibre te abrazaba...



Casi
Casi am
Casi sola.
Casi se va, casi vomito
Casi te extraño.
Casi lo beso, Casi
Casi se arranca, Casi
Casi se daña, Casi
Casi se quema, Casi
Casi me pide un favor
Casi me enfermo, Casi
Casi lo arranco, Casi se pierde, Ci
Casi se va, Casi se viene
Casi me jala, Casi me sumerj
Ca

Casi lo olvido.

cuanto hasta romperse la nariz.
 Lo famosa "calle de los muertos" hacia volver a su nombre.
 Hacia el final de esta calle se encontraba obscura y amantilla con el reloj detenido lo
 juego de Agua Caliente, el único edificio alto de la zona. ... Bueno, hay pedominantes
 vendedores que preparaban un maravilloso pap que X dulce en los ojos. ELVIA esta
 absofita en el paisaje y repasa con devocio la nueva religion. Ante todo tiene una
 fuerza (tiene que pagar con devocio) hay que hay, tener una devocio, un amor
 de en cuenta de esta prononciacion se oia de exacer en la observacion externo y se apone
 a leer su diagnostico (el que le dieron) para relacionarse. Opa! Yo no recuerdo lo que
 hizo el papel, ni lo inteligible leito porque tras lo natico el retorcimiento de su cura
 lo trastocó al papel y un cúmulo de lágrimas empaparon su ante plena.
 Ha tinto se movilizó.
 Astar igual: ¡una historia bascompen la vlog de la conciencia! S, EN LA ABEZA.

Casi: Casi lo logro. Casi guapa. Casi novia.
 ante. Casi profesional. Casiopoa. Casi bella.
 Casa sola. Casi nadie. Casi llega. Casi viene.
 . Casi Boro. Casi me muero. Casi me ahogo.
 Casi te amo. Casi te golpeo. Casi lo abrazo.
 me duermo. Casi no veo. Casi me desmayo.
 I se muere. Casi se rompe. Casi se quebra.
 lo siembra. Casi lo destruye. Casi se apaga.
 se adapta. Casi me quiere. Casi se desea.
 . Casi brinca. Casi se hinca. Casi me pierdo.
 me muero. Casi la muero. Casi lo araña.
 ni se derrama. Casi se niega. Casi se riega.
 conmigo. Casi me pega. Casi me arrastra.
 . Casi me ahoga. Casi nado. Casi aprendo.
 me siento. Casi me relajo. Casi me teno.

Ya casi me siento bien.

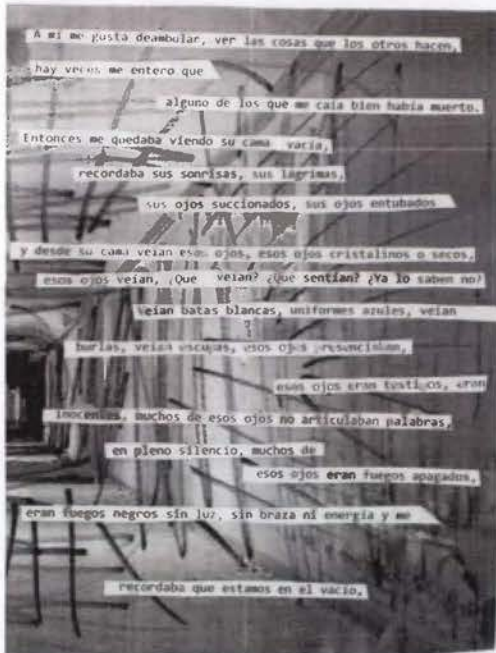
De repente me senti aletargado, casi como una ola de sopor,
 que se prevenia del
 anuncio interno, al estado de coma.
 Y así, mis parpados tomaron vida propia y
 decidieron escoger por mi, cerraron las cortinas lentamente,
 casi como susurrando
 al día:
 "lo siento mucho, pero algo se acerca"
 y huyeron de mí. De esa forma, todos,
 organizados, desatados como animales librados de su prisión,
 decidieron también huir.
 y,
 mis luces y mis sentidos desaparecieron,
 desapareció la razón,
 desapareció la
 conciencia,
 y caí tendido al piso.

Los niños se veían desde los ventanos de sus casas, entre risas, nerviosas y
 presuntuosas más abruptas tirones de cortinas. La gestualidad era una imitación
 o más del hogar y jugar porque ver lo somniso otros de un tanto estirada
 su tentación presencial.

Y así corría el tiempo en los ventanos del exterior
 y así, con un augurio misterioso se produjo el momento.
 Una tarde-noche tres cuadradas pelusas se unieron a la carrera del pado
 — Una calle que iluminada ya de estrellas se podía comer y beber por su
 flujo positivo. —

¡Yorky, Chulby y Pina! Todos con ¡: greggo o latina ...
 Los observamos, ¡fines, hasta que el encanto cesó,
 prucupe el de ellos.

¡Qué claro, qué oscuro y blanco. Otro augurio de una travesía de café que los esperaba.
 En una tarde de café y compañía un zóndate, más tentado con tener aniquilante,
 una percepción se entrecruza en el delirio y el abstracción se ligó su cometido:
 quitare de su piel los pupas lo ajornada. El triángulo se cayó y se amio,
 de repente robó la pieza de discurrir un flujo de ajen decado, extremal
 (M)



A Diana la conocí hace unos años. Nos topamos el otro día en la esquina. Hablamos de cómo jugar escondido nos daba ansiedad. Ella siempre lloraba, ahora no. Me contó que sigue jugando. No le gustaba contar y tener que ir a buscar a los otros, le daban ganas de orinar, tenía que terminar el juego e ir con el odio de sus primos por haber terminado con todo el ritual del traje oscuro. Contó que ahora los escondites suelen ser más divertidos. Uno es debajo de la calle, se llega a la acera se bajan las gradas, se pasa el portón azul, se pide permiso al señor que cuida la entrada. Otros son azules o blancos con grandes espejos. Otros son solo oscuros, no se percibe si alguien más está contando y buscando. Hay algunos que son más divertidos que otros. Ya no es necesario vestirse de negro. Diana me contó de uno donde es casi imposible que la encuentren. Recuerdo lugares en el patio con esa misma característica.

Diana mantiene muchas cosas de cuando eramos pequeñas. La recuerdo bailar, la recuerdo cantar. Me dijo que en los lugares donde se esconde puede hacerlo. La imagino, a ella siempre le gusta entrar en personaje. Siempre donde va le gusta hacer eso, aunque exista más de una persona que piense que ella es así.





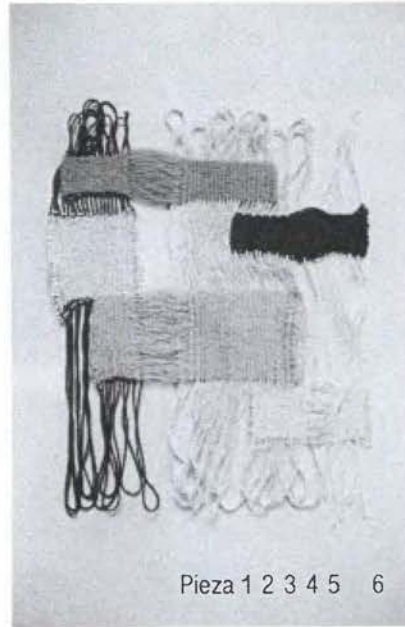
Anexo 5



Anexo 6



Anexo 7



Los textos aquí presentes fueron construidos en el transcurso del taller de escritura escénica Del Textil Al Personaje en Noviembre-Diciembre 2015 en las instalaciones de Camanance (www.facebook.com/camanancecr), Guadalupe, Costa Rica.

Tallerista:
Alejandra Marín Solera

Participantes:
Arly Chaves,
Ricardo Lobo,
Juan Rodríguez.

Participación externa:
Laura Mercedes Cordero.

Pieza 1 2 3 4 5 6

Arty
Pieza 1

Alé... (Silencio) ¡Dios! ¡Dios!

(Se desmorona. Tira los pedruzcos de tiza y abraza a Julián, que aún sigue un poco drogado, luego lo desamama. Toma el celular de Julián y llama, lo pone en altavoz. Una vez que contestan sale).

1

Micaela camina hacia donde su cuñada
y una enorme canasta acompaña su andar.
Bambolea sus caderas

(porque
ya
ebria)

La lavadora se dañó
y ella difícilmente consigue el alimento diario como para considerar
un aparato de tal magnitud
a pesar de esto y con un agujero en la boca, sonríe,
porque su búsqueda no es material.

2

Con su camiseta húcra, su pantalón a rayas y su par de tenis
corre y levanta una polvareda
se hunde en el camino pedregoso
pero ella ríe
porque se siente digna de ser tan infeliz

3 Primera persona

Un recibo eterno lavando ropa me desvela.

Puedo ver el paisaje y desquitarlo con cartas prendas que me recuerdan sus nombres.
Entrar a mi casa es difícil, el monte crece y obstaculiza todo, yo tengo mi camino. Llueve
y cuando las gotas pesan sobre el puñado de colitas verdes, los pueco recibir a bosis;
sin embargo sigo esperándolos sobre una silla de mimbre aleja, sobre una espina a hoja.
Llovía y yo sé que era mejor.

La casa estaba llena de espejos y cocodrilo antártico
a mí misma.

El viento me dice que libró, libané como una descaudado en un sillón
cálido y de me que bastan cristales rotos,
triles de volar a e silico)
la mano de mi cuñada acoge en fuesa moderna mi suspirio.

4 Recuerdo

Es una mañana lluviosa de sábado; Micaela llora mientras bebe delinios. No sabe qué hacer y ve que la vemos. Nos abraza con palabras de amor lejanas. Conviene, mueve las caderas, camina y toca la campana; el sonido de ésta la transporta a su niñez y está en un gallinero sepia jugando con sus hermanos, que aunque vivan no están. Se arrepiente, sus caderas no se mueven pretensiosas y se va con el timbre en la cabeza.

5 Intento

Sentada sobre una silla de mimbre antiquísima, Micaela eructa recuerdos tras un trago candente. El alcohol cura... A unos las erupciones de la piel, a otros las del corazón...

Hoy sigo sin distinguir la diferencia.

En la casa solo una persona podría sentirse de esa manera:

Micaela.

El sol se impregna en su cuello y agradecida lo escancia, el calor la amulía y cae dormida.

<Volver>

Volver a empezar...

Micaela

Sentada en el corredor de casa, en la silla de mimbre, antiquísima en sus pensamientos, antiquísimos. Con el pie remueve telarañas en la silla, en su existencia.

Camina sin ganas, se cae sobria y tararea una discordia que/ atraganta su garganta.

(Mientras sirve un par de tazas de café) Una vez tuve un jefe que todos los días necesitaba de mí. Durante un año completo todas las mañanas me preguntaba cómo se debía hacer alguna tarea. Yo le repetía y le repetía las instrucciones con paciencia y dedicación. Al inicio pensaba que no sabía nada por que recién había ingresado a la empresa, al cabo de seis meses pensaba que era muy vago y le debía pereza aprender. Pero cuando ya habían pasado nueve meses estaba completamente seguro de que el tipo era bien bruto. Yo me frotaba las manos esperando mi calificación anual. En mi lista mental de objetivos, todos tenían un check. Actitud proactiva, listo. Dedicación al departamento y mis compañeros, listo. Felicitaciones por el esfuerzo, listo.

El jefe me sonreía y decía: ¡Excelente, sigue así! - ¡Adelante con tu gran trabajo, ya llegarán los resultados de tu esfuerzo! Llegó el día clave, el día que define si vas tener un buen aumento de salario, el día que te premian por el esfuerzo de todo un año. (Hace la mímica) Mi jefe entra, me sonríe, se sienta, me mira y habla. A la tercera palabra ya sabía mi calificación. A la mierda un año de trabajo, un año en el que todos los días le tendí la mano al mismo imbécil. De verdad que nadie sabe para quién trabaja. Lo terminaron ascendiendo por un proyecto que yo le hice. Si uno se deja la vida puede ser injusta... Entonces mejor hacerse la justicia uno. (Mira su reloj. Revisa en su computadora, enciende la radio nuevamente)

Micro noticiero de cada hora. Al parecer ya se conoce la ubicación del secuestrador de Julián Arias. Se ha filtrado a la prensa que su padre a pagado el rescate y le ha pedido al Organismo policial mantenerse al margen.

En deportes, los presidentes de los clubes de primera división aún no logran ponerse de acuerdo. Pusieron de fecha límite hasta hoy. Ampliemos en breve.

Enciende la cámara y la dirige a Julián

No todo es plata, a veces las cosas pequeñas nos llenan más. El gol de gane en el último minuto... que la sele llegue al mundial, un buen café... La huella de una mano, la tarjeta del día del padre o el abrazo antes de entrar a clases... una cita a tiempo, una firma, un simple gesto de bondad o un poco de justicia. (Piespa profundamente) Julián, ¿usted cree en el karma? No le parezca que siempre pagan justos por pecadores. La sele paga los pecados de los dirigentes, usted los pecados de su padre... Ayer, casi que mientras yo lo estaba secuestrando mi hijo estaba volando para Cuba. Ellos tienen un procedimiento experimental (¿e acerca la taza de café). No cobran nada, pero es una cirugía con un alto riesgo de mortalidad. Hace uno o dos meses logramos encontrar un doctor en Estados Unidos especialista en este tipo de casos, con métodos menos riesgosos. El precio, obviamente muy alto, el seguro no lo cubría. Aún había tiempo, inclusive tuve una entrevista con el Ministro de Salud, en ese momento director del hospital que llevaba el caso de mi hijo... Imagino le suena familiar esta persona. Me dio 3 minutos, y una taza de café... estaba muy ocupado... me dijo... "lo lamenta, pero no podemos hacer nada. Pídale mucho a Dios fortaleza para lo que viene" ¡Qué Dios? le respondí. "Nuestro Padre, Abraham" luego me picó que me fuera. (Termina su café y golpea la cabeza de Julián. La taza se quebra). Lo lamenta mucho Julián, pero alguien debe pagar por los pecados. Si es cierto que ya saben dónde estamos... puede que lo encuentren vivo. ¡Que Dios le de mucha fortaleza para lo que viene! (Toma un filoso pedazo de taza y se dispone a cortarle la venas. Suena el celular de Pedro, lo mira un momento y contesta).

6 Hoy sí

El silencio es tan sabio...

Por esto, Micaela optó por convertirse a la religión mudista y en ella encontró la paciencia con la que hoy camina sobre esa callejuela de polvo.

Embragada de silencio camina hacia su casa, llegó y en ella se activa el ruido, las voces que entre paredes gritan y ensordecen, porque hay objetos impregnados de la marca de otro tiempo, las ropas cuelgan y son un intermitente faro de los hijos que no están.

La casa, ese lugar de presunta protección resulta para Micaela una lluvia repentina de recuerdos que le empapan la cara, el cuello, la entrepiernas y entonces se descoloca de su centro. Quiera correr a anestasiarse, pero la lluvia la obliga a escampar, sobre la legendaria silla de mimbre.

Que es tan fácil volver a Micaela en esa silla, de esa forma...

Juan
Piezas 2 3 4

Análisis:
Tata se indiosse a no quereta.
Lana lora.
La sociedad es más limpia que la limpieza misma.
El mundo interno y sentimental: colapsa.
Pocos suben la casa.
Empezan viajes inesperados por razones ya agendadas.
El amor, la muerte y la incertidumbre son una Factory de gran impacto.
Tata.
Por algún motivo todo se trunca.
Sufrir, de también, pero el vacío sigue estando palpable como esas corrientes ca-
lientes y frías que pasan por el mar.
No es justo segmentar la carga espiritual.
Lana a veces olvida su nombre solo para hacer memoria y sentir la confianza de al-
guien desconocido que se siente cerca.
Absorción del ser.
Samés.
Miración y metamorfosis.
El peligro acrecha.
Los ríos eslabados en plata y azul combina con el brillo de las montañas.
Los ríos libran un perfume a jino dorado con rosas del Chinmura.
Alana le encanta.
La construcción de este personaje me tiene mal.
Ha sido muy complicada.

dije para que se lo cuelgue cada vez que tenga conferencia de prensa. Solo por aquello de que a usted se le ocurra desobedecerme. Chao, chao. (Enciende la radio).

Micro noticiero de cada hora. El hijo del doctor y recientemente nombrado ministro de salud Fernando Muscón Balse se encuentra desaparecido y no hay pistas de su paradero. Se cree que ha sido víctima de un secuestro, por ahora la familia prefiere guardar silencio sobre lo sucedido. En deportes los presidentes de los clubes no logran llegar a un acuerdo sobre el inicio del campeonato. De seguir así la única parte afectada sería nuestra selección nacional que se prepara para las eliminatorias. Regresamos dentro de una hora con más del acontecer nacional. (Suenan música, Pedro, le baja el volumen al radio)

Así nunca vamos a llegar a nada, le apuesto que de la primera ronda no pasamos. Siempre lo mismo, llevan a los mismos de siempre, una pura argolla. Hace cuatro años fue lo mismo. (Pausa) Sabe que usted tal vez se va a morir poquito a poco y que la única persona que puede evitar eso soy yo. Qué vida más irónica. Su papá debe de estar retorciéndose solo de imaginar que no la va a ver nunca más. Vivir con el recuerdo de no despedirse. Karma. (Ñe, saca unos vasos, busca un poco más y saca unas tazas. Las limpia un poco). No hay nada más feo que tomar café en vaso, no sabe igual, bueno al menos a mí no me sabe igual. Y me parece de muy mala educación dar el que quizás sea el último café de alguien en vaso. Por suerte que encontré estas tazas. (Julán se retuerce un poco) Tranquilo, las voy a dejar bien limpiecitas para que no le de asco. El padre Abraham tiene muchos hijos. Yo soy uno, tú también. ¡Ababemos juntos al señor!

La escena inicia en una especie de bodega desordenada y algo oscura. A un lado se encuentra una mesa con cuchillos, pizzas, cepillos y diferentes objetos de todo tipo. En alguna parte del escenario un radio. Al otro lado del escenario una manita blanca que está pegada en forma vertical a un marco de madera de 2mts x 2mts aproximadamente. Ya sea en la mesa o en el suelo un trípode y una cámara de video. Amarrado y amortizado junto a la manita blanca se encuentra Julán.

Pedro (quien lleva un pasamontañas y guantes canta y prepara café – la canción se repite dos veces):

El padre Abraham tiene muchos hijos.
Yo soy uno, tú también.
¡Ababemos juntos al señor!

A mí me gusta echarle un poquito de agua y dos de azúcar. Por eso lo preparo fuerte, para que cuando le eche el agua me quede al gusto. Mal tomador de café dirían, pero es que no puedo tomármelo sin azúcar. Me sabe muy amargo, y a mí nunca me han gustado las amarguras. Creo que a nadie, bueno hasta el día de hoy no he conocido alguien al que le gusten las amarguras. Vos sabes que a mí antes no me gustaba el café. La mañana la agarré en un trabajo que tuve hace unos años. Era un trabajo abumidísimo, ¿se imagina pasar ocho horas del día al frente de una computadora viendo hojas de Excel? A las ocho me tomaba el primero, como a las diez el segundo. Después de almuerzo me tomaba otro para evitar la marea alcalina, que llaman. El último me lo tomaba como a las tres de la tarde, parecía un centro delantero

Alma Vieja

Nació vagabunda y casi solitaria, cansada más que entristecida,
pero nació a final de cuentas.

Circundante a los campos regados de ganado, las cerquillas de madera,
que se transvisten con musgo, líquenes y una que otra telaraña con rodo.

Casi las cinco y diez de la tarde apuró el paso. Llevaba aquella
chaqueta saya, lanuda y calentita, zapatos de hule y su fiel mochila café.
La tormenta se acercaba anemeliendo contra los poblados cercanos;
animales, personas y estructuras que llevan la contraria a la gravedad
de la situación.
Su cruzar le causaban temor, escuchaba palabras entre la lluvia. La
defestaba.
Su apariencia era como un hamno de antaño convertido en miles de
trocitos, como el maíz.

Esos trocitos eran sus únicos amigos y deseaba que no les ocurriese nada.
Pudo ver en el horizonte el rayo que avisaba su desgracia.

En sueños ve su desgastada figura.

Dentro, en casa, respiraba suspiros de amor.

Ahora sí, se dejaba caer en un mar de descanso.

Ricardo
Pieza 6

Lana: ... Temo fallar en algo o ya haberlo hecho.
Xúndur: Por tanto, no estás segura ¿Acaso lo estás?
Te diré una cosa. Cuando tomas un decisión y dudas
de ella, es porque te has equivocado monstruosamente
o porque es tan grande que tu alma no da a
basto para tanta sorpresa, pero las sorpresas están a
cada paso que das, Lana. Debes de mirar bien de cerca
para que veas lo que te digo.

Lana: Me asusta, pero lo intento ¿Acaso usted señor,
no teme de las sorpresas?

Xúndur: ¿Quién no niña? ¿Acaso hay alguien sin miedo
en el mundo?

{Pausa}

Xúndz: ¿Sabes? Hay monstruos que se ocultan por miedo a las personas. Para ellos las personas son cosas incluso peores.

(Pausa)

Xúndz: Dicen que soy un monstruo. ¿Acaso lo parecezco?

Lana: En lo absoluto...

(Pausa)

Lana: ¿Señor? Usted que vive en todas partes ¿Puede decirme cómo es?

Xúndz: ¿Por qué me lo preguntas? ¿Acaso no tienes casa? Me dijiste que tenías una. ¿La perdiste acaso? Una vez tuve una casa que llevaba conmigo, pero una hermosa sátira me la robó. Cuando desperté ninguna de las dos estaba. Extraño esa casa...

Lana: Sí, sí tengo, pero la dejé y no sé muy bien por qué y así como usted, la extraño.

(Pausa)

Lana: Podría regresar...

Xúndz: ¿Por qué no lo haces, tonta?

Lana: ¡Eh! No sea mal educado conmigo.

Xúndz: Dime entonces, ¿por qué no regresas?

Lana: ¿Por qué me atreva a esto? Tata debe estar preocupada ¿Me estará buscando? Me siento asustada. Pronto caerá la tarde... Bueno no hay vuelta atrás Lana, es ahora o nunca.

Qué hermoso lugar este, supongo que estos son los acres azules de los que me hablaba tanto Tata. Huele delicioso. De cerca no parecen tan azules ¿Por qué se llamarán así? Quisiera tomar té de menta sentada aquí con Tata. Prepararía tortas de miel y panquecos dulces de canela... Tata... La extraño. Extraño mi choza. Allí estaba cómoda. Y si Tata esta enfada conmigo por irme, y al regresar no me quiera recibir? Tengo miedo ¿Por qué hice está locura?

(Pausa)

Que suave es el sonido del río entre los árboles. La brisa tiene un olor familiar, aunque no recuerdo oler nada parecido antes. Vaya que son enorme estos acres ¿Cómo se verá todo desde arriba? ¿Podrá verse la choza? Ah, mi hogar... ¡Bueno Lana, ya basta! Soflabas con ser una chica grande. Ahora es el momento de demostrarlo y seguir adelante.

X: ¿Demostrar qué?

Lana: ¿Quién eres tú? No me hagas daño.

X: ¿Acaso tengo pinta de hacer daño?

Lana: Un poco señor.

X: Puedo hacer daño, pero ¿por qué habría de hacérselo a ti? ¿Acaso quieres que te dañe?

Lana: No señor, para nada.

X: Entonces no hay problema... ¿Acaso lo hay?

Lana: No con usted... Aunque... Aunque pueda yo tener uno.

X: También tengo problemas. Hace un rato una cierva me embistió confundíndome con su marido. Qué golpe. Cai dos metros por allá ¿ves esas ramas rotas? Bueno ese no fui yo, pero cai cerca.

Lana: ¿Está bien?

X: ...Luego salí dando tumbos, como si de un logro se tratara mi desgracia.

(Pausa)

X: Sí. Estoy bien, pero siento algo en la espalda ¿Podrías revisarme?

Lana: Tiene un Shiquí pegado

X: ¡Quítamelo! Sufrí siempre por su culpa. Donde duermo, donde como, hasta donde caigo. Son una peste.

Lana: Listo señor

X: Gracias, estoy en deuda contigo. Dime ¿Cómo te llamas? Lana: Lana Hojarasca.

X: Lana... Lana... Lana... Como la lana, solo que no eres pelada, como yo.

Lana: No señor

X: Te hace falta crecer, pronto estarás llena de pelos. Me llamo Xúndz. Es un placer Lana como la lana.

Lana: Mucho gusto señor Xúndz.

(Pausa)

Lana: ¿Usted vive aquí?

Xúndz: Si te refieres a vivir, vivo, pero también vivo en todas partes. Hoy viviré aquí.

(Pausa)

Xúndz: Dicen que, por las noches, si te escondes, escuchas los acres contar viejas historias.

Lana: ¿De verdad?

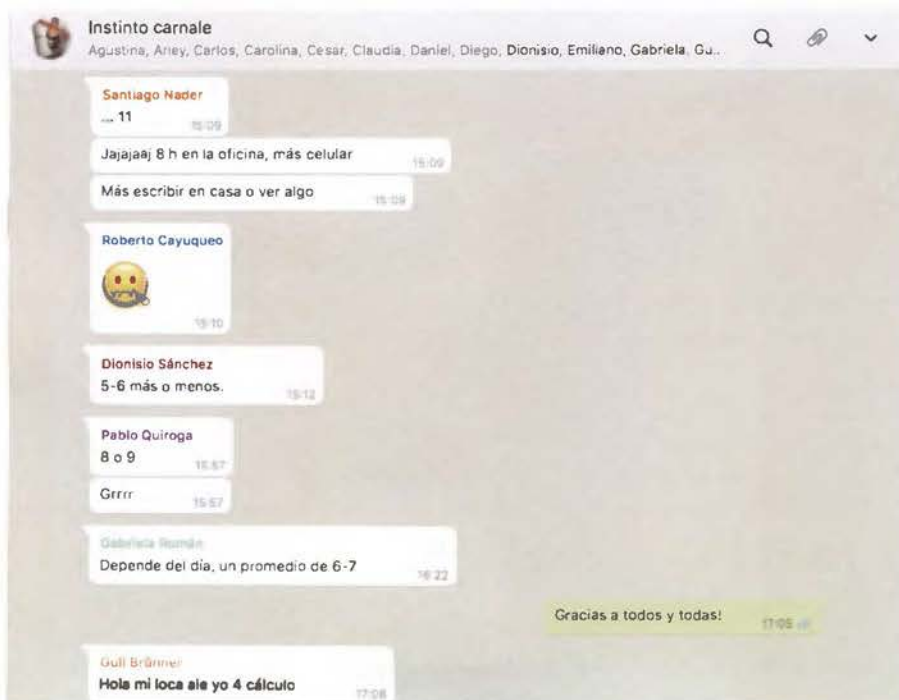
Xúndz: Sí. Es monstruos o.

Lana: Entonces no quiero escucharlas.

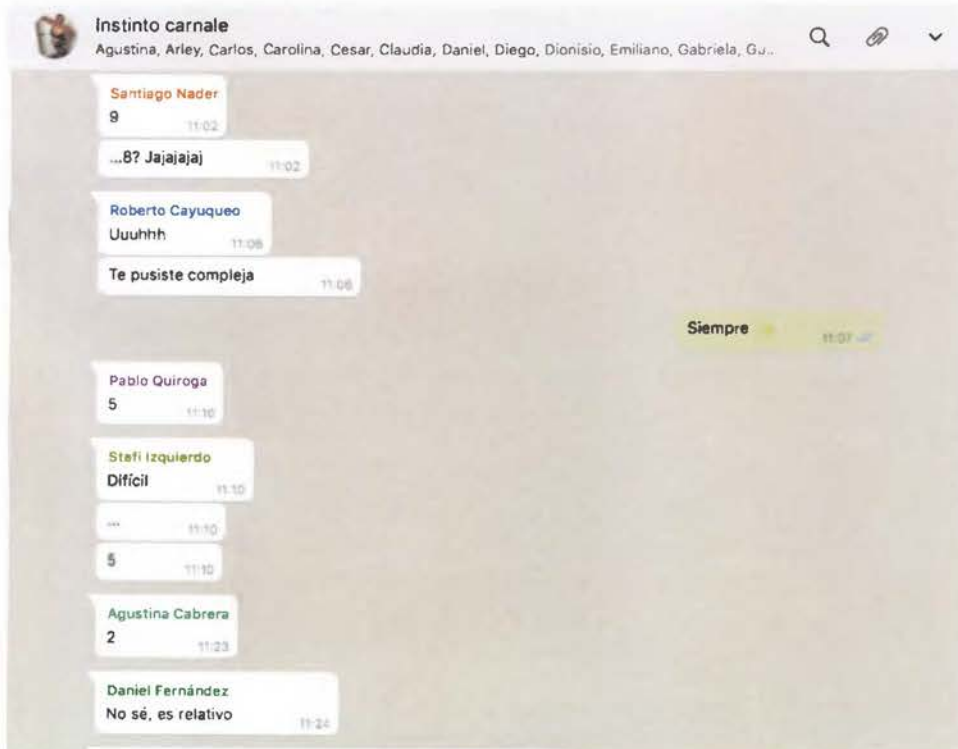
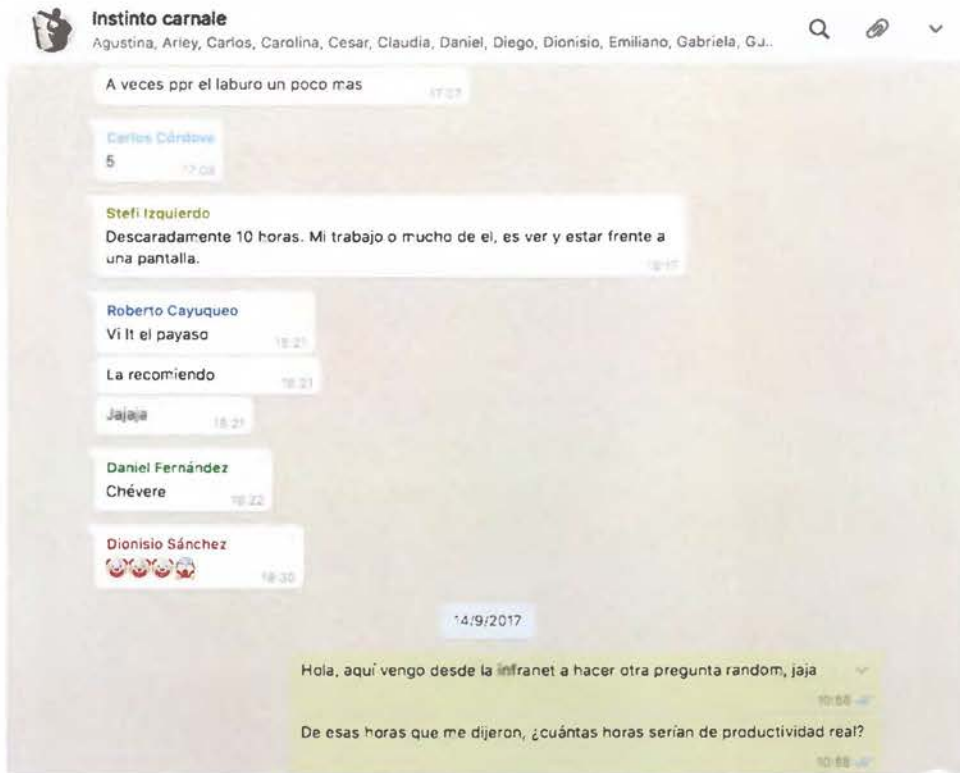
Xúndz: Tranquila pequeña, no es tan malo ¿Sabes? En realidad, todos somos monstruos en algún momento, no por ser malo, sino porque las personas no saben quiénes somos realmente y nos ven como si así fuera.

Lana: Una vez tuve un sueño donde un monstruo apareció bajo el árbol que hay sobre mi casa.

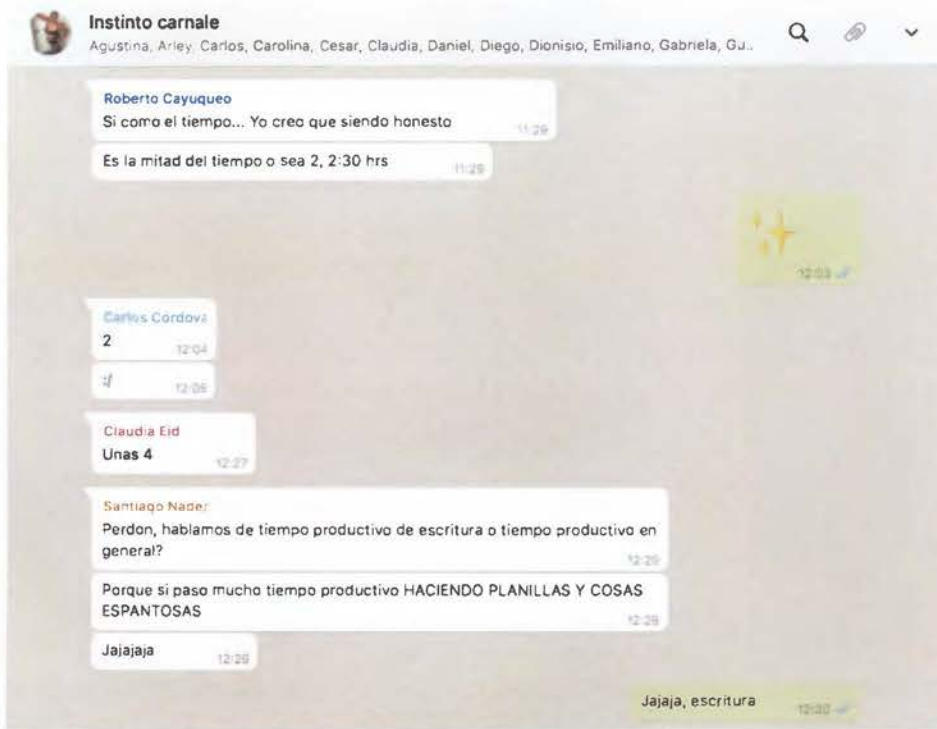
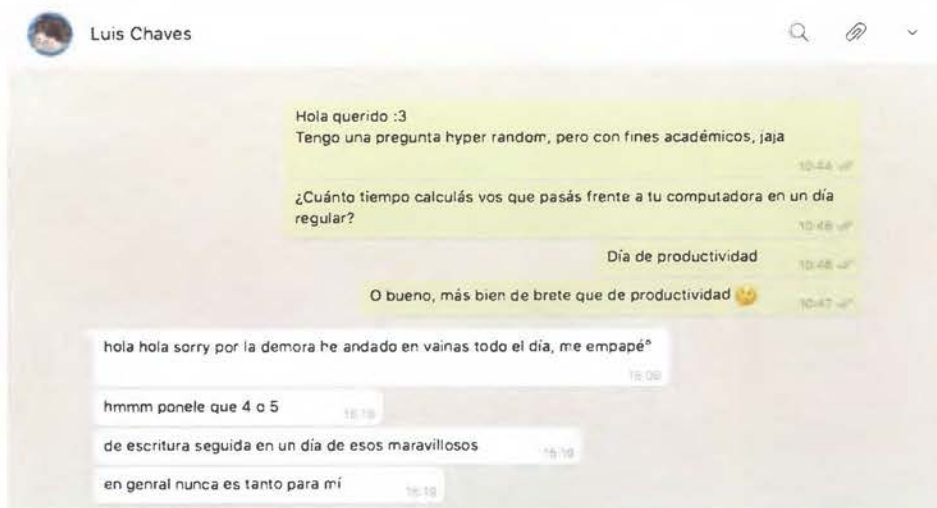
Anexo 8.1 - 8.2



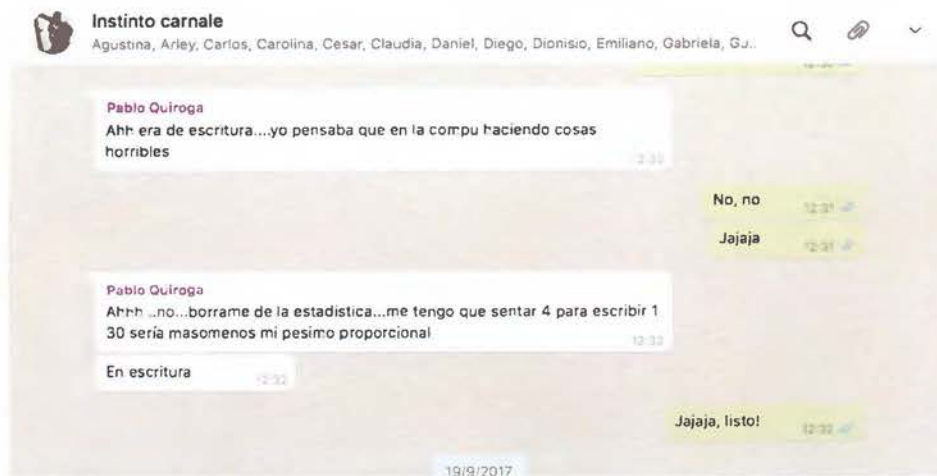
Anexos 8.3 - 8.4



Anexos 8.5 - 8.6



Anexos 8.7 - 8.8



Anexo 8.9



Anexo 9

LOS CRÍTICOS DE LIBROS SIEMPRE ELOGIAN LOS LIBROS COMO "VITALISTAS" PORQUE CUANTOS MÁS HUMANOS HAYA EN LA TIERRA MEJOR

Tao Lin

hago click a un link en internet
veo un video
un torero en españa
introduce una espada por el lomo de un toro
la espada entera penetra en el toro
como un palillo en una ciruela
y el toro se sigue moviendo y corcoveando
y al removerse
la espada trocea sus tripas
y quiero ver los ojos del toro
pero el video es quicktime
y del tamaño de una frente de bebé cortada por la mitad
y giro la cabeza
en un ángulo diferente
por si pudiera ver los ojos del toro
pero esto es en una pantalla de ordenador
y bidimensional
y ahora el torero rebana las orejas al toro
por detrás, y el toro está en tierra, y temblando
como si tuviera frío, y solo quisiera una manta, y una cama
y borré este verso
y borré este otro, también, al revisar
y borré este otro que hablaba de dios
y este verso también hablaba de dios y decía algo
sobre el universo y lo borré
y este otro seguía hablando de semántica y lo borré

(traducción de Tive Martinez)