

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN  
ARTÍSTICA  
ESCUELA DE ARTE ESCÉNICO

Anteproyecto de Trabajo Final de Graduación para optar por la  
licenciatura en Artes Escénicas

**Otras formas de amar, otras formas de escribir**  
**Una metodología propia para procesos de creación**  
**dramatúrgica**

Modalidad de trabajo: Proyecto de Graduación

Estudiante: Sofía Sandoval Navarro

Comité Asesor:

Tutora: M.A. Wendy Hall Fernandez

Lectoras:

M.A. Viviana Porras

M.A. Mariela Richmond

2023

**Objeto de estudio o problema de investigación:**

El desarrollo de una metodología propia aplicado a la escritura de una dramaturgia autorreferencial

**Tipo de Investigación:** Investigación Creación

## Índice

<b>Descripción</b>	<b>4</b>
<b>Antecedentes</b>	<b>5</b>
<b>Justificación</b>	<b>13</b>
<b>Objetivos</b>	<b>14</b>
<b>Objetivo General:</b>	<b>14</b>
<b>Objetivos Específicos:</b>	<b>14</b>
<b>Marco teórico</b>	<b>15</b>
<b>Metodología</b>	<b>26</b>
<b>Cronograma</b>	<b>29</b>
<b>Referencias</b>	<b>31</b>

## Descripción

Este proyecto busca crear una dramaturgia autorreferencial, aplicando once principios propuestos en una metodología propia para la creación de escritura dramática, los principios propuestos, en dicha metodología, permitirán que se considere la escritura como el proceso vivo y físico que es. Esta metodología pretende resignificar y explorar otras formas de escribir, generar acopio de metodologías para la escritura contemporánea, así como generar otras formas de dramaturgia escénica, será aplicada al trabajo de creación de una dramaturgia autorreferencial, interdisciplinar entre la música, la danza y el teatro.

Como artista he reunido algunos principios que devienen de la teoría del caos, el pensamiento complejo, el pensamiento holístico, el movimiento errorista y mi propia práctica artística. Estos elementos son: **principio caórdico, principio dialógico, liminalidad, principio de incertidumbre, principio de no permanencia, principio de pluralidad, cultura de reparación, el error y el fracaso, desapego creativo, cosmoescucha, y las derivas.** La razón por la que se escogieron estos principios metodológicos es porque no buscan obtener resultados dicotómicos sino ambivalentes, dialógicos y complejos, se ampliarán más detalladamente durante el documento. Serán un lente que observa la exploración creativa como un lugar para perderse y no para encontrarse, dando espacio a concebir el arte dentro del ámbito de las posibilidades y el territorio de la no certeza.

En Una Guía Sobre el Arte de Perderse, la filósofa Rebecca Solnit (2020) escribe sobre el acto de perderse y como puede llevarnos al hallazgo, ella hace la siguiente reflexión sobre las nociones de Walter Benjamin (1982) acerca del tema:

Según la concepción de Benjamin, perderse es estar plenamente presente, y estar plenamente presente es ser capaz de sumergirse en la incertidumbre y el misterio. Y no es acabar perdido, sino perderse, lo cual implica que se trata de una elección consciente, una rendición elegida, un estado psíquico al que se accede a través de la geografía.

Aquello cuya naturaleza desconocemos por completo suele ser lo que necesitamos encontrar, y encontrarlo es cuestión de perderse. ( p.10)

Esta investigación a nivel temático pretende abordar, durante las primeras fases, el discurso del amor romántico y reflexionar sobre las prácticas sexoafectivas de la última década. Para ello realizará un estudio y acopio de insumos, referencias de literatura y poesía escrita por mujeres, música bolero y teoría sobre relaciones sexoafectivas contemporáneas.

## Antecedentes

Como antecedentes de este proyecto se encuentran una serie de referentes teóricos que considero punto de partida importante para llevar a cabo esta investigación y comprender el estado actual de la escritura dramática; referentes que, en su momento, fueron creaciones propias y apuntaron a nuevas metodologías.

A continuación, haré un recorrido por la obra dramaturgica de artistas pertenecientes a distintos momentos y movimientos del arte; que sirven de estado de la cuestión, para mapear sus propuestas metodológicas y los cambios y transformaciones que han aportado a la escritura dramática y lo que se concibe como dramaturgia.

El ejercicio dramaturgico está permeado de muchos aspectos, por un lado, de las propias transformaciones de la práctica teatral y sus vanguardias, como lo son el Teatro de la Crueldad, el Teatro del Absurdo, el Teatro Posdramático o el Teatro Latinoamericano. Por otro lado, por las transformaciones que vive la literatura en sí misma al ser afectada por las vanguardias artísticas y el contexto sociopolítico que causó cada una de ellas. En este aspecto, me referiré específicamente al surrealismo, y más adelante al performance art como movimientos artísticos globales que afectan la literatura, y específicamente en Latinoamérica haré referencia al realismo mágico.

Si comenzamos en orden cronológico, tenemos primero el movimiento surrealista, el movimiento consecuente después del movimiento antiarte Dadá que venía a oponerse al sentido común, y del que nace el sinsentido como motor de creación. *Dadá no significa nada*, dice el manifiesto Dadá (1916); antes del surrealismo se origina una ruptura radical en las artes y en la literatura, donde se propone la pérdida de la estructura y el significado. Hugo Ball (1916) genera sus poemas de sonidos, dándole una posibilidad sonora a la escritura para comenzar a trascender las posibilidades del lenguaje.

Junto a él una serie de poetas y escritoras, exploraron el sonido y la voz como posibilidad de no lenguaje y de no texto y entre ellos Guillaume Apollinaire, quién también fue dramaturgo, encontró, y parafraseando a Arámbulo (2016), en el papel un espacio de posibilidades sin sentido bajo la idea del caligrama, algo a lo que llamar poesía visual (p. 54). Apollinaire fue el primero en utilizar la palabra surrealismo, para intentar comprender el acercamiento que estaban teniendo a la realidad.

Bajo estas prácticas comenzaron a surgir en la literatura los caligramas y los cadáveres exquisitos, como una escritura del azar; a la que André Breton (2019) bautiza como escritura

automática, una vez que, bajo el sinsentido, sin detenimiento y sin razonamiento lógico comienza a escribir sobre sus sueños.

En sí, la escritura automática, consiste en transmitir tal cual surgían las ideas de la mente, sin reflexionarlas y sin tener un tema preciso. Se trata de plasmarlas directamente a un texto o poema. Esto, porque las frases procederían directamente del subconsciente y no tendrían coherencia lógica entre sí. (Fahrenheit Magazine, para. 3)

Con el surrealismo y desde el dadaísmo la literatura desconfigura su sentido por la belleza y el orden, uno de los exponentes teatrales que toma sentido en esto es Antonin Artaud, quien partiendo del surrealismo crea su propia vanguardia: El Teatro de la Crueldad.

En la tesis filosófica: La Imposible Escritura de Antonin Artaud, Josafat Cuevas resume la búsqueda de Artaud como una búsqueda de un nuevo lenguaje, más allá de un no lenguaje; un lenguaje que no se sostiene de palabras sino de sonidos: sus glosolalias. Cuevas (2002) explica que:

Por eso para Artaud el destino de las palabras en el teatro es secundario. Son tratadas como cosas, al mismo título que los demás elementos de lenguaje escénico. Y es también por eso que Artaud no es “poeta” o “dramaturgo”, no escribe poesía “literaria” ni escribe “obras” de teatro..... Para él se trata de un lenguaje de signos, de símbolos, y aún de imágenes, pero no de representaciones. Se trata de acabar con las representaciones. (p.37-38)

A continuación, un ejemplo de sus glosolalias en “Estados Preparatorios”:

IX                      Emisión  
                            Kaudana  
                            laudana akapte  
                            kaildana apte  
                            Poum Poum  
                            akoum kniaialu  
                            Poum Poum  
                            akum ksicalu  
                            Poum Poum  
                            akum kniailu  
                            Poum Poum

akum knialu

Me han informado que (...). (Artaud, 1947, p.99)

Mientras Artaud se dejaba llevar por las sugerencias sonoras del surrealismo e incluso profundizaba en ellas para la búsqueda de su propio lenguaje. Beckett encontró en la libertad del no sentido un amplio lugar de creación: El Teatro del Absurdo.

El Teatro del Absurdo no intenta razonar el absurdo de la condición humana, sino que se limita a presentarlo en **imágenes escénicas muy concretas**. Se trata, y parece evidente, de un esfuerzo por encontrar **la unidad y la integración entre forma y fondo**. (Escobar, 2021.)

Resumidamente, si bien Beckett fue altamente reconocido por su escritura poética, su teatro se caracterizaría de una devaluación del lenguaje que permitiría priorizar las imágenes objetivas en escena e incluso contraponerlas al texto. Su dramaturgia es caracterizada por elementos repetitivos y reiterados, y por la escritura de otros elementos más allá del relato, como lo son instrucciones de desplazamiento, minuciosamente detalladas y que terminan por otorgar el sentido escénico y poético que Beckett buscaba en su trabajo.

Varios años y movimientos artísticos más tarde, en los años 70, se desarrolla el Performance Art, donde desde la escritura performática se generan valiosas propuestas para la escritura contemporánea, entre ellas por ejemplo el uso de la autorreferencialidad y el material autobiográfico. Para efectos de la escritura dramática esto aportó a atender la representación dramática desde el lugar de la presentación escénica, donde el propio conjunto de signos que contenía a cada artista, actrices y performers era material suficiente y significativo para la construcción de la escritura para la escena.

Pieza de Números I

Contar todas las palabras del libro  
en lugar de leerlas.

*invierno, 1961*. (Ono, 2017, p.95)

La escritura performática además vino a proponer una escritura que funciona para detonar la presentación escénica, pero que no necesariamente es la escena *per se*; donde es incluso la persona espectadora quién agencia lo que acontece y obtiene una participación más activa en la acción performática.

Algunas de las primeras “acciones” conceptuales eran más instrucciones escritas que verdadera performance, un grupo de propuestas que el lector podía interpretar o no, a

voluntad. Por ejemplo, Yoko Ono, en su colaboración para la exposición "Información" en el Museum of Modern Art, Nueva York, en el verano de 1970, daba instrucciones al lector para - dibujar un mapa imaginario (...) ir andando por una calle real de acuerdo con el mapa...-; el artista holandés sugería que los visitantes de la exposición "Prospecto 1969" - caminarán durante un breve momento muy conscientemente en una dirección determinada...-. En cada caso aquellos que siguieran las instrucciones se suponía que experimentarían la ciudad o el campo con una conciencia intensificada. (Goldberg, 2001, p.154)

Paralelamente al performance, los paradigmas teatrales tuvieron sus propias desconfiguraciones a partir de las crecientes crisis sociopolíticas de la segunda mitad del siglo XX; la necesidad por el trabajo colectivo y la no jerarquización de los elementos escénicos fueron algunas de las maneras en las que las personas artistas encontraron como manifestarse ante su entorno. Lehman, crítico teatral alemán, propone el Teatro Posdramático, como una manera de sistematizar y comprender los cambios en los paradigmas de la escena europea para poder integrar lo que ahora sería la escena contemporánea. Es decir que, de esta manera, el Teatro Posdramático no venía a fungir como un estilo de hacer teatro.

Óscar Cornago en "Teatro Posdramático: las resistencias de la representación" (2006) menciona que Lehmann (1999) aclara lo siguiente en relación a cómo se estaba ejerciendo la práctica dramática:

Como instrumento inicial de trabajo, se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena. (para. 4)

Para este momento, hablar de dramaturgia ya no era sinónimo del texto dramático, se había comprendido la dramaturgia como un telar mucho más grande, donde dialogaban todos los elementos de la escena, los cuerpos, el espacio, la visualidad, la voz y el texto. Ningún elemento era más importante que otro, y sobre la estructura dramática se propuso una ruptura, ya no era necesaria una situación dramática para sostener la escena, el conflicto tenía permiso

de estar ausente, la simple noción del “acontecimiento escénico” había cambiado. Sobre esto Cornago agrega que:

...aunque hay algunas dramaturgias que son especialmente adecuadas para su inserción en el teatro posdramático por el grado de resistencia que van a ofrecer a la propia representación; consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abundan los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético. Uno de los ejemplos paradigmáticos podría ser la obra de Heiner Müller a partir de los años setenta; aunque estos son rasgos generales que se pueden concretar en poéticas muy distintas. Es posible, no obstante, aplicarle un tratamiento posdramático a un texto clásico, y viceversa, tomar un texto dramático fragmentario, poético y carente de una acción definida, e ilustrarlo escénicamente de manera representacional a través de una puesta en escena tradicional. (para. 6)

La escritura del teatro ahora podía comprenderse como más allá de la escritura del texto dramático, se había convertido en un trabajo mucho más minucioso que contemplaba todos los elementos que comprenden la escena, el movimiento, la gestualidad, imágenes, sonidos, etc. Desde un punto de vista literario, la dramaturgia había dejado de ser un género tan distante de los otros géneros literarios, se habían comenzado a difuminar las líneas entre la poesía y la narrativa, dando pie a trabajos con mayor carga poética, por ejemplo, el trabajo de Angelica Liddell, hasta la narraturgia.

En el caso de la dramaturgia de Angélica Liddell (2011), se abren diálogos entre el posdrama y el teatro performativo, donde se entrecruzan no solamente material autorreferencial en sus obras, sino también autoficcional. Es decir que, entre los personajes construidos para las piezas de Liddell, se puede observar a la artista como dramaturga y el conjunto de signos que la contienen.

Sus textos teatrales se caracterizan sobre todo por su innegable dimensión poética y su expresividad: alternan el verso y la prosa poética, puede reconocerse en ellos una suerte de yo lírico, son ricos en recursos estilísticos –especialmente semánticos y de repetición–, y carecen prácticamente de acotaciones, lo que hace que muchas veces la extensión del texto escrito no se corresponde en absoluto con la duración de la experiencia performativa, que va mucho más allá de él, siendo este simplemente uno de los elementos del acontecimiento escénico. La actriz, cuyas escenificaciones suelen dar

la sensación de estarse generando casi íntegramente en el propio momento de la presentación (Abuín, p.168)

Hasta este momento, se puede observar dentro de los cambios de paradigma: la desjerarquización del texto dramático, la contemplación de los otros elementos de la escena como algo que compone “la dramaturgia escénica”, la separación de la dramaturgia de la escritura dramática, la ruptura de la estructura a partir de la prescindibilidad del diálogo, la ausencia de conflicto o situación dramática; el uso del lenguaje poético, la creación autorreferencial y la corporeización del texto.

Ahora bien, no hay que olvidar que las vanguardias son un recorrido sociopolítico y territorial que afecta principalmente a las prácticas artísticas europeas y anglosajonas, y que la naturaleza en la que se aborda la creación teatral en América Latina dista de ser parte de ese fenómeno cultural. El Teatro Latinoamericano es considerado un paradigma en sí mismo, ya que se ve permeado de su propio contexto sociopolítico y cultural. Santiago García (1988) reflexiona que la dramaturgia latinoamericana puede definirse por el conjunto de dramaturgias de la región y por la necesidad tan propia para manifestarse ante la violencia que ha vivido este territorio.

Hoy en América Latina empezamos a vivir esos agitados momentos en la creación de nuestra dramaturgia. Empieza a aparecer un público que exige un arte que colabore eficazmente en las luchas fundamentales y “profundas” que se libran en nuestro continente. Una de las más relevantes es la lucha por la identidad. Por el encuentro de elementos definitorios de nuestra personalidad, de nuestra **originalidad**, como pueblos y como culturas creadoras de obras de arte. Por eso consideramos no solo importante sino necesario hablar de estos procesos de búsqueda de un arte, que, en nuestro caso, se debate en este resbaladizo terreno en la que la asimilación y el aporte de otras culturas son puntales para encontrar una originalidad, que es, lo repetimos, la que define la propiedad de una estética teatral. (p.70)

El Teatro Latinoamericano además tiene la característica de verse influido por la corriente del Realismo Mágico, término que introdujo el escritor venezolano, Arturo Uslar Pietri a la literatura latinoamericana. Esta propuesta literaria se vuelve como una manera lúdica y fantástica de describir la desbordante realidad latinoamericana, especialmente en la época de su auge durante los años 60 y 70 's. Un factor importante es la violencia que se alza en esta época a la libertad de expresión y como estos mundos de magia funcionaban para ficcionar los entornos

de violencia de las crisis políticas de esos años. En esta corriente literaria se identifica la obra de Elena Garro, Laura Esquivel y Gabriel García Márquez.

Según Veneziale (2014) , en dramaturgia, se puede encontrar la obra de Arístides Vargas parte del Grupo de Teatro Malayerba, obras como “Nuestra Señora de las Nubes” o “La Razón Blindada” son algunos de los más claros ejemplos de obras que bajo elementos ludomágicos enfrentan con ternura situaciones de violencia, exilio y memoria.

La poética de Arístides Vargas se caracteriza por elementos como reglas del juego, recursos narrativos, lenguaje poético, y el concepto de oposición de fuerzas en pugna en lugar del conflicto dramático. Veneziale menciona que:

El caos también es un concepto que explicitó, postulando que el ritmo de la vida contemporánea es un caos por la vorágine en la que se encuentra sumergida, asumiendo que su producción responde a la dinámica de este contexto y al hecho de que la vida no se corresponde con las estructuras...La experimentación sobre la ambigüedad y el azar se evidencia en el dictado de clases y talleres. Por ejemplo, uno de los ejercicios dramatúrgicos que transmite es escribir dos monólogos del mismo tema desde diferentes posturas, para luego entrecruzarlos azarosamente. Dejamos en claro que éste es un ejercicio de escritura, pero nos da cierta idea de los mecanismos con los cuales Vargas desarrolla sus textos. (p.35)

Similar al trabajo de Arístides Vargas, se puede encontrar el trabajo de Enrique Buenaventura (2004) en Colombia. El trabajo de Buenaventura se caracteriza principalmente por su carácter social y en este sentido, su estética brechtiana; además es exponente de la creación colectiva latinoamericana. La creación colectiva es un recurso atribuido también como manera de manifestarse ante los conflictos sociales latinoamericanos, donde dentro del teatro, todas las partes integrantes de un colectivo aportan horizontalmente y sin roles jerárquicos, a la creación escénica. En el caso de la creación dramatúrgica, vendría a surgir por un lado la escritura colectiva y por otro lado el entramado del sentido dramático, a partir de la experimentación grupal.

Los aportes más importantes de Enrique Buenaventura al teatro colombiano son: la elaboración de un método de trabajo colectivo para hacer el montaje y para escribir el texto de las obras, y la sistematización del lenguaje teatral. Combinó formas de actuación, técnicas de montaje y discursos teóricos para desarrollar su conocido método de Creación Colectiva. Proceso que tiene varias fases: investigación del tema, elaboración del texto, improvisaciones con los actores, puesta en escena y confrontación

con el público, que puede, con sus opiniones, cambiar la pieza. (Jaramillo & Osorio, para.10)

Para dar fin a este recorrido por algunas de las configuraciones que ha tenido la práctica dramática y algunas maneras en la que se aborda el texto dramático, hay que mencionar el trabajo de Manuela Infante, una dramaturga chilena contemporánea, a quién no quisiera dejar por fuera de esta cartografía. El trabajo de Infante tiene como propuesta quitar el sentido antropocéntrico al teatro. Su obra se caracteriza por colocar en escena plantas, piedras y materia como personajes de la obra, y no solamente les otorga ese lugar en la escena, sino que también prescinde del enfoque antropológico del teatro, de los conflictos humanos y en algunos casos incluso de sus cuerpos. En una entrevista de la Revista Palabra Pública, Infante (2021) menciona que:

—Sabemos quién es este humano: en la construcción del humanismo, sabemos que decimos “hombre” para decir “humanidad”, y sabemos que ese hombre lo primero que deja fuera es a la mujer. Pero pienso que una dramaturgia feminista tiene que partir también por un cuestionamiento a lo que constituye una voz válida en nuestro paradigma patriarcal y esa voz válida tiene ciertas características, y te lo digo porque veo mucho esfuerzo por escribir narrativa feminista, dramaturgia feminista, y resulta casi siempre en ejercicios de tematización de los problemas del feminismo. Me parece más poderoso -en términos de cambiar el patriarcado- pensar desde nuestras disciplinas en modificar las estructuras formales. De ahí nace esta dramaturgia ramificada, esta dramaturgia mineral. Son maneras de cuestionar las formas dramáticas hegemónicas que nos han sido entregadas por una cultura teatral y literaria que es patriarcal y antropocéntrica. Gran parte de cuestionar el paradigma de lo humano es cuestionar la supremacía masculina, blanca, europea, especista. Están todas amarradas, no son independientes. (para. 7)

Finalizado este recorrido, se puede observar un laboratorio constante de metodologías propias que ha moldeado y ampliado el concepto de dramaturgia para ser concebido como un telar mucho más grande que el texto dramático. A la vez se puede observar que si bien, ahora hay artistas que prescinden de un texto dramático, partiendo de la escritura de los cuerpos en escena; a la vez, hay muchos que continúan abogando por el texto escrito, y buscan sus propias estrategias y metodologías desde lo performativo, la escritura poética y autorreferencial como un lugar vital para expresar sus discursos escénicos. Especialmente en América Latina,

donde tanto el teatro y la literatura han sido vías claves para manifestarse desde la ludomagia, la poesía, hasta la voz de la materia mineral, ante la violencia de su entorno.

Como antecedente propio añado la experiencia del taller “Acciones Mutantes: Hechicerías para cambiar el mundo” con Ana Harcha (2019), el cuál más tarde fue sistematizado en un libro que contiene una propuesta propia para atender procesos creativos. Y el taller de dramaturgia de Aristides Vargas durante el XXV Encuentro Teatral del Grupo Malayerba (2020) orientado a la escritura autorreferencial y la autoficción.

En Costa Rica, se reconocen los procesos metodológicos relacionados a la dramaturgia escrita, que han llevado a cabo proyectos como “Bitácora, ‘Manifiesto para mientras llega el barco’: Trazos de una construcción colaborativa” y unipersonal de Tatiana Sobrado, Grettel Méndez y Mariela Richmond, (2016 p.19) “Vacío” del grupo teatral Abya Yala por Roxana Ávila y Ailyn Morera (2012 p.181) y el libro de “HogarDulceHogar” de Proyecto EnRojo (2018) colectivo integrado por Alejandra Marín, Aysha Morales y Laura Cordero; que sistematiza sus procesos creativos. Artistas que a partir de la exploración creativa han podido apropiarse de su quehacer y la forma en la que realizan procesos creativos: metodologías propias.

### **Justificación**

En Cartas a una Joven Dramaturga, Berta Hiriart (2018) se refiere al rol de la dramaturga a diferencia de otros roles literarios de la siguiente manera:

...-, solo tendrás oportunidad de escribir ciertas indicaciones acerca del lugar, del tiempo y algunas acciones e intenciones de los personajes. No como el narrador que puede explayarse en descripciones de paisajes o del mundo interior de los personajes, sino en forma ceñida y siempre en presente, que es el tiempo en que transcurre el teatro. Tampoco como el ensayista que transmite de manera directa sus ideas y preferencias. No, por más que la obra dramática se sostenga sobre algunas concepciones, éstas deben quedar implícitas. Digamos que mientras que en casi todo texto cabe al autor mostrarse, en la dramaturgia debe permanecer oculto tras sus personajes. (p.4)

Recién hecho el recuento de diversas propuestas metodológicas que se han realizado para atender la escritura dramática a través de los años, con el deseo de experimentar un proceso de creación dramática plural, vivo, físico, sincero y transdimensional, que logre abordar discursos complejos y no dicotómicos; esta investigación se hace la pregunta: ¿cómo desarrollar una metodología propia para atender procesos de creación dramática?; con la

intención de poder diseñar, aplicar y sistematizar una posible ruta de creación, que se acerque a lo que podría llamarse una metodología propia.

Como artista considero que el texto y la palabra son recursos creativos con un sinfín de posibilidades, y que a causa de prejuicios se relacionan con frecuencia con lenguajes “clásicos” y las estructuras del “drama”; aunque esto no sea así. El mismo ejercicio de la escritura contemporánea, y las propuestas de nuevas dramaturgias, demuestran que la dramaturgia escrita y el texto dramático son campos de investigación flexibles, dialogantes y abiertos, a la práctica teatral contemporánea.

Si observamos el comportamiento del lenguaje en los últimos años, podemos observar cómo se reduce la expresión escrita, cómo se sustituye la palabra escrita por audios, reacciones, stickers, gestos y gifs, una evasión diaria a decir palabra, que personalmente no puedo evitar hilar también con la distancia que ha tomado la práctica teatral del texto dramático. Todo esto está, a su manera, relacionado con los ejes discursivos de la obra en cuestión.

La dramaturgia en la que se pondrá a prueba esta propuesta metodológica, es una dramaturgia autorreferencial que parte de mi bagaje personal y familiar; la cuál tiene como interés discursivo abordar como ejes temáticos el amor romántico y las relaciones sexoafectivas contemporáneas, utilizando recursos como el género musical del bolero y la literatura y poesía escrita por mujeres. Es de esta manera en que surge la siguiente pregunta: ¿Cómo construir otras formas de amar/ formas de escribir?

## **Objetivos**

### **Objetivo General:**

- Desarrollar una metodología propia aplicada a la escritura de una dramaturgia autorreferencial

### **Objetivos Específicos:**

- Estructurar los once principios propuestos como metodología propia y su aplicación.
- Estudiar los ejes temáticos que sustentan la creación del texto dramático y su abordaje sobre el amor romántico y las relaciones sexoafectivas contemporáneas
- Crear una dramaturgia autorreferencial por medio de una residencia individual de 10 semanas donde se apliquen los once principios propuestos como metodología propia

- Sistematizar el proceso creativo y sus hallazgos metodológicos, por medio de un documento académico que registre los posibles aportes

### **Marco teórico**

A continuación se encuentran las siguientes enmarcaciones orientadas hacia la definición teórica de una serie de conceptos importantes para esta investigación, como lo son cómo se percibe y comprende **una metodología propia**, definiciones escogidas y concordantes sobre **dramaturgia y autorreferencialidad**; definiciones generales sobre **caos y orden** como punto de partida importante para entender a qué se refiere esta investigación cuando aborda el caos; y los **once principios** reunidos de distintos pensamientos, movimientos y corrientes artísticas.

Para empezar, tal y como se presenta en antecedentes se puede reconocer como metodología propia, las estrategias y abordajes que tienen distintos artistas y colectivos para sus procesos creativos. Por ejemplo, la Creación Colectiva de Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali (1955) , las Glosolalias de Artaud, o detalles como los que utilizaba Samuel Beckett en dramaturgias como “Quad” (1981) y “Footfalls” (1976), didascalias y notaciones que dentro del texto dramático detallaban la escenificación.

Existen muchas maneras de crear dramaturgia, tanto como existen nociones de qué es dramaturgia, hoy por hoy se puede hablar de dramaturgia escénica, escrita, actoral, de la imagen, de objetos. Puede decirse que la dramaturgia es un tejido, un compendio de dramaturgias, una red. Una red que se concibe como un conjunto de textos que engloba tanto el texto dramático-literario como la estructura de su realización escénica; a su vez también es comprendida como el entramado que sostiene la experiencia escénica. Es el proceso de construcción de una estructura, de la organización y articulación de estímulos y significados.

José A. Sánchez (2011) en Dramaturgia en el Campo Expandido comparte su perspectiva de la siguiente manera:

Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación («performance»), el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción). Y podríamos entonces descubrir cómo en distintas épocas y en diferentes contextos, desde cada uno de esos lugares se ha sometido a crítica y transformación a los otros.

Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre esos tres factores, o más bien en ningún lugar. Es un espacio de mediación. (p.19)

Sánchez desarrolla que la dramaturgia es un hecho que ocurre más allá del texto y que solamente puede ser resuelto dentro del encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica. Por otro lado, Dubatti (2009) suma a esto la distinción de diferentes tipos de texto dramático:

La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. Por ello hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena; al menos tres: pre-escénicos (de primero o segundo grado), escénicos y post-escénicos. Solo hay teatralidad en acto en el segundo tipo. (pp. 3-4)

Además, Lehmann (2011) en “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” aclara que:

... Este hecho, sin embargo, allanó el camino para una serie de enormes malentendidos – lo posdramático es lo no textual, con lo posdramático acabe el arte dramático y todo lo que se parezca...- a pesar de que en el libro se exponía claramente lo contrario. La palabra “posdramático” describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura, la escritura dramática o el texto teatral sólo de manera marginal. Existe el teatro posdramático hecho con textos dramáticos, y de hecho, con cualquier tipo de texto. (p.309)

En medio de este compendio de dramaturgias, también se encuentra la dramaturgia autorreferencial, parte nuclear de esta investigación. La autorreferencialidad dentro del ejercicio de la escritura dramática contemporánea ha permitido que las personas dramaturgas sean sujeto creativo de su propia obra, es decir que su propio material **autobiográfico** pueda ser insumo de su escritura. A su vez hoy por hoy, lo autobiográfico reconoce que al estar en escena se vuelve parte de un pacto ficcional en el que se permite la distorsión de los hechos y las circunstancias para acoplarse al juego de figuratividad y verosimilitud de la escena; a esto se integra el componente **autoficcional**.

Loustau (2006) en *Memoria y Lenguaje en El Común Olvido y Varia Imaginación de Sylvia Molloy* comparte la propia definición que hace Molloy sobre autobiografía:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción

narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros –entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables– es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización (15-16). p. 130

Loureiro (2019) en su tesis *El poema encarnado: análisis y mecanismos de la teatralidad poética en la obra de Angélica Liddell*, se refiere al mecanismo autoficcional en el trabajo de Angélica Liddell que se presenta tanto en su dramaturgia como en su trabajo actoral, de la siguiente manera:

Sin embargo, no debemos olvidar que, aunque Liddell pone mucho de sí misma en sus obras, estas no hablan de ella realmente sino de verdades universales, del ser humano, desde un punto de vista personal. El carácter monológico de las realizaciones escénicas liddellianas descansa en el ya mencionado planteamiento de confesionalidad y autoexposición de las mismas, que consisten básicamente en la sucesión de una serie de discursos en primera persona, en parte narrativos y en parte reflexivos, que conservan, de todas formas, el componente dialógico. (p. 29)

Todo proceso creativo es llevado a cabo por dos fuerzas, la de la exploración (caos) y la de la estructura (el orden) y es el diálogo entre ambas cosas lo que lleva a la creación artística. Para poder exponer los once principios planteados para esta metodología, es necesario definir estas dos fuerzas. Por un lado, se encuentran los estudios de la teoría del caos, mayoritariamente escuchada en los campos de las ciencias y las matemáticas, la cuál propone estudiar sistemas complejos, no lineales y dinámicos. A partir de la idea de que son sistemas autosostenibles y cambiantes se propone que existen variables que hacen que su comportamiento futuro sea impredecible.

Si se hace un recorrido histórico se puede observar que mientras la ciencia mostraba avances y propuestas buscando comprender los comportamientos azarosos que nos rodean, las vanguardias artísticas iban aplicando y explorando a su vez un caos creativo. Por ejemplo, la Teoría de la Relatividad de Einstein permitió cambiar las percepciones sobre el espacio/tiempo, el Principio de Incertidumbre de Heisenberg dio paso a aceptar que algunos elementos

mantienen su naturaleza impredecible, y el psicoanálisis otorgó un nuevo sitio de referencia artística: los sueños.

Gran parte del indeterminismo de la Teoría del Caos radica en el famoso “efecto mariposa” y las relaciones de causalidad. Existen varias maneras de concebir estas relaciones, por proporción o por vínculos unidireccionales tal como lo menciona Pablo Cazau en su artículo sobre la Teoría del Caos. Pero es este efecto mariposa el que más se asemeja a los campos de acción del caos. El más mínimo suceso puede desencadenar algo de inmensas proporciones, el aleteo de una mariposa en Tokio puede producir un huracán meses después en Texas. Este principio indeterminista y caótico remonta a Heisenberg, pero ya en una escala macro. Las relaciones de causalidad son completamente impredecibles en sistemas abiertos.

El caos, a pesar de su indeterminismo, aloja dentro de sí una compleja organización y viceversa. Según Cazau, **“En la realidad hay desórdenes e inestabilidades momentáneas, pero todo retorna luego a su cauce determinista. Los sistemas son predecibles, pero de repente, sin que nadie sepa muy bien porqué, empiezan a desordenarse y caotizarse”** y cita el ejemplo del humo de cigarrillo que comienza con un hilo fino y de repente, sin saber por qué, se forman grandes espirales y curvas desordenadas. En todo orden se genera un caos, así como de todo caos se mantiene un orden. De esta manera vivimos y se desliza el universo. (Romero, 2008, p.114)

La teoría del caos nos permite comprender que no existe tal cosa como el “no orden”, concibe el caos como otro tipo de orden. Un orden que nos permite comprender el arte como un sistema vivo, y en tanto que es vivo complejo y dinámico; y, por ende, impredecible.

En este mundo predominantemente inestable, donde conviven el orden y el desorden, las ecuaciones típicas son no lineales, y sólo es posible linealizar en algunas situaciones específicas, determinadas, que constituyen más bien casos aislados: los sistemas conservativos o *no disipativos*, no afectados por la sensibilidad de sus condiciones iniciales. Algo así como islas de orden en un océano de caos. (Ibáñez, 2008 p.47)

Comúnmente, podríamos definir el orden como la propiedad que otorga estructura y método a sistemas aislados para que puedan interactuar en un mismo espacio tiempo, podríamos decir que el orden es la capacidad de algunos sistemas para recordar y repetir un logro alcanzado y garantizar resultados invariables.

Desde la perspectiva de la filosofía, el orden (cosmos) es lo que se opone al caos, dando lugar a la pregunta de: ¿Cómo puede el Orden surgir del Caos? Foucault se preguntaba “¿de quién es el orden? ¿Del sujeto o del objeto?”. Teniendo la sospecha de si realmente era así el cosmos o si somos nosotras quienes proyectamos sobre el cosmos un ideal de orden.

Núria Perpinyà (2021) en su libro “Caos, virus, calma: La teoría del caos aplicada al desorden artístico social y político” asigna un primer capítulo para referirse al orden, donde desglosa distintos tipos de orden como lo son el unicista, dialéctico, jerárquico y poligonal y termina mencionando que:

Estas órdenes se pueden agrupar en tres tipos: hacer, detener, modular. ¡Qué tríada más clara tenemos incrustada en el centro neurálgico de nuestro ser! A partir de aquí, surgen millones de subórdenes y matices. En un recién nacido las órdenes son esquemáticas; a medida que el niño crece, también lo hace su actividad cerebral hasta llegar a las setecientas conexiones por segundo. A pesar de la apariencia enmarañada de las ramificaciones de las dendritas a los dos años, el conjunto está jerárquicamente ordenado y es funcional. Sus señales cerebrales se transmiten con una perfección prodigiosa. Ello nos lleva a pensar que hay unidades muy complejas- como la mente, el universo y las largas fórmulas matemáticas- que parecen caóticas; no porque lo sean, sino porque no las entendemos. (p.22)

Para efectos de esta investigación se va a observar el Caos como método de organización de los sistemas vivos y naturales, y se comprenderá el Orden como método opuesto, encontrado en sistemas lineales e invariables. Sin embargo, como las intenciones de esta investigación no son polarizar ambos conceptos, todo lo contrario. De esta manera daré inicio a referirme a los once principios que pone a prueba este proyecto; con el **Principio Caórdico**. Este principio se refiere al sagrado balance entre el caos y el orden y es propuesto por Dee W. Hock, fundador de Visa, al identificar su empresa como una organización caórdica. Entre los sistemas de organización caórdica que conocemos se encuentra la naturaleza como principal referente, el sistema nervioso, y la internet. Entre las cosas que propone Hock como parte de la organización caórdica se encuentra la autoorganización y autogobernabilidad, un principio de adaptabilidad, estructuras no lineales y complejas.

By Chaord, I mean any self-organizing, adaptive, nonlinear complex system, whether physical, biological, or social, the behavior of which exhibits characteristics of both order

and chaos or loosely translated to business terminology, cooperation, and competition. (Hock, pp. 1-2)<sup>1</sup>

Siguiendo este principio, está el **Principio Dialógico**, este principio hace un llamado a que las propuestas artísticas atiendan situaciones complejas más allá que dicotómicas, reforzando el principio de incertidumbre y otorgando a la persona espectadora un lugar activo de reflexión, cuestionamiento y pensamiento crítico.

Edgar Morin (1990) en su libro "Introducción al Pensamiento Complejo" se refiere de la siguiente manera sobre el principio dialógico.

Lo que he dicho del orden y el desorden puede ser concebido en términos dialógicos. Orden y desorden son dos enemigos: uno suprime al otro, pero, al mismo tiempo, en ciertos casos, colaboran y producen la organización y la complejidad. El principio dialógico nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. Asocia dos términos a la vez complementarios y antagonistas. (p. 67)

En las artes, se aplica en las vanguardias del dadaísmo y el surrealismo la práctica de las **Derivas**, como una forma de atender la exploración y la desorientación. Esta práctica deviene de la Teoría de la Deriva de Guy Debord (1958), la que propone el acto de tomar un paseo sin punto de llegada en específico. Debord explica la deriva de la siguiente manera:

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden. (p.1)

---

<sup>1</sup> Por Caorden, me refiero a cualquier sistema complejo autoorganizado, adaptativo, no lineal, ya sea físico, biológico o social, cuyo comportamiento exhiba características tanto de orden como de caos o traducido vagamente a terminología comercial, cooperación y competencia. (Hock, pp. 1-2). Traducción propia.

Este principio de deriva se tomará en cuenta para llevar a cabo lo que conocemos como exploraciones del proceso creativo, a menudo durante el proceso de exploración se tiene claro desde un principio a dónde se quiere llegar con lo explorado, o se utiliza la exploración como método de comprobación de alguna certeza ya encontrada. En este caso, para obtener resultados plurales e inesperados, se realizarán varias sesiones de deriva que sustituyan la primera parte exploratoria del proceso creativo esperando expandir así el espectro de puntos de encuentro.

Además de Debord, Solnit (2020) contemporánea de nuestra época, en su libro “Una guía sobre el arte de perderse” hace la sugerente invitación a adentrarse en lo desconocido. “También hay otro arte, el de encontrarse a gusto en lo desconocido sin que esto cause pánico o sufrimiento, el arte de encontrarse a gusto estando perdido.” (p.14).

Solnit dice que cuando un objeto está perdido se convierte en algo desconocido frente todo lo conocido, pero cuando una se pierde, se encuentra en desconocimiento de todo lo demás. Estas derivas pretenden realizar este ejercicio psicofísico.

Como cuarto principio se encuentra la **Liminalidad**, término que Ileana Diéguez trae de la antropología hacia las artes en su libro “Escenarios Liminales”, el cual lleva un enfoque antropológico, convivial y ritual. Se refiere a lo liminal como algo que propicia desde su carácter fronterizo y marginal, situaciones ambiguas, imprevisibles, intersticiales y precarias pero que a su vez genera actos irreverentes a los que ella llama, actos de carnavalización donde se parodian y destronan las convenciones de la teatralidad tradicional.

...me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen aproximarlos, una vez más, a experiencias rituales. (Diéguez, 2014, p.66)

De la antropología también, Javier Martínez Villarroya lanza una pregunta ¿cosmovisión o cosmoescucha? , dando pie al quinto principio: **Cosmoescucha**. Si bien entendemos la cosmovisión como una manera de interpretar y comprender la realidad, la propuesta de la cosmoescucha propone que la mayoría de las cosmovisiones fueron pasando de generación en generación a través de la tradición oral. Por esto, se propone que interpretamos la realidad a partir de nuestra escucha.

Los procesos de escritura comienzan desde el estado de contemplación y el arte de observación, la cosmoescucha propone añadir a este estado de contemplación una escritura a partir del oído. Se coloca la escucha, el sonido y el sentido auditivo como un lugar de la creación, especialmente para este proceso dónde la música funciona como columna vertebral. Martínez (2019) menciona que:

Así, el concepto de cosmoescucha pone de relieve que la *aprehensión* del universo es colectiva y, en cierto modo, salva la “objetividad” de la quema a la que el pensamiento posmoderno la tiene sometida. La distinción entre cosmovisión y cosmoescucha puede simplificarse así: el que ve, ve individualmente, y además puede ver sin ser visto; sin embargo, el que oye, oye con otros y, además, contribuye a lo que oye, ya sea con su canto o con su silencio. El concepto de cosmoescucha parece responder, en cierto modo, a algunas de las inquietudes expuestas por el perspectivismo amerindio, la antropología en general o incluso la física cuántica: el observador determina lo observado. (para. 46)

Además de los principios que devienen de la teoría del caos, y la antropología se ubican otros como el **Principio de No Permanencia** que deviene del pensamiento holístico específicamente del ámbito budista y propone como única certeza que nada es permanente. Bajo esa idea alcanza a decir que algo ni existe ni no existe. Para efectos del proceso creativo este principio resalta su carácter mutable y vivo, dónde comprendiendo el proceso creativo como un sujeto caórdico, este siempre está en constante cambio y evolución.

El desastre es el don, da el desastre: es como si traspasara el ser y el no ser. No es advenimiento (lo propio de lo que ocurre) – aquello no ocurre, de modo que ni siquiera alcanzo este pensamiento, salvo sin saber, sin la aprobación de un saber. O bien ¿será advenimiento de lo que no ocurre, de lo que se da sin ocurrencia, fuera de ser, y como por derivación? (Blanchot, 1990, p.12)

También se suma el **Principio de Pluralidad**, este precepto de la metafísica advierte que “el todo” está compuesto de realidades interdependientes y relacionadas entre sí. Va en contra de la unicidad y permite contemplar la racemidad de posibilidades, preguntas y resultados que puede otorgar el proceso creativo. Además, toma en cuenta las plurales y multidimensionales perspectivas, posiciones y disciplinas que pueden atender un mismo sujeto/objeto de estudio. Para este principio se aportan los siguientes tres conceptos del “Marco de Conjuro” del libro “Hechicerías para Transformar(nos) el Mundo”:

Champurrias: Acciones que se realizan desde la condición de mezcla, mixtura, impureza, identidades en devenir, liminalidades impensadas, tensionadas y en constante movimiento. Acciones que se realizan e invierten el sentido de los sistemas de creencias de los paradigmas oficializados, con el fin de eludir, infiltrarse, contaminar, desestabilizar obstáculos y prácticas monoperceptuales. Prácticas del desborde, de lo caótico y de la re-elaboración. Tramas heterogéneas de lo cultural y de lo vital, basadas en tramas de reciprocidad y ternura radical. **La palabra proviene de la lengua y cosmovisión mapuche.**

Acciones tentaculares: Acciones para encontrarse y tocarse **con-** otrs, ética y eróticamente. Acciones de carácter móvil, que actúan tanto de modo espectral, en el plano de lo abstracto, de lo conceptual, de lo imaginario y de lo espiritual; como de modo físico, en el plano de lo concreto, de la carne, de lo sexual, de los fluidos y de la piel. No son unidireccionales. Nos comprometen e implican contra los poderes mortíferos de la existencia.

Jengibres de pensación: Como una sopa, con muchas raíces flotando entre sus caldos, con posibilidad de combustionar los jugos en energía renovada que emana transformación. En palabras menos comestibles, pero aún así jugosas: encuentros enraizados de redes entre otrs (palabras, acciones, personas) que alivianan las ruinas y proponen o eliminan las jerarquías para alegar por trechos más complejos y sabrosos de pensamiento y acción. (Harcha & Richmond, 2020, pp 8-9,11.)

El octavo principio corresponde al **Principio de Incertidumbre**, propone que el proceso creativo más allá de concebir el hecho escénico como un lugar de certezas, dónde la artista coloca su percepción del mundo en escena, es el lugar para habitar las dudas, dónde la persona artista parte del pulso de sus preguntas para crear, sabiendo que el proceso no le llevará a un lugar certero. De esta manera coloca en escena, un mapa de informaciones imperfectas, desconocidas e incompletas. Anxo Abuín (2006) en “Escenarios del Caos: Entre la Hipertextualidad y la Performance en la Era Electrónica” menciona que:

... el arte también se convierte (quizás más que ningún otro ámbito) en un terreno que representa lo contrario de un campo reversible y determinista, transformándose en el espacio de incertidumbre por antonomasia, el espacio de los fenómenos no lineales, donde no hay necesaria correspondencia entre causas y efectos, y donde las condiciones iniciales, variables en cada caso concreto, pueden desembocar en resultados muy diferentes. El teatro o el cine pueden, en este sentido, equipararse con

cualquier ejemplo convencional de dinámica no lineal, como la propia vida; el texto artístico no es predecible a partir de cada una de las condiciones iniciales o de los factores implicados en él, sino que es cualitativamente diferente con respecto a cada una de las partes o factores constituyentes aislados. Una vez más, de la interacción de diferentes elementos surge una propiedad global impredecible. ( pp. 35-36)

Los últimos tres principios más que conceptos prácticos metodológicos son un lente político, primero está la **Cultura de Reparación** que se antepone a la cultura del desecho y a la obsolescencia dentro de las prácticas de consumo. Así mismo dentro de las prácticas artísticas propone proyectos sostenibles en cuanto a los materiales que lo contienen, como también su sostenibilidad en el tiempo.

La cultura de la reparación propone en sí misma la mutabilidad de las creaciones artísticas, el colectivo mexicano Teatro de la Materia (2021), dedicado a la investigación de teatro de objetos crea una serie de preguntas para Ernesto Oroza, quien trabaja con objetos reparados y desobediencia tecnológica, entre ellas se encuentran: “¿La reparación implica una nueva forma de autoría? Hace décadas, el mantenimiento y la reparación eran aspectos incluidos en el valor de uso. ¿Por qué ahora se consideran tareas externas a la práctica del diseño? ¿Puede la reparación formar parte del diseño en el futuro?”.

Ahora bien, esta sostenibilidad que propone la reparación no está asociada con la viabilidad de un proyecto artístico o con su carácter funcional y utilitario. Ya que la viabilidad está intrínsecamente asociada al éxito, a la permanencia y a los aciertos. Se reconoce dentro de la reparación la creación de nuevos objetos, sujetos e ideas monstruosas y deformes. Algunas que podrían ser ubicadas como errores. Por consiguiente, extraído del movimiento errorista, se encuentra **El Error y el Fracaso**.

Jack Halberstam (2018) nos conversa de otredad y disidencia desde la perspectiva del fracaso, en su libro “El Arte Queer del Fracaso”, donde la persona queer es en sí misma un error dentro de la heteronormatividad y la reproductividad humana. Coloca como ejemplo a la lesbiana “butch” quien representa aún más el cuerpo del fracaso en comparación a una lesbiana “femme” porque su masculinidad supone una barrera para el deseo heteronormativo del hombre.

Desde este lugar Halberstam defiende que el arte queer del fracaso implica la aceptación de lo finito, de la negatividad, del cambio de opiniones, de lo trans; cuestiona la idea del éxito, sugiriendo que, si el éxito requiere tanto esfuerzo, quizá el fracaso sea más sencillo a largo plazo y nos ofrezca formas más creativas, cooperativas y sorprendentes de habitar el mundo.

La Internacional Errorista (2005) propone el errorismo como el pensamiento filosófico que comprende la falta como perfección y el error como acierto. Se reconoce el error y el fracaso como sitio importante de cualquier proceso de aprendizaje, creación y práctica cotidiana.

Ahora atendiendo el error desde la práctica artística se tiene en primer lugar el aspecto político, donde las metodologías del caos buscan otorgar un lugar de representación a los cuerpos del fracaso, a la disidencia, a cuerpos que hegemónicamente no ocupan ni la escena, ni la narrativa ni la ficción. El segundo aspecto acoge creativamente lo deforme, lo reparado, lo no funcional o inservible, lo equívoco, lo finito como sujetos y objetos dignos de creación.

Por último, Thomas Edison decía "No fracasé, sólo descubrí 999 maneras de cómo no hacer una bombilla"

Finalmente, dentro de estos últimos tres, y el onceavo principio a incluir en esta investigación se propone el **Desapego Creativo**, como una sana práctica artística. Se entiende como desapego creativo la capacidad para renunciar a las propuestas creativas iniciales. Es un sentido de renuncia y adaptabilidad que comprende que el proceso creativo al estar vivo es propositivo y dialogante; quedará en la persona artista y el proceso en sí mismo otorgar apertura a estas nuevas posibilidades y desapegarse a ideas anteriormente concebidas.

En relación con la escritura Liliana Villanueva (2015) en su libro "Las Clases de Hebe Uhart" escribe: "Al escribir, uno tiende a contar todo al detalle por diversos motivos: por apego a la realidad, porque uno complejiza la realidad o porque se engolosina con sus propias palabras, con su propio discurso." (p.35). Villanueva se refiere a que se debe ser tanto libre como disciplinada a la hora de escribir y que hay que tener precaución de que la facilidad para la escritura se convierta en un obstáculo. Menciona que, si ya se sabe con certeza adónde ir, y se encierra en la meta, no va a ocurrir nada interesante, hay que permitir que en el camino pasen cosas. Es por ello que, al permitir que pasen cosas, se crean y desarrollan las metodologías propias, partiendo de procesos empíricos, que permiten intuir, descubrir y aprovechar oportunidades.

Es el método propio de los genios, pero también de los pueblos primitivos. Es frecuente en el campo artístico, pero también es aprovechado con frecuencia en el campo científico y técnico. En este caso lo importante es la inteligencia, la creatividad y esa capacidad poco común, la serendipidad, que poseen algunos individuos para descubrir lo no buscado o aprovechar la oportunidad o el azar para lograr creaciones o descubrimientos a veces trascendentales (Morles, 2002 p. 7)

## Metodología

La siguiente propuesta metodológica propia, reúne y plantea 11 principios, extraídos de manera empírica de la teoría del caos, el pensamiento complejo, el pensamiento holístico, el movimiento errorista, algunas corrientes artísticas anteriormente mencionadas y mi propia práctica artística, como una estrategia para abordar procesos creativos dramáticos, en este caso el de una dramaturgia autorreferencial.

Para llevar a cabo esta investigación se propone un posible ordenamiento, una jerarquización que identifica principios que envuelven a otros. Es decir, que a la hora de aplicarlos, hay principios que funcionan para aplicar otros, o que se aplican de manera simultánea. Por ello es que a algunos de los principios se les dará prioridad a la hora de aplicarlos y estos serán de mayor exploración.

Por ejemplo, **el principio caótico y el principio dialógico** son un paraguas que coloca en diálogo dos formas de organizar el proceso creativo : caos y orden, como se puede observar más adelante, en el diseño de la residencia, hay dos fases, A y B dedicadas al caos, dentro de estas dos fases se pretende aplicar los principios: **cosmoescucha, derivas, liminalidad, no permanencia, pluralidad e incertidumbre**. Por otro lado, se encuentran las fases C y D destinadas a atender orden y cuyo objetivo es la fijación y sostenibilidad de la estructura dramática , en estas fases se pretende aplicar: **error y fracaso, desapego creativo, cultura de la reparación, y no permanencia**. Las estrategias concretas de cómo aplicar cada principio se construirán en la etapa 1: Estudio y Planeamiento, donde se diseñará a detalle el trabajo de cada sesión.

Para realizar esta investigación dedicada al proceso de creación de un texto dramático autorreferencial, mediante la aplicación de los principios planteados como metodología propia, se llevarán a cabo tres etapas. La primera, una etapa de **estudio y planeamiento**, la segunda una **residencia de creación dramática** que contiene cuatro fases de creación; la tercera etapa dedicada a la **sistematización** de este proyecto.

A continuación, se encuentran detalladas las etapas y fases respectivas de este proceso de investigación.

### Etapas:

#### 1. Estudio y Planeamiento:

La primera etapa es fundamental, ya que está dedicada al estudio de referencias tanto académicas como temáticas que están implicadas en esta investigación. Se dividirá en dos fases, las cuáles se desarrollarán paralelas entre sí.

#### Fase A: Estudio y Acopio temático

Se realizará un estudio y acopio de insumos y referencias del interés temático de la obra, por ejemplo: literatura y poesía escrita por mujeres, música bolero, teoría sobre relaciones sexoafectivas contemporáneas. Se realizará la propuesta de ejercicios de exploración y escritura; y se coordinarán visitas al proceso de personas artistas que se han acercado al fenómeno del bolero desde la música, la danza y la literatura.

#### Fase B: Planeamiento de propuesta de aplicación de los principios del caos

A su vez esta etapa dedica tiempo al planeamiento de la etapa dos: la **residencia de creación dramática**, al diseño de cada sesión y la propuesta de cómo se aplicarán los principios del caos que se pondrán a prueba en este proceso.

Por un lado, se dará inicio con sesiones de estudio dedicadas a la profundización de lectura de referencias teóricas y académicas sobre los once principios reunidos, para así diseñar las mejores estrategias de aplicación. Por otro lado, se diseñará y planeará la residencia de creación dramática con el fin de aplicar y poner a prueba los principios que permitirán desarrollar la metodología.

### **2. Residencia de Creación Dramática:**

Una vez finalizada la etapa de estudio y planeamiento, se llevará a cabo una residencia individual de carácter intensivo y detallado, con una duración de 10 semanas, para llevar a cabo el proceso de escritura de una dramaturgia autorreferencial. En este proceso de residencia se aplicarán y pondrán a prueba los principios planteados y propuestos en la primera etapa, como metodología propia.

Esta etapa se divide en tres fases:

#### Fase A: Recopilación de historias y experiencias

La fase A se mantiene activa durante todo el proceso, incluso atraviesa otras etapas. Consiste en la recopilación de historias de amor de poblaciones de interés para este proceso creativo las cuales podrían incluir población adulta mayor, mujeres de todas las edades o comunidad LGBTQIA+. Esta recopilación se hará por medio del principio de **cosmoescucha**, anteriormente

detallado. Además, se realizará la recopilación de experiencias tales como atender a un salón de baile, bailar bolero, asistencia a eventos y casas de cuidado de personas adultas mayores.

#### Fase B: Derivas

Esta fase se traduce a la fase de exploración creativa. Se aplicará el principio y la práctica de las **derivas** a modo de propuesta para atender la exploración creativa, algunas sesiones serán individuales, y otras serán con el apoyo y compañía de músicos, bailarinas y actrices como estímulo para la creación del texto dramático. Mediante la práctica de las derivas se pretende integrar los principios de **liminalidad, pluralidad, no permanencia e incertidumbre**

#### Fase C: Primeros Acercamientos

En esta fase se harán primeros acercamientos a un esbozo del material, mucho más concreto a partir de los hallazgos en las derivas. Se procederá a realizar las primeras estructuras, viajes, concretar posibles órdenes entre escenas, descubrir escenas faltantes, entre otras necesidades que brotarán en el momento. Para atender esta fase serán necesarios los principios de **error y fracaso y no permanencia**.

#### Fase D: Fijación de la Estructura

Tal y como su nombre lo dice, en esta fase se fijará la estructura dramática. Se tomarán decisiones de fijación de escenas, se descartará material para lo que será necesario el principio de **desapego creativo** y se hará una socialización íntima de la dramaturgia, para retroalimentarla con posibles cambios y completar la fase de fijación, esta fase completa mediante el principio de **cultura de la reparación**.

## **2. Sistematización**

Esta etapa se divide en dos fases:

#### Fase A: Socialización

Esta fase corresponde al cierre de proceso de la residencia que expone el resultado logrado como texto dramático de este proyecto de dramaturgia autorreferencial. Esta exposición consiste en una exposición física y gráfica del texto dramático y que lo asume como producto escénico en sí mismo. Además, en esta socialización se compartirán algunos puntos de llegada y reflexiones con relación a los principios aplicados y su aporte o no, a este proceso creativo. Se abrirá un espacio de diálogo esperando una retroalimentación al proceso y sus hallazgos.

#### Fase B: Análisis

Esta fase está dedicada a generar un producto de sistematización, aprovechando la propuesta de sistematización de experiencias de Oscar Jara en su libro “La Sistematización de Experiencias, Práctica y Teoría Para Otros Mundos Posibles” (2012) , y cuya naturaleza se definirá al llegar a esta etapa del proceso. Se considera importante realizar un proceso de sistematización con dos fines, en primer lugar, realizar una valoración de los aportes de los principios reunidos como metodología propia y planteados para el proceso de creación de una dramaturgia autorreferencial. Y, en segundo lugar, para dejar un registro y memoria de este proceso de investigación creación.

### **Cronograma**

#### **Algunos datos para tomar en cuenta:**

- Se plantea una residencia de creación dramática intensiva de 10 semanas, donde se realizan 3 sesiones de 4 horas, cada semana.
- Luego se procede durante los meses de junio a agosto atender los pasos de Sistematización
- Se entregará el documento final y se realizará la defensa entre septiembre y octubre según previas gestiones con la comisión de TFG y el comité asesor.

<b>Duración</b>	<b>Etapa</b>	<b>Actividad</b>	<b>Detalle</b>
<b>2 semanas</b>	Estudio y Planeamiento	Fase A y B	Estudio de referencias académicas-temáticas  Planeamiento y diseño de Residencia de Creación Dramática
<b>Semana 1</b>	Residencia de Creación Dramática	Fase A	Recopilación de historias y experiencias Mapeo de primeros impulsos/ deseos
<b>Semana 2</b>		Fase B	Derivas individuales

<b>Semana 3 y 4</b>			Derivas con personas colaboradoras
<b>Semana 5</b>		Fase C	Acercamientos a escenas y asentamiento del primer material
<b>Semana 6</b>			Acercamientos a una estructura dramática
<b>Semana 7 y 8</b>		Fase D	Escritura, fijación de escenas y estructura, descarte de material
<b>Semana 9</b>			Reescritura, Sesión abierta, retroalimentación. Asentamiento del segundo material
<b>Semana 10</b>			Cambios según retroalimentación, último asentamiento de material.
<b>Junio</b>		Planeamiento	Planeamiento de la exposición del proceso de investigación.
<b>Julio</b>	Sistematización	Socialización	Exposición Dramática
<b>Agosto</b>		Realizar producto de sistematización	Recopilación de principios de la metodología propia
<b>Septiembre - Octubre</b>	Documento final y defensa	Redacción de Documento	A partir de la sistematización de las metodologías propias y el laboratorio llevado a

		Final y Preparación de la Defensa	cabo se preparará un documento final que funja como defensa de la investigación
--	--	-----------------------------------	---

## Referencias

- Artaud, A. (2013). *Para terminar con el juicio de dios. El Teatro de la crueldad.* (1ª ed.,) El Cuenco de Plata.
- Abuín, A. (2006). *Escenarios del Caos: Entre la Hipertextualidad y la Performance en la Era Electrónica.* Tirant lo Blanch.
- Abuín, A. (2011). *Poetry and Autofiction in the Performative "Field of Action": Angélica Liddell's Theatre of Passion.* En: Loureiro, K. (2019). *El poema encarnado: análisis y mecanismos de la teatralidad poética en la obra de Angélica Liddell.* Universidade de Santiago de Compostela. p.26.
- Arámbulo C, (2016) *Procedimiento sinestésico e interculturalidad en 5 metros de poemas, TESIS para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura, Universidad Mayor de San Marco Perú, tomando de <https://core.ac.uk/download/pdf/323342457.pdf> el 15 de enero 2023.*
- Ávila, R. y Morera, A. (2012) *Dramaturgia de Iberescena Antología.* Serie Dramaturgia Paso de Gato, México.
- Blanchot, M. (1990). *La Escritura del Desastre* Monte Ávila Editores.
- Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín: Cazador de Mariposas.* Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Córnao, O. (2006). *Teatro postdramático: Las resistencias De La Representación.* artea.
- Cuevas, J. (2002). *La Imposible Escritura de Antonin Artaud.* Universidad Nacional Autónoma de México.
- Debord, G. (1958). *Teoría de la Deriva.* Internationale Situationniste.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: Teatralidades- Performatividades- Políticas* (1st ed.). Paso de Gato.
- Dubatti, J. (Setiembre de 2009). *Otro concepto de dramaturgia.* Universidad De Antioquia, N, 158.
- Escobar, C. (12 de enero de 2021). *Breve introducción al Teatro del Absurdo y a la Obra Dramática de Samuel Beckett.* Kachumbambé Teatro.

<https://www.kachumbambeteatro.com/breve-introduccion-al-teatro-del-absurdo-y-a-la-obra-dramatica-de-samuel-beckett/>

Infante, M. (8 de octubre de 2021). *Manuela Infante y su dramaturgia antiespecista. Entrevistada por Denisse Espinoza*. Universidad de Chile. Palabra Pública.

<https://www.uchile.cl/noticias/180488/manuela-infante-y-su-dramaturgia-antiespecista>.

Fahrenheit Magazine. (23 de abril de 2019). *La Escritura automática de André Breton, Una Transcripción de Sus Sueños*.

<https://fahrenheitmagazine.com/arte/arte-letras/la-escritura-automatica-de-andre-breton-una-transcripcion-de-sus-suenos#.Y3k2xXZBxEb>

García, S. (1988). *Sobre la Urgencia de una Nueva Dramaturgia* [E-book]. CEDRA.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3864/19881617P61.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

Goldberg, R. (2001). *Performance Art*. Ediciones Destino

Halberstam, J (2018). *El arte queer del fracaso*. Editorial Egales.

Hiriart, B. (2018). *Cartas a una Joven Dramaturga*. Paso de Gato.

Hock, D. W. (n.d.). *The Chaordic Organization: Out of Control and Into Order*. Ratical Org.

[https://ratical.org/many\\_worlds/ChaordicOrg.pdf](https://ratical.org/many_worlds/ChaordicOrg.pdf)

Internacional Errorista. (n.d.). *Internacional Errorista*. AVAE

<http://archivoarte.uclm.es/artistas/internacional-errorista/>

Ibañez, E. (2008) *Las Teorías del caos, la complejidad y los sistemas. Impactos educativos y aplicaciones en ciencias sociales*. Ediciones Homosapiens. Argentina.

Jara, O. (2012). *La Sistematización de Experiencias, Práctica y Teoría Para Otros Mundos Posibles*. (1 ed.) Centro de Estudios y Publicaciones La Alforja.

Jaramillo, M. M., & Osorio, B. (enero-abril, 2004). *El legado de Enrique Buenaventura*. Revista De Estudios Sociales, no.17 (ISSN 0123-885X).

Larios, S. (2018). *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil* (1st ed.). Paso de Gato.

Lehmann, H. (2011). *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*. En: *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Centro Párraga (CENDEAC).

Loureiro, K. (2019). *El poema encarnado: análisis y mecanismos de la teatralidad poética en la obra de Angélica Liddell*. Universidade de Santiago de Compostela.

Loustau, L. (2006). *Memoria y Lenguaje en El Común Olvido y Varia Imaginación de Sylvia Molloy*. Anclajes, no. 10 (ISSN 0329-3807).

Martinez, J. (2019). *¿Cosmovisión o cosmoescucha? La preeminencia del ojo en los estudios sobre Mesoamérica*. Instituto Tecnológico Autónomo de México.

- Morin, E. (1990) *Introducción al Pensamiento Complejo*. Editor no identificado.
- Perpinyà, N. (2021). *Caos, virus, calma*. Páginas de Espuma.
- Richmond, M., & Harcha, A. (2020). *Hechicerías para Transformar(nos) el Mundo*.
- Romero, D. (2008). *Caos Creativo*. *El Artista*, (5), 111-123.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87411107010>
- Sánchez, J. (2011). *Dramaturgia en el Campo Expandido*. En: *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Centro Párraga (CENDEAC).
- Sobrado T y Méndez, G (2016) *Bitácora "Manifiesto para mientras llega el barco": Trazos de una construcción colaborativa*. *Teatro Nacional de 2016 IX Encuentro Teatro Nacional de 2016 IX Encuentro* Publicación del Teatro Popular Melico Salazar año 5 número 5 dic 2017 • San José, Costa Rica ISSN: 2215-2776.
- Solnit, R. (2020). *Una Guía sobre el Arte de Perderse* (2nda ed.). Fiordo Editorial.
- Teatro de la Materia. *Preguntas de Ernesto Oroza*. (2021).
- Veneziale, J.L., (2014). *Indagaciones poéticas en la dramaturgia de Aristides Vargas: lo dual como eje estético*. Universidad Nacional de Río Negro
- Villanueva, L. (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Blatt & Ríos.