

Procesos de obra. Un acercamiento interpretativo a la idea de la creación-investigación

Work processes. An interpretive approach to the idea of creation-research

Dr. Héctor Ponce de la Fuente, semiotic@uchile.cl,

Dr. Camilo Rossel Gallardo, rosselgallardo@uchile.cl

Dr. Paulo Olivares Rojas, polivarr@uchile.cl¹

Resumen:

En un intento de acercamiento crítico-interpretativo, este artículo pretende ofrecer una lectura sobre procesos creativos cuyo origen propone una relación entre teoría y práctica. Los trabajos citados corresponden a proyectos de laboratorios escénicos concebidos al interior de la institución universitaria, y por ende suponen una reflexión sobre el valor que adquiere la investigación como proceso vinculado a las prácticas de creación en el contexto de las artes escénicas contemporáneas.

Palabras clave: teoría; práctica; investigación-acción; laboratorio escénico.

Abstract

In an attempt at a critical-interpretative approach, this article aims to offer a reading on creative processes whose origin proposes a relationship between theory and practice. The works cited correspond to projects of scenic laboratories conceived within the university institution, and therefore involve a reflection on the value that research acquires as a process linked to creative practices in the context of contemporary performing arts.

Keywords: theory, practice, action-research, scenic laboratory

Recibido: 21/09/2019. Aceptado: 18/11/2019.

Introducción:

Vivimos tiempos nuevos para la teoría y la práctica en la universidad. Muchas de las prácticas creativas del último tiempo devienen en formatos de investigación-acción en los que se ha modificado el régimen de autoridad clásico o tradicional. Este giro, a nuestro juicio, obedece a un marco de explicación que pretendemos desarrollar –al menos en términos introductorios- en las siguientes páginas. Se trata, en lo siguiente, de señalar el lugar del creador en tanto investigador, y por tal razón hemos elegido algunas realizaciones escénicas que respaldan dicho vínculo². Aclaremos, de entrada, que este primer acercamiento a un *corpus* productivo nos permite avanzar en una hipótesis de una investigación más amplia, que se circunscribe a la escena chilena del último lustro, y que conforma un campo de producción en el que pretendemos observar el grado de coherencia declarada entre proyectos que postulan una relación explícita entre creación e investigación³.

Como se sabe, la división entre teoría y práctica atraviesa la cultura contemporánea, siendo una expresión muy propia de la modernidad. El creciente reconocimiento, la valoración de las prácticas en la escena contemporánea, obliga a revisar las condiciones teóricas de la misma teoría, abriendo espacio a la validación de las prácticas. Este es un escenario de pugna, de juegos de legitimación, autoridad y reconocimiento. No se trata, a nuestro modo de ver, de una escena excluyente, sino de un ritmo pendular en el que tanto la teoría como la práctica habitan un nuevo espacio de interrelación. En este ámbito de acción se mueven los proyectos de creación-investigación a los que aludimos de manera fragmentaria y provisoria.

En estos trabajos en los que se pone en entredicho el régimen de autoridad, o el poder de legitimación de una de las dos orillas (la teoría y la práctica), se rompe una continuidad –asincrónica, claro está- configurando un espacio de interdependencia y transdisciplinaria entre el lugar que detenta un privilegio (la teoría) y aquel que hace emerger una zona de pugna y relevo (la práctica). Con todo, y nos parece que hay un cierto acuerdo al respecto, la idea que prevalece por parte de algunas voces autorizadas -como Diana Taylor (2015) u Óscar Cornago (2015), por ejemplo- es que en esta nueva escena de la producción investigativa en artes escénicas el espacio que se crea es eminentemente de conflicto, por no decir de confrontación explícita.

¿Qué significa hablar en estos términos? Simplemente que en esta hora que signamos como contemporánea, el hacer y el decir, en tanto expresiones, ambas, de un deseo epistémico, existen como temporalidades abiertas, como lugares de negociación o de tránsito, y en ningún momento como aduanas o lugares exclusivos de autoridad (teoría) o reconocimiento (práctica).

Es preciso también pensar el problema de la práctica artística y de la práctica investigativa entendida dentro de lo que el marco universitario entiende como generación de conocimiento⁴. Conocimiento derivado de una relación productiva, en gran medida, como

2 En esta ocasión, hemos seleccionado un número acotado de trabajos realizados entre 2017 y 2019 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Como muestra, en ningún caso constituye una mirada curatorial respecto del trabajo creativo que otros académicos del DETUCH han realizado en el mismo período de tiempo.

3 Proyecto “Lógicas de creación-investigación en el campo de la producción de prácticas escénicas en Chile” (n° 1201299), presentado al concurso Fondecyt Regular 2020.

4 Cabe referir, al respecto, el valioso ensayo de Juan Manuel Garrido –*Producción de conocimiento* (2018)-, citado en nuestras conclusiones, el que discute aspectos centrales de la relación entre conocimiento y las condiciones

ejercicio de producción, como una manifestación laboral. La relación se torna polémica cuando nos asomamos a la comprensión de producción de conocimiento entendida por Bertolt Brecht, como señala Fredric Jameson (2013):

Recordemos, para empezar, que para Brecht la ciencia –y en alemán *Wissenschaft* (conocimiento) significa algo más que lo que significa la palabra “ciencia”, incluso especializada, en francés y en inglés– y el conocimiento no son deberes sombríos y deprimentes sino primeras y principales fuentes de placer: incluso las dimensiones epistemológicas y teóricas de la “ciencia” deben pensarse en términos de *Mecánica Popular* y de la diversión manual de combinar ingredientes y aprender a utilizar herramientas nuevas e inusuales. Pero tal vez sólo sean los no científicos quienes, en nuestra época, piensan la ciencia de esa manera reificada: por cierto, los estudios más recientes acerca de la ciencia parecen haber retornado a una visión de la historia de las “ideas” científicas más cercana a la historia de las instituciones y las instalaciones de laboratorio, a las operaciones materiales y las relaciones sociales que estas presuponen, a transcribir las modificaciones físicas y hacer malabares taquigráficos para ver si de ese modo se vuelve posible imaginar otras nuevas. (p. 15)

De este modo, la producción reflexiva como parte de un proceso creativo no debe ser entendida en términos fundacionales propio de ciertas pretensiones postmodernas, sino más bien como la legitimación institucional de un ejercicio creativo que se entiende como productor de conocimiento.

Atendiendo a estos presupuestos teóricos, debemos ahora aclarar dónde definimos el lugar delo “inter” y lo “trans”. Partamos de la base que ambos conceptos –interdisciplinariedad / transdisciplinariedad- son términos complejos, controvertidos. Roland Barthes entendía, en *El susurro del lenguaje* (1984), que la interdisciplinariedad debe ser entendida a la luz de los cambios que operan al interior de las mismas áreas disciplinares, pero por sobre todo a “su encuentro en un objeto que tradicionalmente no tiene que ver con ninguna de ellas” (p. 73). En la medida que ciertos objetos de estudio evidencian cambios, es entendible que sufran “deslizamientos epistemológicos”, que ciertas rupturas teóricas produzcan “la exigencia de un objeto nuevo, obtenido por deslizamiento o inversión de las categorías anteriores” (*Ibid.*, p. 74).

La transdisciplinariedad, por otro lado, tiene que ver con el espacio que media entre dos o más disciplinas -lo que simultáneamente es, entre dos disciplinas; a través de las distintas disciplinas, y más allá de las disciplinas, de acuerdo con Pampa Arán (2012)-, así como con la posibilidad de un desborde que resulte en una salida del orden disciplinar: lo indisciplinar.

Una vieja idea, que actúa como hipótesis de base en *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord (1967) es que si el arte necesita explicación es porque sencillamente ha fracasado. Cuando aparece la interpretación se decreta una muerte. Esta podría ser una tesis bastante depresiva. Porque pensando desde otro lugar –nuestro lugar, desde luego- aquello que requiere de interpretación configura el ámbito de la respuesta epistemológica que el artista como investigador ha denunciado con urgencia desde los sesentas, pero que con el

materiales (económicas y sociales) que sustentan su emergencia en un contexto de alta conflictividad. En una de sus páginas iniciales, sentencia: “La producción de conocimiento, supuestamente una herramienta del crecimiento económico, es con toda seguridad la actividad productiva humana más ajena a la racionalidad instrumental (...) Si se supiese de antemano lo que se va a producir, entonces lo que así se produciría no sería conocimiento. En estricto rigor, no existe manera de determinar previamente el sistema de elementos y de actividades que ha de operar en la producción de un conocimiento nuevo”. (p. 13)

ingreso del discurso de Bolonia (1999) se ha vuelto una recurrencia persistente, cuando no, abiertamente, una obligación.

Del mismo modo, la interpretación implica la puesta en común de un proceso que no tiene (ni es posible que tenga) un valor autocrático. La explicación, la interpretación es el territorio de la alteridad, es cuando la obra pierde su autodeterminación para entrar en relación. De hecho, relevar la explicación, a pesar de Debord, implica visibilizar y legitimar la irrupción del otro, la apertura a lo público, a lo social, a la comprensión del arte como la modelación de una relación.

Laboratorios y realizaciones escénicas:

Los trabajos que aquí se comentarán -laboratorios y realizaciones escénicas de Igor Pacheco, Jenny Pino y Camilo Rossel-, salvando sus distancias teóricas y metodológicas, constituyen una referencia que confirma esta lógica del creador como investigador. De hecho lo que ha venido haciendo Igor Pacheco desde 2010 es relativamente fundacional para el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, y sin duda constituye un punto de referencia para entender otras prácticas recientes⁵. Nos parece que hay en su proyecto una pregunta y un interés muy genuino por buscar caminos de contestación a las acciones físicas entendidas como base del trabajo corporal del actor. Desde su *Escena Musical Mecánica* (2010), pasando por *Narrativas del cuerpo* (2012), hasta llegar a *La boda de los pequeños ladrones* (2017) y *Esperando a Godoy* (2019), la práctica investigativa de Pacheco ha ensayado distintas aproximaciones en torno al cuerpo, el movimiento, las emociones y la conciencia del actor. Su trabajo ha evidenciado un intento por relacionar una práctica eminentemente física con marcos teóricos que provienen de la semiótica del cuerpo y la fenomenología.

Al cubo. Transgresiones a propósito de lo humano

Jenny Pino trabaja en una propuesta que si bien se presenta como “obra” o “realización escénica”, conforma, al mismo tiempo, una propuesta de investigación a partir de la relectura de clásicos del teatro universal. *Al Cubo... Transgresiones a propósito de lo humano*, es una puesta en escena de teatro físico que intenta abordar el tema de la espacialidad en relación al cuerpo y el lugar que este ocupa en términos de habitabilidad. El espacio condiciona la manera de habitar, además de representar los marcos de representación de la conciencia respecto de su condición histórica y cultural. De ahí la referencia más o menos directa a las políticas de gobernanza, el constreñimiento de los cuerpos en la vida moderna, el sentido de control y ejercicio de poder sobre los cuerpos (aquello que Foucault entiende en términos de técnicas o tácticas, retículas del poder), o bien aspectos propios del desplazamiento individual en la vida cotidiana. Así, junto con esta discursividad abiertamente biopolítica, el trabajo también busca re-significar el sentido de lo clásico a partir de metáforas corporales que tematizan la idea de la transgresión en el sentido humano de la relación con la espacialidad (el espacio propio y el espacio colectivo).

5 Entre 2010 y 2012, el profesor Igor Pacheco formó su grupo de investigación –el Grupo de Investigación Escénica, GIE-, colectivo con el que realizó diversos ejercicios, además de laboratorios y proyectos de creación-investigación patrocinados por la VID-UCHile. Dentro de esas actividades, vale consignar una muestra realizada a partir del primer acto de *La gaviota*, de Antón Chéjov; la presentación, en el Ciclo de Monodramas, de una escenificación de *Sobre el daño que causa el tabaco*, del mismo autor; y el trabajo de investigación escénica “Narrativas del cuerpo”, junto al profesor Héctor Ponce de la Fuente, que fue mostrado en Argentina (Universidad Nacional de Córdoba) y Uruguay (Universidad Católica de Montevideo).

Si consideramos la relación entre cuerpo y espacio, podemos decir que esta realización escénica tiende a configurar un discurso crítico respecto de la manera como las anatomías son administradas por el lenguaje del poder, incidiendo de manera coercitiva en la configuración de las identidades personales y sociales. Paralelamente, el trabajo esboza una tentativa de ejercicio de acciones físicas que pretenden poner en acción –agenciar– una metodología del movimiento que actúa como tamiz de otros vectores (el movimiento, entendido como fuerza de impulso, pero también como proyección del marco de referencia perceptual de los actuantes). En tal perspectiva, el ejercicio de transiciones con que operan los intérpretes permite observar distintos trayectos que moldean la relación particular de cada uno de ellos con respecto al dispositivo (un cubo de un metro cuadrado) que sirve de contenedor para dichos flujos.



Al cubo. Transgresiones a propósito de lo humano. Sala Agustín Siré, DETUCH.

Medea

El proyecto *MEDEA*, del equipo de trabajo Melancolía Investigación Escénica, dirigido por Camilo Rossel, se desarrolla a partir de la obra dramática homónima de Camilo Rossel, y se plantea como un proceso de exploración del texto con un equipo de trabajo multidisciplinar para la elaboración de diversos productos creativos. El desarrollo general del proyecto se dividió en dos grandes etapas; un primer proceso de acercamiento al texto a través de un laboratorio muy acotado (2 meses de duración) durante el año 2016, con un equipo de trabajo compuesto fundamentalmente por actores más el director (Carolina Larenas, Eyal Meyer, Sebastián Chandía, Camilo Rossel), el cual dio por resultado una obra escénica de pequeño formato – *Medea*, (abril 2016). Con posterioridad a dicho proceso se desarrolló un laboratorio más extendido con un equipo de carácter multidisciplinar (Carolina Larenas [actriz], Eduardo Osorio [artista visual], Matías Vilaplana [artista sonoro y músico], Camilo Rossel [director]) que generó una obra escénica – *Medea* (septiembre 2017)-, una instalación –*Los héroes no aman más que la sangre que derraman* (octubre 2017)-, una obra sonora –*Ruido Negro* (2019)-, y un libro que recoge diversas reflexiones sobre el proceso de montaje de la obra.

En cuanto proceso, el montaje de *Medea* apareció como una obsesión derivada de su propia escritura. Hasta cierto punto, la escritura misma fue pensada siempre como montaje, incluso, en muchos casos, fue pensada a partir de ideas escénicas. Pero, justamente, por

paradojal que pueda sonar, aquellas ideas escénicas que en muchos casos fueron la base de la escritura, nunca llegaron a realizarse en ninguna de las etapas de montaje que involucró el proyecto. Más que un fracaso de la escritura o del montaje, esta cuestión es un excelente síntoma y una clara muestra de las particularidades y diferencias de un proceso de escritura respecto de un proceso de montaje; quizás la mayor y determinante diferencia es que el proceso de montaje siempre involucra una puesta en común de ideas e interpretaciones respecto del asunto inicial. En este sentido, un texto dramático siempre nace para ser interpretado más allá (y a veces en contra) de las intenciones de su propio autor.

La primera etapa del proceso de montaje se planteó como un primer acercamiento exploratorio que permitiera hacer emerger los elementos más significativos para el grupo, tanto del texto como del mito, y de los problemas derivados de ambos lugares. En la medida en que el equipo de trabajo estaba integrado por profesionales fundamentalmente del área del teatro los modelos de trabajo y práctica que primaron en el proceso de laboratorio fueron eminentemente del ámbito teatral en un contexto en el cual el tiempo acotado de desarrollo (8 ensayos) obligó a ir imaginando y probando las posibilidades de materialización escénica de dichas ideas y problemas de forma más o menos inmediata; al trabajo de mesa y la lectura de algunas secciones del texto que llegaban a ser más significativas para algunos de los miembros del equipo se iban sucediendo, casi inmediatamente, las posibilidades de activación escénicas de dichos texto, ya fuera a modo de poner en juego una “imagen escénica” o una acción específica referida o derivada de los textos elegidos. Finalmente, en dicho montaje se trabajó con una serie de acciones escénicas que se relacionaban con el texto más bien en una lógica de paralelismo y no tanto como acciones que “representaban”, en el sentido teatral tradicional del término, el texto. En este sentido, el laboratorio permitió levantar acciones, incluso fuera de las señaladas o sugeridas directamente por el texto, que permitían poner en juego los elementos generales que, para el grupo eran significativas a la hora de pensar los problemas planteados por el mito y por el texto. En retrospectiva, resulta interesante constatar que gran parte de las situaciones escénicas que podrían resultar más atractivas de dicho montaje estuvieron en buena medida determinadas por el acotado tiempo de trabajo y los escasos recursos a los que el equipo podía echar mano.

A partir del laboratorio generado en la obra de pequeño formato se planteó un proceso de indagación más amplio (seis meses) que permitiera profundizar en el texto dramático y la relación de los intérpretes con dicho texto. A partir de la modificación del equipo original, la obra se replanteó como un monólogo con una importante apuesta visual y sonora. En esta segunda etapa, el equipo estuvo conformado por Carolina Larenas como única actriz, Eduardo Osorio, a cargo del desarrollo visual del montaje, y Matías Vilaplana como responsable de la sonorización de la obra. A diferencia del proceso anterior, este segundo proceso permitió profundizar algunas ideas surgidas en la primera etapa pero, al profundizarlas, fueron transformándose radicalmente. La extensión del tiempo de experimentación permitió que el texto mismo se abriera a una enormidad de posibilidades y, hasta cierto punto, lo más difícil fue cerrar dichas posibilidades para definir una materialización escénica concreta y específica. La decisión de realizar el montaje sin un actor para Jasón fue una de las cuestiones, quizá, más gravitantes de todo el proceso. Hasta cierto punto esto dejó a la actriz con la sensación de una responsabilidad escénica un tanto apabullante y obligó a repensar la forma en la cual se materializaba la palabra de Jasón dentro del montaje. En este sentido los recursos sonoros y visuales tomaron una preponderancia radical en el montaje final siendo verdaderos “actores” dentro de la obra. Por otra parte, la variedad disciplinar del equipo y la importancia del trabajo visual y sonoro llevó a que el proceso produjera no sólo el montaje escénico sino también una obra sonora

(*Ruido negro*) y una instalación sonoro-visual (*Los Héroes no aman más que la Sangre que Derraman*) y, finalmente, un libro.



Medea. Sala Agustín Siré, DETUCH

Resonar

Resonar (2018), también del equipo Melancolía Investigación Escénica, es una proyección corporal sobre las distintas posibilidades del sonido, considerando distintas trayectorias biográficas y elementos que hacen reconocer su evidente carga simbólica: suenan las palabras porque el lenguaje es articulado, pero también las vibraciones de una cuerda al ser tensada; o el sonido de las pasiones en el movimiento de los cuerpos, como también el sonido mediado por dispositivos electrónicos. Lo que resuena tiene una carga emotiva incontestable porque es el recuerdo que siempre regresa con su espesor, una especie de caja de resonancia de la infancia que actualiza las diversas variaciones del sonido. En tal sentido, ‘resonar’ también supone un ejercicio de memoria corporal que involucra el amplio espectro de la experiencia sensible -el *físico-estar-en-el-mundo*, como sostiene Fischer-Lichte (2011)- y que nos remite a una cuestión central en la teoría del movimiento que podemos inferir de Merleau-Ponty (1984), particularmente cuando insiste en relevar el valor del cuerpo como operador universal de nuestra experiencia con el mundo.

El cuerpo, al ser antecedente de nuestra condición de materialidad y contacto con las cosas, es la base de nuestra experiencia sensorio-motriz, pero también la expresión de figuras discursivas que constituyen imágenes (metáforas) cuyo contenido conforma un plano de enunciación eminentemente corporizado. Como paso efectivo de la encarnación a la corporización, *Resonar* trabaja desde las experiencias personales de sus intérpretes, registrando diversas formas de composición de la memoria individual donde la articulación de sonido actúa en términos de testimonio de una experiencia vivida.



Resonar. Sala Agustín Siré, DETUCH

Esperando a Godoy

En esta realización se escenifica la desapropiación temporal experimentada por los obreros: la noche no es propiamente noche, si se reduce a un mero intervalo de reposo y de recuperación de fuerzas entre dos jornadas de trabajo. Porque los “tiempos muertos” (el ocio) de los burgueses no son tiempo contado, el día y la noche del obrero son “tiempo robado”. *Esperando a Godoy* (2019) no sólo es metáfora del tiempo de espera –y del sentido que prefigura dicha espera- en su referente inmediato, *Esperando a Godot*, sino además del tiempo en su dimensión subjetiva de aquel que en su demora alerta sobre una condición diferenciadora del tiempo cronológico: el trabajo físico de los obreros avanza en su demora porque es eterno el tiempo del sudar, mientras el trabajo de las ideas (sea de artistas o intelectuales) es puro diferimiento o dilación (el tiempo del café, del mirar la pantalla del computador mientras los obreros trasladan cajas y esperan el relevo de un compañero que nunca llega).

El sentido de la espera es otro resorte a nivel de contenido en este trabajo. Su valor semántico radica en la condición de transitividad entre una acción y otra, siendo el incesante movimiento de los actores un ejercicio de metaforización de la economía del trabajo, representada en trayectos de fuerza física y destrezas que traducen el tiempo laboral en su dimensión objetiva y subjetiva: el tiempo pasa y es evidenciado en el cansancio de los obreros, así como también su significación permite interpretar un sentido de distensión que opera como ‘ganancia’ o ‘plusvalía’ frente al control de los cuerpos. *Esperando a Godoy* es alegoría del tiempo y de la condición de presencia como factor movilizador del acontecimiento, siendo su estructura un dispositivo escénico que permite observar variaciones sobre las maneras de existir-en-presente. De modo que esta idea de “tiempo robado” que leíamos desde Jacques Rancière (*La noche de los proletarios*, 1981; *El maestro ignorante*, 1987), también puede ser entendida como una presencia implicada (el estar comprometido u ocupado con una actividad, pero no necesariamente a partir de un contrato o empleo), es decir, y como suele ocurrir cuando estamos sujetos a un modo de espera, como factor de reserva para compromisos potenciales. Ese tiempo es, en buena medida, el tiempo de los actores y los creadores en general: un tiempo fragmentado, entrecortado por el paso de múltiples compromisos en oficios laterales que conforman un estadio de vulneración y cesantía encubierta. Por eso el tiempo y el movimiento entretejen un vaivén que alegoriza las variaciones de una economía acechante sobre los cuerpos, la emergencia de la condición

alienada que en el lenguaje contemporáneo de los cuentapropistas se conoce como *trabajo basura*.



Esperando a Godoy. Sala Agustín Siré, DETUCH.

Conclusiones:

Una discusión reciente, y respaldada por un número significativo de reflexiones, es aquella que contrasta la idea de generación de conocimiento respecto de la producción de pensamiento. Si el arte, y más precisamente las artes escénicas, son capaces de romper el cerrojo de su tradición anti-método para abrirse a un diálogo menos prejuicioso respecto de la investigación, difícilmente alguien podría negar la capacidad de pensamiento-conocimiento en prácticas que nacen a partir de una hipótesis, y que en la misma formulación de sus preguntas ensayan la posibilidad de un objeto teórico en construcción permanente. El filósofo y dramaturgo Alain Badiou (2005), en sus “Tesis sobre el teatro”, sostiene que el lugar del teatro, al ser un ejercicio de agenciamiento, decreta su voluntad natural por pensar la escena misma -la escena como escena de pensamiento-, abriendo un espacio de repliegue sobre la propia forma enunciativa. Este carácter metadiscursivo es una condición eminentemente reflexiva que sustenta el desarrollo de prácticas escénicas devenidas en investigación-acción. La producción de conocimiento en artes, así como en otras disciplinas humanas o sociales, parte de un supuesto epistémico universal: las preguntas hacen emerger el interés por una búsqueda que no necesariamente aparece vinculada a una resolución o certeza. Tal como sostiene el filósofo chileno Juan Manuel Garrido (2019), “si se supiera de antemano lo que se va a producir, entonces lo que así se produciría no sería conocimiento”. (p. 13) En tal sentido, el conocimiento al que aspiran llegar estos trabajos escénicos traduce los mecanismos del pensamiento que sirvió de base para su producción.

Un segundo aspecto relevante en el trabajo de los laboratorios y realizaciones escénicas ya referidas, es que su carácter de “procesos” o “estados de avance” sugieren una declaración respecto del *locus* del creador en tanto productor de premisas que el devenir mismo de las prácticas traducirá como hipótesis y objetivos a seguir. En algunos casos, dado el anclaje académico de sus productores, la declaración de intenciones resulta más o menos objetiva: existe un proyecto (generalmente financiado por la institución universitaria) que sirve de base para la articulación de un grupo, y el interés muy marcado por el proceso más que el resultado, confiere a estos trabajos un valor diferente al de aquellos productos que decididamente buscan un resultado en tanto espectáculo-obra.

Una tercera condición que exige ser atendida es que estos trabajos evidencian un interés por el cuerpo como base de enunciación. Aunque diferentes en su prefiguración formal y temática, los laboratorios y realizaciones dirigidas por Igor Pacheco, Jenny Pino y Camilo Rossel, tematizan distintos aspectos de la corporeidad. En estas prácticas, las operaciones de sentido que el cuerpo en tanto operador universal de lo sensible produce, dan espacio para la emergencia de discursos diversos: del cuerpo en tanto materia significativa primaria, al cuerpo como memoria sensorio-motriz; de la inscripción de dispositivos o tácticas del poder, a la evidencia más o menos recurrente de las percepciones que conforman nuestra experiencia vital.

Con todo, esta preocupación por el cuerpo ha traído aparejado un ingente interés por relevar la idea de presencia, factor de alta relevancia en el trabajo de las interpretaciones, y que ha supuesto una nueva crisis del modelo representacional-mimético. Aproximadamente desde 2010 a la fecha, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile conoció un viraje desde el modelo de las viejas autorías escénicas, al de los laboratorios escénicos que desahuciaban el sentido del trabajo teatral basado en resultados, para hacer aparecer una preocupación muy marcada en torno a los procesos. Ese giro estuvo en diálogo con los cambios que se verificaban en la escena nacional e internacional. Producto de este trabajo colectivo, generalmente asociado a núcleos o grupos de investigación, se generaron estrategias de comunicación de trabajos en proceso que aunaban el cruce entre disciplinas y marcos teóricos comúnmente separados, pero que a partir de estas experiencias comenzaron a validar una metodología de trabajo abierta al diálogo entre teoría y práctica. Cabría, entonces, preguntarnos sobre el sentido del ‘devenir en proceso’ de lo que en una época se entendía por ‘obra’ y hoy en día es asumido en tanto ‘acción’ o ‘actividad’. El arte, en general, ha derivado sus afanes en una discusión sobre el significado para hacer evidente el carácter problemático de la idea misma de ‘obra’, algo que para Giorgio Agamben (2019) exige ser explicado en su misma declaración gramatical: “El sintagma *obra de arte*, que usamos con tanta desenvoltura, no es fácil de entender ya que no es para nada claro si se trata de un genitivo subjetivo (la obra es hecha por el arte y pertenece a este) u objetivo (el arte depende de la obra y de ella obtiene su sentido)”. (p. 11) Así las cosas, la presencia inflacionaria de la *performance* sería el síntoma más relevante de esta crisis, porque su puesta en valor decreta la prevalencia de la producción de acontecimientos estéticos –“el arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte”, según palabras de Boris Groys (2016, p. 12)-, y su profusión estaría haciendo visible otro problema, el de la economía contemporánea del arte, que en la perspectiva de Hito Steyerl (2018), artista ella misma, además de reconocida ensayista, es el marco de explicación de la exigencia de presencia: la ocupación artística, hoy en día, “está siendo redefinida como presencia permanente”⁶. (p. 39)

Dar cuenta de procesos de obra de quienes al interior de la institución universitaria se declaran –o bien son declarados por sus pares- creadores-investigadores, exige además una interpretación del estatuto de autores de ellos mismos, abriendo con ello otro dilema que requiere ser explicado a la luz de los avatares –tanto locales como internacionales- que tensionan la validez de su existencia al interior de las universidades: ¿cómo se validan estas prácticas de investigación-acción en momentos en que se discute, precisamente en la

6 En relación a la idea de las economías de la presencia en lo tocante a eventos universitarios, resulta muy certero el análisis de Hito Steyerl, sobre todo en lo relativo a ámbito de acciones o formatos para académicos, como por ejemplo las clases magistrales o los *workshop*, que rentabilizan en términos de redes y contactos. Es decir que, “en pocas palabras, la presencia puede ser fácilmente cuantificada y monetizada. Es algo por lo que hay que pagarles a muy pocas personas y por lo que muchas personas pagan, y por ello es bastante rentable”. (p. 40)

universidad, la necesidad, o, mejor dicho, la pertinencia de la teoría como antecedente de la práctica?

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Arán, P. (2012). *Semiótica e interdisciplina. Perspectivas de investigaciones en curso*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Badiou, A. (2005). *Escritos de cine y teatro*. Manantial: Buenos Aires
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Garrido, J. M. (2019). *Producción de conocimiento*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Jameson, F. (2013). *Brecht y el método*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Merleau-Ponty, M. (1984). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona: Herder.
- Steyerl, H. (2018). *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*, Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática de las Américas*. Santiago, Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.