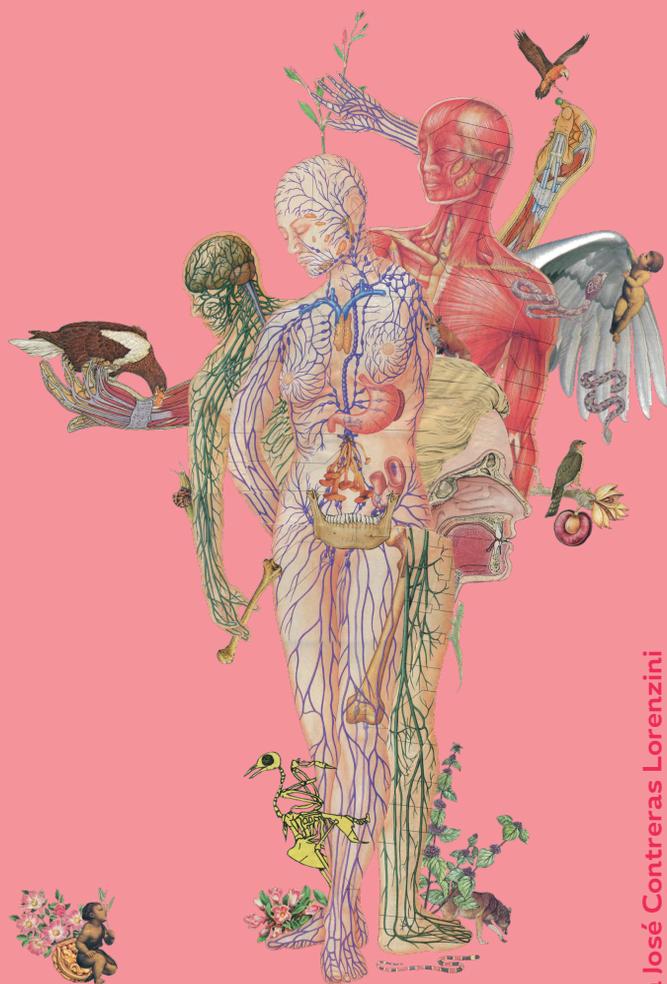


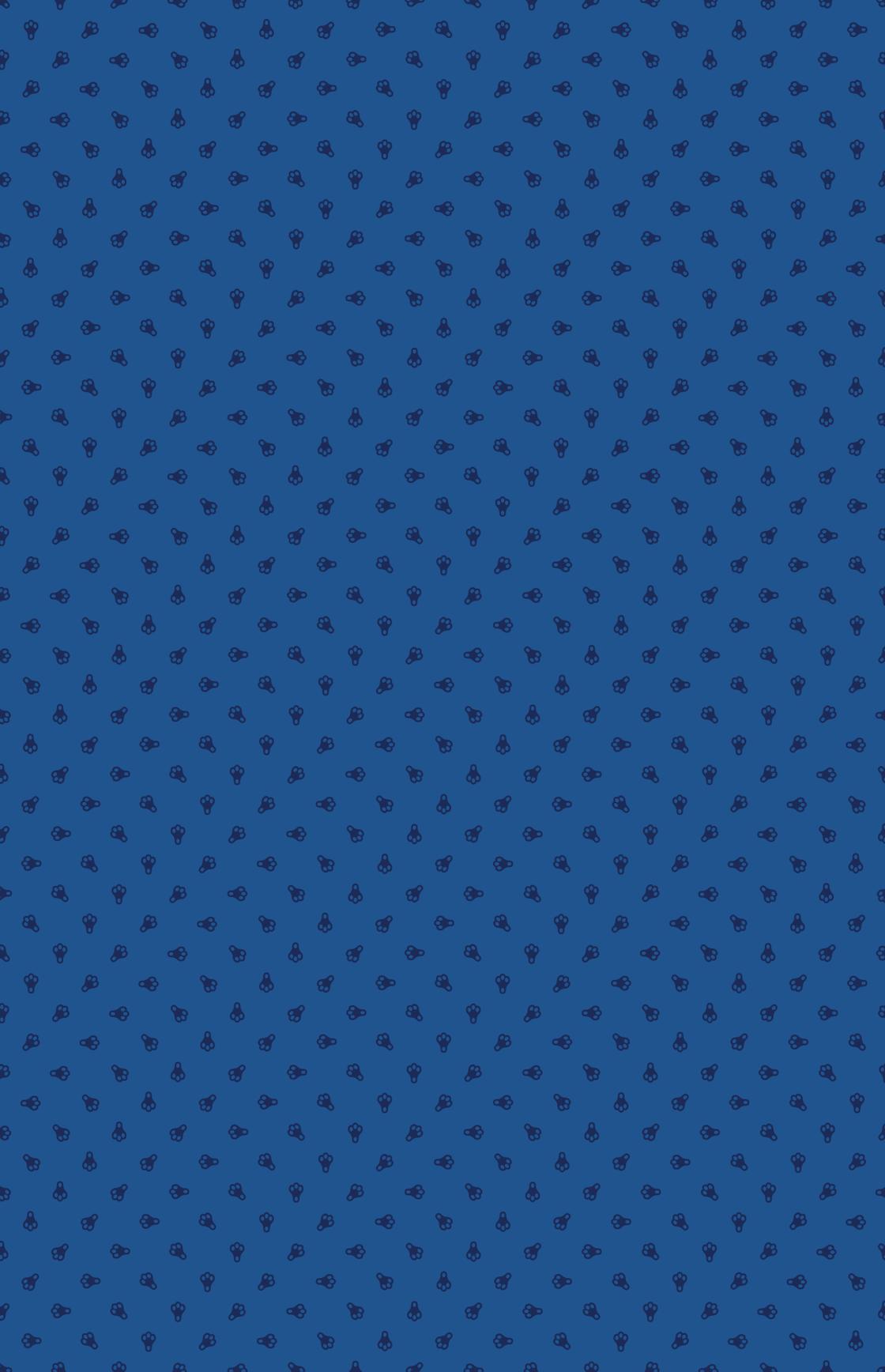
Cadáver Exquisito

tres experiencias de investigación
performativa en Chile



María José Contreras Lorenzini
Pablo Cisternas Alarcón
Roxana Gómez Tapia

IsolLiebre





PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATOLICA
DE CHILE

Cadáver exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile

1ª Edición: Editorial OsoLiebre Ltda.
Santiago, Chile, octubre de 2020

Autor/as

María José Contreras Lorenzini
Pablo Cisternas Alarcón
Roxana Gómez Tapia

Editorial OsoLiebre Ltda.

Teléfono: +56 976 697 046
osoliebre.org

Edición, corrección de forma y de estilo

Paula Loncón Leyton

Collage de portada

Matías Lasen Golzveig

Diseño externo, interno y diagramación

Diego Castillo Rouliez

Proyecto Financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes 2018, Línea de Fomento a las Artes Escénicas – Modalidad Investigación y por el Fondo de Desarrollo Docente UC, Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Obra Licenciada CC: Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

La versión digital puede ser libremente descargada desde osoliebre.org

Registro de Propiedad Intelectual
N° 2020-A-7398

ISBN: 978-956-371-009-0

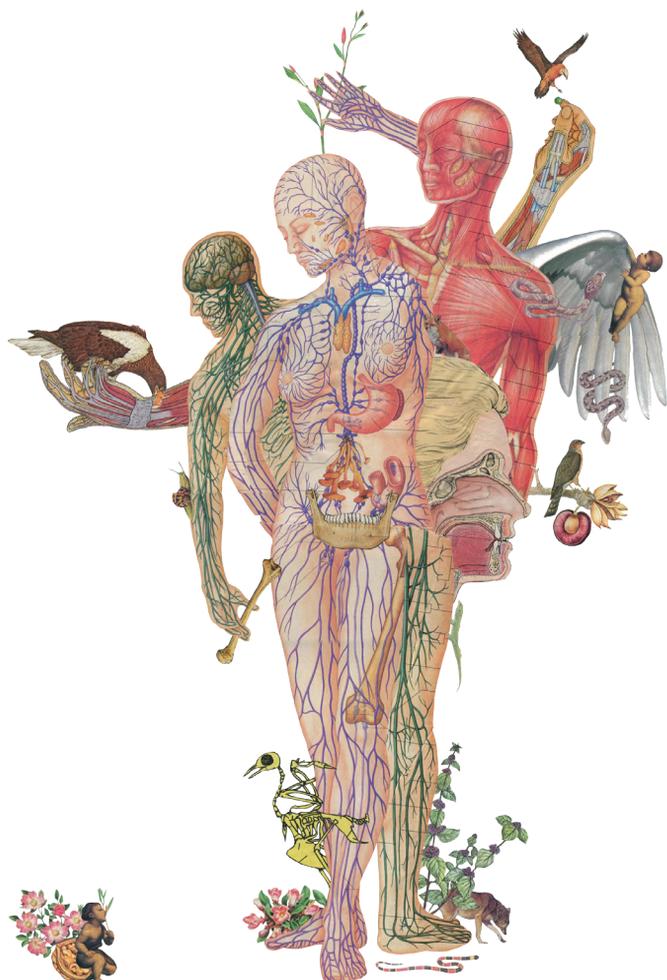
Impreso por Salesianos Impresores S.A.

Créditos fotográficos y de afiches

- Compañía Persona - Fotografías páginas 39, 42 y 43
- Colectiva Simaril - Afiche de Telepatía, página 41
 - David Atencio - Fotografía, página 47
 - Francisca López - Fotografía, página 47
 - Pablo Cisternas - Fotografía, página 48
- Juan Ramírez Jardua - Fotografías, páginas 47, 48, 49, 52 y 53
- Compañía Tercer Abstracto - Fotografía, página 49
- Gráfica Ultrapop, foto de Alexis Mandujano - Afiche de Cromas, página 51
 - Martín Corvera - Fotografía, página 57
 - Patricio Soto-Aguilar - Fotografía, página 57
 - Paula Aldunate - Fotografía, página 57
- Nombre y apellido - Afiche de Ópera, página 59
 - NAVE - Fotografía, página 60 y 61
 - Alexis Mandujano - Fotografía, página 61

Cadáver Exquisito

tres experiencias de investigación
performativa en Chile



María José Contreras Lorenzini
Pablo Cisternas Alarcón
Roxana Gómez Tapia

OsolLiebre

Sobre las autoras y el autor

María José Contreras Lorenzini es artista de performance, Directora de Teatro y Doctora en Semiótica (Universidad de Bolonia). Profesora Asociada de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile e Investigadora del Núcleo Milenio Arte, Performance y Activismo. Su trabajo es interdisciplinario y transita entre la investigación académica y la creación artística. Ha estudiado y explorado creativamente la relación entre las corporalidades, la memoria, los activismos y la performance. Se ha especializado en metodologías de investigación a partir de la práctica artística (practice as research). Sus obras teatrales y performances se han presentado en Chile y en Italia, Brasil, Ucrania, Turquía, Canadá y Francia. Sus textos han sido publicados en volúmenes internacionales, entre los más recientes se encuentran: *MemoSur/MemoSouth. Memory, Commemoration and Trauma in Post-Dictatorship Argentina and Chile* (Critical, Cultural and Communications Press, 2017), *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. (Palgrave Macmillan, 2017), *Frontières & dictatures. Images, regards - Chili, Argentina*. (L'Harmattan, 2016) y *The Twenty-First Century Performance Reader* (Routledge, 2019), *Women Mobilizing Memory* (Columbia University Press 2019) y *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel* (Iberoamericana, 2020).

mariajosecontreras.com

Pablo Cisternas Alarcón es investigador teatral, y se ha desempeñado en distintos roles en el ámbito de la creación. De formación Sociólogo, con estudios en Actuación y diplomado en Visualización de Datos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile. Actualmente es investigador del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (NMAPA); miembro de la Compañía Teatral De Subsuelo, y profesor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH). Además, es miembro de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL). Sus líneas de investigación abordan metodologías de investigación en artes; el vínculo de prácticas escénicas y nuevos medios; gestión y producción teatral; visualización de procesos creativos en artes escénicas; y activismos en el Chile actual. Entre sus libros destaca: *El género en escena: relaciones en la práctica de teatro en Chile* (2017) y *Gestión de compañías teatrales: diagnósticos y desafíos* (2013). pablocisternas.blog/

Roxana Gómez Tapia es dramaturga, directora de teatro y Doctora en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus principales líneas de investigación son los estudios de performance, la investigación conducida por la práctica artística, los feminismos y los activismos de disidencia. Actualmente, es investigadora responsable del proyecto de postdoctorado “Disidencias cuir/queer recientes en Chile: performance y activismos feministas en *Hija de Perra*, Claudia Rodríguez y *Torta Golosa*” (Fondecyt n° 3200696, 2020-2023, PUC y NMAPA).

Esta publicación no sería posible sin la generosa colaboración de las compañías Persona, Tercer Abstracto y Antimétodo, en especial de sus directoras Ignacia González, María Giacaman, Ana Luz Ormazábal y del director David Atencio. Junto a ellas, también cabe reconocer a actores, actrices, compositores musicales, diseñadoras y técnicos que acompañaron sus procesos de investigación y que forman parte de estas compañías.

Este proyecto pudo llevarse a cabo gracias al financiamiento otorgado por el Fondo de Desarrollo Docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile al proyecto “Laboratorio de Investigación metodológica: una instancia de diálogo práctico - reflexivo” y por el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura en su línea de Investigación, que financió el proyecto “La investigación conducida por la práctica escénica en Chile (2008-2018): construyendo una tradición” (folio 446716).

Agradecemos también la colaboración de Andrés Grumann, Alexei Vergara y Milena Grass quienes contribuyeron en distintas fases del proyecto, aportando sus conocimientos para el análisis de los procesos creativos.

María José Contreras Lorenzini

Pablo Cisternas Alarcón

Roxana Gómez Tapia

ÍNDICE

Jugar al cadáver exquisito o cómo lindar experiencias de investigación performativa.

Por María José Contreras Lorenzini

12

Descripción de las compañías *Persona*, *Tercer Abstracto* y *Antimétodo*.

38

Manifiesto artístico de María Giacaman e Ignacia González.

65

Manifiesto artístico de Ana Luz Ormazábal.

66

Manifiesto artístico de David Atencio.

69

Conversación con jóvenes directoras.

70

Making-of de tres investigaciones performativas: *Telepatía*, *Croma* y *Ópera*.

Por Pablo Cisternas Alarcón

102

Especulaciones y cuestionamientos en tres metodologías de investigación performativa desarrolladas en Chile.

Por Roxana Gómez Tapia

138

**JUGAR AL CADÁVER EXQUISITO O
CÓMO LINDAR EXPERIENCIAS DE
INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA**

María José Contreras Lorenzini

Cadáver Exquisito es un juego puesto en práctica por los surrealistas, que se propone generar un producto artístico colectivo que excede la voluntad o autoría individual. El juego consiste en que un grupo de personas escribe por turnos en una hoja de papel palabras o pequeñas frases, para luego doblar el papel de modo que quien juegue después solo vea el final de lo recién escrito. El papel con sus escrituras y dobleces sucesivos pasa de mano en mano entre los participantes. El resultado es una producción anónima, colectiva, espontánea y lúdica que no puede ser prevista ni controlada por quienes juegan. André Bretón declaraba que: “Lo emocionante para nosotros en ese tipo de producciones era la certeza de que, para bien o para mal, representaban algo que no era posible por el trabajo de una sola mente” (cit. en Novoa, 2013, p.53).

Se le llamó *Cadáver Exquisito* ya que una de las primeras veces que fue jugado (y documentado) la frase resultante fue: “Le cadavre - exquis - boirá le vin - nouveau”, lo cual se podría traducir como: “El cadáver exquisito beberá el vino nuevo”. En años y décadas sucesivas el *Cadáver Exquisito* se transformó, admitiendo no solo palabras, sino también dibujos, historietas, videos y recortes (como en el caso de *Quebrantahuesos*, proyecto realizado por Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn en 1952). El *Cadáver Exquisito* tiene la facultad de recoger aspectos inconscientes de las jugadoras, revelando sus angustias y deseos. Es también un índice de los contagios afectivos y conceptuales de un determinado grupo de personas.

El presente libro podría considerarse un ejemplo contemporáneo de un “cadáver exquisito”. Lejos de ser una monografía o un texto coherente, en estas páginas presentamos una serie de rastros, trazos y huellas de los procesos de investigación performativa de tres jóvenes

compañías teatrales chilenas: Antimétodo (dirigida por Ana Luz Ormazábal), Tercer Abstracto (dirigida por David Atencio) y Persona (dirigida por Ignacia González y María Giacaman).

Tal y como se lleva a cabo el juego del *Cadáver Exquisito*, las voces aquí convocadas no conocen la totalidad del libro y solo han compartido algunos aspectos de sus propios trabajos con el resto de las artistas involucradas. Las textualidades que componen este volumen no responden a una autoría única, pero tampoco a lo que podría entenderse como una autoría colectiva. Si bien cada una de las materialidades fue producida por “una autora”, el resultado global es producto de la puesta en circulación de ideas y experiencias que exceden las individualidades y colectividades a las que refieren estas prácticas.

14

Este libro surge de dos proyectos complementarios y sucesivos en el tiempo. El trabajo se inició producto de un proyecto del Fondo de Desarrollo Docente de la Universidad Católica de Chile titulado “Laboratorio de Investigación metodológica: una instancia de diálogo práctico – reflexivo” iniciado hace ya varios años y que se propuso como objetivo generar las condiciones para un intercambio entre docentes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y algunas de sus egresadas y egresados. En una segunda instancia, el proyecto fue extendido gracias al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes titulado “La investigación conducida por la práctica escénica en Chile (2008-2018): construyendo una tradición”. El colectivo de personas que participaron en alguno (u ambos) de los proyectos estaba compuesto por quien escribe, Pablo Cisternas, Roxana Gómez Tapia, Andrés Grumann, Milena Grass y Alexei Vergara.

Nuestro interés inicial consistía en indagar en aquellas metodologías de creación escénica contemporáneas orientadas a la investigación para generar linajes y redes de prácticas en el medio teatral chileno actual. Entrevistamos a muchas artistas creadoras, quienes nos explicaron sus concepciones de la investigación performativa¹. En este contexto, nos pareció relevante seleccionar tres ejemplos emblemáticos de jóvenes creadoras que desarrollaran prácticas escénicas con componentes de investigación. Escogimos tres casos de artistas que se encontraran desarrollando procesos creativos, para poder así realizar observaciones participantes. Invitamos entonces a Ana Luz Ormazábal quien trabajaba en *Ópera*, David Atencio que estaba montando *Croma* y María Giacaman e Ignacia González que codirigían la obra *Telepatía*². Escogimos este corpus de compañías por su calidad artística, impacto en las audiencias, pero sobretodo porque las tres agrupaciones reconocen en sus tácticas creativas componentes de investigación. De hecho, estas compañías llevan años desarrollando sus propias formas de entender la relación entre la creación artística y la investigación.

15

Como queda claro en estas páginas, cada compañía define y pone en práctica la relación creación-investigación de forma particular, y es en estas particularidades en las que hemos querido sumergirnos en esta indagación. Esperamos que esta publicación releve formas diversas de entender y poner en cuerpo la relación entre las prácticas de investigación y la creación escénica, aportando a la construcción de un acervo de casos que puedan colaborar a visibilizar el campo de la investigación performativa en Chile. Como equipo de investigadoras asistimos a ensayos de *Telepatía*, *Ópera* y *Croma* y seguimos los procesos de montaje y funciones. Por el tiempo ya transcurrido desde la presentación de dichas

¹ Algunas de estas entrevistas se encuentran en el sitio investigacionartistica.com/

² Véase las fichas técnicas de cada una de las obras en los apartados correspondientes del presente volumen.

obras, hemos podido también acompañar la “sobrevida” de estas prácticas, presenciando temporadas posteriores y/o el cese de presentación de las obras.

Este libro se ha creado en un tiempo inusualmente dilatado, un tiempo que ha permitido miradas retrospectivas sobre los procesos estudiados. Durante el lapso de gestación del libro han ido cambiando en nuestro país los contextos sociopolíticos de forma significativa. Sin ir muy lejos en el tiempo, el año 2018 miles y miles de personas salieron a las calles en Chile para denunciar las múltiples formas de violencia de género. Producto de décadas de articulación de diversos movimientos sociales, el 2018 la lucha por los derechos de las mujeres y diversos grupos de disidencias cuajó en lo que fue denominado el tsunami feminista. Por su parte, el 18 de octubre del 2019 dio paso a una expresión a gran escala de una lucha social transversal que exige cambios estructurales que esperamos resulten del plebiscito que se realizará en octubre 2020. En este proceso constituyente, las prácticas artísticas han tenido un importante rol. Y, a inicios del 2020, cuando nos encontramos a punto de publicar el libro, estalló la pandemia del COVID-19 que implacablemente ha afectado el ámbito de las prácticas escénicas y performativas y cuyo efecto sin duda se proyectará en el futuro de mediano plazo.

16

Estos contextos han influido la modelación del libro. En un inicio, pensamos en un manual de investigación conducida por la práctica, donde los casos presentados serían ejemplos de esta particular corriente de investigación artística. En esta primera versión del libro, distinguiríamos una tipología de investigaciones que involucran la práctica teatral y performativa generando un elenco de formas de articulación de investigaciones performativas. Pero en el curso de esta investigación fue surgiendo una necesidad de orden diferente.

Antes de definir y sancionar, necesitábamos dialogar, conocernos, poner en conversación distintas experiencias en Chile. Nos dimos cuenta, en las conversaciones con quienes se definen como investigadoras-creadoras o creadoras-investigadoras, que había poco conocimiento mutuo sobre las prácticas artísticas que articulan la creación y la investigación en el campo de las artes vivas. De a poco los casos fueron adquiriendo mayor protagonismo, y fuimos pensando nuestro rol de investigadoras ya no desde el lugar de quienes “saben”, sino que desde el lugar de quienes pueden contribuir a tejer redes de conocimientos diversos. Nuestro rol fue mutando a uno de acompañamiento de las compañías para quienes actuamos a veces como sombras (casi imperceptibles pero vigilantes), otras como espejos (reflejando aquello que veíamos y percibíamos del trabajo) y también como “archiveros”, al pedir a nuestras directoras que registraran sus procesos o que redactaran los desafíos que enfrentaron.

El feminismo nos fue soplando en el oído cada vez más fuerte: descentralizar los conocimientos hegemónicos, poner atención a no canonizar (o vaticinar), cuidar de no replicar hegemonías académicas y formas de escribir/pensar/publicar. Este cadáver exquisito es justo eso, un intento por descentralizar y desestabilizar las hegemonías epistemológicas que insisten tenazmente en distinguir, analizar, diseccionar, y generar tipologías. Fieles a este ánimo, nos desafiamos a adherir en nuestras prácticas escriturales a un lenguaje inclusivo. Después de sopesar varias alternativas -entre ellas el uso de la “x” o la “e” como señalador neutro de género- hemos decidido utilizar prevalentemente el femenino y solo en ocasiones particulares utilizar el masculino. Sabemos que esta táctica es insuficiente y que la escritura sigue siendo tramposa, revelando insuficientes los esfuerzos por deconstruir las hegemonías implícitas en nuestros lenguajes.

De todas formas, esperamos con este gesto poder contribuir a descentrar la lectura para llamar la atención, de nuevo, sobre la pluralidad polifónica de perspectivas aquí recogidas.

Los movimientos sociales, las protestas, las revueltas e incluso la pandemia, nos han llevado a cuestionarnos en más de una oportunidad la utilidad de este ejercicio de recopilación, análisis y visibilización de estas tres investigaciones performativas chilenas. Hemos decidido perseverar en nuestro esfuerzo inicial porque seguimos creyendo en la necesidad de contribuir a fortalecer comunidades que permitan el diálogo en torno a la investigación y la creación. Seguimos creyendo que la investigación artística, en sus más amplias acepciones, es relevante para nuestro país. Seguimos pensando que los cuerpos en acción generan nuevos conocimientos que deben encontrar sus propios circuitos de circulación. Este cadáver exquisito aspira a ser uno de éstos.

18

Del proceso de acompañamiento de las compañías emergió una cantidad enorme de materialidades: gestos, voces, afectos, palabras, escritos, objetos, diseños, ideas, sonidos. Hemos incluido aquí aquello que nos parece que refleja de mejor manera los vaivenes por los que atravesaron las tres agrupaciones. La selección de materiales no es ingenua (¡cómo podría serlo!) y se focaliza en la pregunta sobre la articulación de la investigación y la creación artística. Queríamos exhumar de estas prácticas performativas los procedimientos investigativos para entender de qué forma estos colectivos artísticos entienden y desarrollan sus propias investigaciones performativas. Los trazos que aquí recuperamos responden también a dos grandes criterios. El primer criterio (por no decir límite) es el soporte de comunicabilidad que estamos ocupando. Tratándose de un libro, quedan fuera infinitas y riquísimas materialidades que

exceden estas hojas impresas. Una estrategia para subsanar esta restricción es el sitio web investigacionartistica.com donde hemos incluido materiales audiovisuales que pueden complementar esta lectura. Un segundo criterio, esta vez de corte más editorial, dice relación con aquello que desde nuestra perspectiva podía dar cuenta de mejor forma de los procesos creativos, con especial atención en cómo las prácticas artísticas de estas tres directoras abordan las preguntas que se plantean.

Este libro espera ser entonces, una fuente de información, pero sobre todo de inspiración para artistas que puedan, mediante estas páginas, espiar los procesos de estas compañías; apelamos a personas interesadas en la performatividad, los procesos creativos y la gestión material de las ideas; y también a un público más general que pueda aproximarse a los avatares de la creación artística orientada a la investigación en nuestro país. Deseamos que quien lea estas páginas se sienta arrojada a experimentar distintos escenarios y escuchar diversas voces en torno a la investigación en los procesos de creación performativa en Chile. Este libro ofrece lugares únicos desde donde mirar la investigación performativa que las compañías realizan para montar sus obras y que muchas veces queda opacada por “la obra”. La invitación que extendemos a nuestras lectoras es a escuchar estas voces y atender a sus preguntas. Quizás esa sea la mejor manera de participar de este cadáver exquisito.

19

El escampado

Hace casi siete años escribí un artículo que intentaba generar un puente entre las conceptualizaciones sobre las metodologías de investigación guiadas por la práctica del mundo anglosajón y lo que definí en ese tiempo como un

campo incipiente en nuestro país (Contreras, 2013). En estos años se han generado múltiples experiencias de investigaciones performativas en el país. Actualmente, de hecho, sería erróneo calificar el campo de la investigación artística como “incipiente”, hoy se puede plantear con propiedad que existe un campo de investigación artística en Chile.

Los cambios a nivel de la institucionalidad cultural y científica del país -a saber, la entrada en vigencia durante el 2018 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación-, ha generado un nuevo escenario para el desarrollo de prácticas que articulen la investigación y la creación artística.³ Es aún demasiado pronto para analizar los efectos que esta nueva institucionalidad tendrá para la investigación artística, pero lo que sí es factible afirmar es que este nuevo paisaje de políticas públicas ha exigido poner en el tapete y discutir el rol, especificidad y necesidad de la investigación guiada por la práctica artística, así como, de las experiencias de creación artística que se articulan en torno a motivaciones y tácticas de investigación.

20

Una discusión candente ha sido la exclusión/inclusión de la investigación en/desde las artes en el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación. La Asociación de Investigadores en Humanidades y Artes ha abogado con fuerza para defender las diversas formas del conocimiento promoviendo una concepción de investigación que no se restrinja a la ciencia.⁴ En el reciente Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, la discusión ha sido menos vivaz. Resulta paradójico que este nuevo ministerio no se haya posicionado como protagonista en liderar dicha discusión, por ejemplo, convocando a la comunidad de las

³ Para un análisis más detallado sobre la nueva institucionalidad científica y cultural del país y su incidencia en la investigación artística véase mi artículo “La práctica artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica” (2018).

⁴ Para más información véase invesayh.wordpress.com/

culturas y las artes para propiciar acuerdos sobre lo que se considera investigación artística y consensuar sus parámetros de evaluación.

Otro espacio donde la discusión sobre el rol de las artes como prácticas generadoras de conocimiento se ha dado con mayor fuerza son las universidades. Por ejemplo, la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Austral, han realizado importantes esfuerzos por construir un lugar para la investigación artística en la academia.⁵ En estas universidades, por ejemplo, se han incluido en los criterios de productividad académica de las docentes los trabajos de creación. Por otro lado, la Universidad Católica creó el primer programa de Doctorado en Artes de nuestro país, el que contempla como una posibilidad de graduación la investigación mediante la práctica artística.⁶ El diseño e implementación de este programa implicó una serie de conversaciones con la Comisión Nacional de Acreditación que contribuyó a visibilizar la investigación artística en el contexto de la institucionalidad científica del país.

21

Las comunidades y artistas individuales han sido también un importante motor para azuzar la discusión sobre la investigación artística. Con tácticas diferentes a las utilizadas por instituciones y universidades, las creadoras han planteado esta discusión encarnada en su propio trabajo artístico. Los últimos años han sido muchas las obras autorreflexivas que interrogan el estatuto de las artes como generadoras de conocimiento. Solo a modo de ejemplo, cabe mencionar *Al cubo...transgresiones a propósito de lo humano* (2017) de Jenny Pino, que se plantea como una obra de indagación, o *Cuerpo Pretérito* (2018) de Samantha Manzur, que investiga performáticamente el archivo de *La Negra Ester*.

⁵ Véase por ejemplo Plan Estratégico de la Universidad Austral, disponible en uach.cl/transparencia/gestion-institucional

⁶ Para más información artes.uc.cl/doctorado

El presente libro espera contribuir a pensar la investigación performativa en artes vivas justamente desde la vereda de las propias prácticas artísticas. Muchas veces las universidades y la institucionalidad política intentan responder a la coyuntura entre artes e investigación aplicando modelos abstractos que parten de definiciones genéricas sobre “el arte”, “la ciencia”, “el conocimiento” y “la investigación”. Como todo mapa, esta manera de pensar la relación entre artes e investigación produce una representación de la realidad, que de una u otra forma, simplifica y reduce el riquísimo territorio en que la creación y la investigación entran en diálogo efectivo. El campo de la investigación artística en nuestro país dista de ser un territorio homogéneo, plano u ordenado, como muchas veces lo grafican los intentos civilizatorios de construcción cartográfica.

22

Es por esto que en esta publicación hemos tomado una ruta alternativa, que no busca representar el campo, ni ordenarlo de alguna manera, sino que se planeta como un trabajo que quiere entrar para quedarse en este escampado dinámico y movedido. En vez de una estrategia abstracta que plantee premisas para luego “deducir” de éstas una tipología, proponemos una táctica inductiva que parta de las individualidades, de lo local y específico para delegar a la lectora la eventual posibilidad de construir un sistema más general. Contrario a lo que cabría esperarse, no empezaremos planteando una definición unívoca de lo que es la investigación performativa, ni propondremos una tipología diferencial de distintas formas de hacer investigación en/por/para las artes. Es decir, no aplicaremos un modelo para analizar distintas formas de articular la creación artística y la investigación. Muy por el contrario, nuestro interés es recuperar recurrencias para luego pensar en sus trasvasijos

e inconmensurabilidades. Con ello, esperamos que sean las mismas prácticas, las que nos iluminen posibles formas de entender y hacer investigación artística en el Chile de hoy.

Hemos decidido usar la noción de investigación performativa ya que desde nuestra perspectiva ésta rescata la dimensión experimental, exploratoria y encarnada de las indagaciones que estas compañías realizan en sus procesos creativos. Como las mismas directoras plantean, sus procesos de obra parten de preguntas, llevan a cabo indagaciones mas o menos sistematizadas y siempre incluyen aspectos autorreflexivos respecto a sus mecanismos y prácticas creativas. Más importante aún, las directoras definen su trabajo de creación performática como prácticas orientadas a la investigación. En ese sentido, y sin querer dar una definición *a priori*, nos ha parecido pertinente hablar de “investigación performativa” entendido en *senso lato* como prácticas creativas, en particular en el ámbito de las artes vivas, orientadas a generar conocimientos encarnados y que con este fin, incorporan elementos, tácticas y mecanismos de investigación.

23

Ante la no despreciable cantidad de literatura en torno a comprender el campo de la investigación artística, nos ha parecido crucial rescatar las voces y prácticas de jóvenes artistas chilenas que puedan proveer miradas frescas sobre las cuestiones que aquí nos ocupan. Las preguntas que Henk Borgdorff (2012) ha descrito como metodológicas, políticas y epistemológicas, intentarán ser resueltas desde esta investigación en terreno que se sumerge en prácticas concretas para proveer los materiales que permitirían hilvanar y tejer posibles comprensiones más exhaustivas. En esta misma dirección apuntan otros proyectos de artistas escénicos chilenos importantes de destacar, tales como

Manuela Oyarzún (2013), quien realizó una publicación respecto a la investigación escénica sobre el terremoto que realizó junto a su compañía; también el libro-archivo *Teatro de Chile. Ejercicios de Archivo* (2016), que revisa la trayectoria de la compañía dirigida por Manuela Infante; hace lo propio, por su parte, *Ciencia abierta. Open Science. Singularidad e irrupción en las fronteras de la práctica artística* (2015), trabajo que se aboca a examinar las fronteras entre ciencia y práctica artística a partir de ejemplos de obras. También es importante mencionar el libro *Teatro reconsiderado. Cinco ensayos interdisciplinarios* (2017) de Marcos Espinoza, quien reflexiona sobre sus propios procesos creativos; en fin, más recientemente el texto *Teatro la Mala Clase. Una década de diálogos 2009-2019* (2019) recupera diálogos y reflexiones sobre los últimos diez años del trabajo de la compañía La Mala Clase.

24

Como los trabajos antes mencionados, *Cadáver exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile*, también convoca las voces de los propios artistas, quienes han sido invitados a abrir el frágil espacio de sus propias prácticas para traslucir las modalidades investigativas que accionan en sus trayectos creativos. Un aspecto distintivo de este libro que lo diferencia de los anteriormente mencionados, es su carácter heterogéneo, mutante y disparatado. Sus reflexiones no se concentran en una sola artista o compañía, sino que buscan hacer dialogar procesos diversos. Por eso su título: *Cadáver Exquisito*. Este libro es un dispositivo emergente de diálogos explícitos e implícitos, de afectos puestos en circulación y de experiencias corporales. No nos hemos contentado con presentar tres procesos de investigación creativa “en paralelo”, sino que ambicionamos, además, hilvanar un tejido reflexivo sobre la investigación performativa que no se limite a procesos singulares.

Las herencias o cómo matar al Padre

Uno de los objetivos primordiales del proyecto inicial que, en parte, da pie a esta publicación, era detectar las filiaciones entre los trabajos de las directoras y el currículo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, con el fin de identificar aspectos metodológicos que fueran emergentes en cada una de las compañías y que, a su vez, fueran considerados por las propias compañías como prácticas de investigación. El trabajo de campo nos enseñó que el tema de las filiaciones no era solo un tema de orden formal preestablecido por el proyecto, sino que emergía como un factor muy relevante a la hora de evaluar la generación de conocimiento “nuevo”.

Como plantean las definiciones canónicas, la quintaesencia de la investigación es su potencial para generar “nuevo conocimiento”. Pero un conocimiento “nuevo” se desprende siempre de un fondo de conocimientos previamente consensuados. Esta es la condición *sine qua non* de la evaluación de pares en la ciencia, que distingue aquello “novedoso”, además de válido y valioso, respecto de aquello sobre lo cual ya existen acuerdos. Pensar en conocimientos “nuevos” generados desde la práctica artística implica, por lo tanto, situarse como parte de una tradición. Claramente, la creación nunca es *ex novo*, sino que se produce siempre en un flujo de operaciones y dispositivos ya conocidos.

Algo que emerge del trabajo con las artistas que convocamos a este proyecto es la conciencia que expresan sobre su proveniencia. No se trata en ningún caso de un fetiche identitario, en el sentido de identificarse con una institución (en este caso la Universidad Católica) o con una tradición (la tradición de la Escuela de Teatro). Lejos de ser una pleitesía acrítica es un vínculo complejo, e incluso

ambivalente, que reconoce aspectos positivos y negativos de la propia tradición. Este posicionamiento respecto a las tradiciones reconocidas es un gesto imprescindible, puesto que solo entonces aparece la posibilidad de crear algo “nuevo”. Para poder hacer investigación, se requiere una comunidad ante la cual exponer los resultados para entablar un diálogo. Contrario a lo que las lógicas mercantilistas tan instaladas en nuestras universidades determinan, la investigación es un quehacer colectivo. “La ciencia” “avanza” porque los resultados aportan a generar nuevas preguntas y métodos que intentan dar mejores respuestas. En consecuencia, el sentido de comunidad es crucial para poder distinguir “lo nuevo” y “lo valioso” (entendido no desde la economía o la productividad, sino desde el campo epistemológico en el que se sitúa).

26

Otro aspecto emergente de nuestra investigación es que el conocimiento que emana de la creación artística es radicalmente diferente al que la ciencia legítima. Las artes no generan conocimientos replicables: una obra nunca es la misma, aunque sea hecha por las mismas personas. Esto significa que una práctica artística tampoco es verificable ya que sus métodos no están pre-sistematizados. Solo a veces las metodologías de creación se post-sistematizan (como lo que intentamos hacer en este libro), pero ciertamente esto no permite repetir un método y obtener prácticas equivalentes. Tampoco es posible medir la validez de los conocimientos producidos por la práctica, no existe un consenso universal sobre el valor estético o político de las obras. Esto ha sido probablemente uno de los problemas más discutidos por la Estética en cuanto filosofía que busca desentrañar las condiciones de la producción y recepción del arte. En consecuencia, más que avanzar en términos de la refutación de hipótesis falsas, el conocimiento artístico avanza por

invención. Si la ciencia, o al menos su ideal epistemológico y político, se piensa como un edificio que se construye piso a piso, descubrimiento a descubrimiento, como un edificio que adquiere cierta estabilidad y perdurabilidad; en las artes el cambio de paradigma es la regla. Cada obra, cada práctica, cada proceso es tan particular y local que no puede “aplicarse” a otros contextos. Bien sabemos que, si otra compañía hiciera exactamente el mismo guión de *Telepatía*, por ejemplo, jamás resultaría la misma obra.

Los nuevos conocimientos en el ámbito de las artes pueden ser de orden muy local y particular, por ejemplo, cuando la compañía “entiende” algo sobre su proceso de obra, un conocimiento que puede ser transferible a otros procesos creativos, o incluso puede ser algo que tenga el potencial de aportar a otros campos del saber, un conocimiento que pueda transitar por otros circuitos disciplinares. Pero incluso con potencial de transferencia, la puesta en circulación de los conocimientos encarnados en materialidades artísticas es rapsódica, se produce a punta de traslapes y rebases. Es tal vez por esta razón que la comunidad científica aparece inscrita en una suerte de temporalidad del futuro, el tiempo de los descubrimientos y las innovaciones; mientras la comunidad artística parece emerger desde el lugar de la tradición, de identidades que solo a partir del propio trabajo se enajenan de sus orígenes para embarcarse en nuevas exploraciones. En lo que respecta a estas jóvenes directoras, la conversación parte desde sus propios orígenes para luego pensar en ese futuro siempre incierto, carente de programas y proyectos a largo plazo.

Reciclaje y recuperación

Otra consecuencia inevitable de la conciencia de “*posicionalidad artística*” es la posibilidad de reciclar, reutilizar y recuperar. Estas operaciones solo se verifican en la auto-conciencia de un pasado practicado que funciona como *hummus* de los potenciales descubrimientos, rupturas y emergencias. Si bien podría pensarse que estas son también operaciones típicas en la ciencia, donde indudablemente existe un delicado equilibrio entre lo que se conoce y la innovación, me parece que algo que la investigación performativa puede enseñar a las ciencias, es la auto-conciencia respecto a estas prácticas de reciclaje, reutilización y recuperación de las materialidades. Tanto las prácticas científicas como las artísticas se construyen en torno a re-proponer algo del pasado para “encontrar” algo “nuevo”, lo que contrasta es el discurso que rodea estas prácticas: en el caso de la ciencia, se construye en torno al dogma de la innovación, mientras en las artes se articula en torno a la noción de (ruptura de la) tradición.

28

En nuestro proceso de acompañamiento frecuentemente vimos operaciones de reciclaje y reutilización. Por ejemplo, observamos muchos ejercicios que se realizan en los cursos de las escuelas de teatro, y que adquirirían otro cariz en el contexto de las “nuevas” prácticas propuestas por las compañías. Estos ejercicios estaban al servicio de objetivos de indagación creativa y no de entrenamiento o de docencia, y esto constituía una condición diferencial muy importante. Fue sorprendente percibir como el mismo ejercicio deviene en algo completamente diferente en los cuerpos de las jóvenes performers. Un ejemplo de operaciones de reciclaje es el uso del ejercicio de las “esculturas” por la compañía Antimétodo liderada por Ana Luz Ormazábal. Las esculturas refieren a una familia de ejercicios muy sencillos que se ocupa en los

primeros años de formación actoral. Los performers deben salir al espacio e improvisar una postura corporal para luego quedarse inmóviles, como esculturas, mientras el resto se suma a este fotograma aportando con su propia escultura. A veces se da la posibilidad de que las esculturas generen sonidos o incluso palabras que compongan una atmósfera sonora o textual. En general, este ejercicio se ocupa con el objeto docente de desarrollar la creatividad corporal, el sentido de composición grupal y la escucha entre compañeras. En el caso de la compañía Antimétodo, el ejercicio adquirió otro cariz completamente diferente: el mismo proceso fue ocupado como instrumento de investigación para “descubrir” formas de expresividad performática. El ejercicio fue adquiriendo tal relevancia en el trabajo, que finalmente se convirtió en una de las operaciones performáticas que Ana Luz Ormazábal puso en escena en *Ópera*.

Otro de los beneficios de seguir procesos creativos fue poder observar aquello que los grupos de trabajo descartan. Imbuidas en la vorágine creativa y dada su posición en el interior de los procesos creativos, usualmente es difícil para las propias participantes-investigadoras considerar lo descartado como algo que puede retornar al proceso. Si bien la vocación de reciclaje de la práctica artística impide que se desechen definitivamente ciertas materialidades, de todas formas, hay muchos hallazgos que van quedando en el camino y que luego quedan invisibilizados en la obra final. Lo que no resulta permanece ahí, no como un descarte, sino como un palimpsesto performático. El proceso de Tercer Abstracto, por ejemplo, inició con la temática de Marco Polo. Los primeros ensayos se abocaron a indagar materialmente en el universo de Marco Polo pero poco a poco, esta idea fue perdiendo fuerza hasta que quedó completamente descartada. En *Croma*, poco y nada resta de los viajes orientales de Marco

Polo. Pero sin duda, y tal como manifiesta David Atencio, estas prácticas van generando preguntas, ejercicios o estructuras que luego vuelven en procesos posteriores.

El Cadáver exquisito beberá vino nuevo

El presente libro puede leerse en cualquier orden. Está pensado como una acumulación de trazos, huellas y reflexiones, que pueden hacer sentido sin una direccionalidad única. Creemos que el valor de este libro radica en su cuerpo multiforme, fragmentario y polifónico. No hemos querido intencionar una estructura lineal o una direccionalidad de la lectura (más que aquella impuesta por la materialidad del formato libro), sino que hemos preferido adherir a los insólitos movimientos que estas compañías describen en sus propias investigaciones performativas. En este sentido, las voces concertadas en estas páginas, enuncian desde un lugar de plena autonomía, pero sabiéndose parte de una polifonía más amplia. Hemos titulado este libro *Cadáver Exquisito*, justamente para enfatizar el carácter mestizo y el ánimo plural y diverso de las voces y acciones aquí recogidas. En estas páginas encontrarán reflexiones de las artistas, fragmentos de materialidades de los procesos creativos, manifiestos creativos y también huellas transcritas de un diálogo entre las directoras y el equipo de investigación. Hemos incluido también algunas reflexiones hechas por las investigadoras, testigos de los procesos creativos aquí presentados.

30

La secuencia propuesta en estas páginas es entonces, solo tentativa. En este primer retazo, comparto algunas aristas de este viaje, dando cuenta de nuestras motivaciones pasadas y como estas se han ido modificando gracias a los cambiantes contextos sociopolíticos de nuestro país,

los que a su vez, han modificado nuestra percepción de las necesidades de nuestras comunidades artísticas y por tanto, el rol que este libro puede jugar en estos escenarios. Comparto también algunas reflexiones preliminares en torno a las investigaciones performativas aquí presentadas y destaco las similitudes de sus procesos con la práctica del cadáver exquisito. Luego, encontrarán fichas de las compañías, que incluyen la historia de las compañías, breves biografías de sus directoras y registros visuales de sus obras. En una tercera parte incluimos los manifiestos resultado de un gesto gráfico de las directoras para expresar su visión sobre sus propios trabajos. Con estos manifiestos queremos relevar formas discursivas no lineales que puedan dar cuenta de las ensortijadas visiones artísticas que hilvanan los procesos aquí descritos. Luego, incluimos una conversación grupal entre Maria Giacaman (participación diferida), Ana Luz Ormazábal, David Atencio, Ignacia González y quien escribe. En la conversación, transcrita parcialmente en el libro, compartimos nuestras perspectivas sobre la articulación de la creación y la investigación, con especial atención a los procesos creativos de *Telepatía*, *Croma* y *Ópera*. Luego, Pablo Cisternas ofrece un detallado análisis comparativo de los procesos de creación de los tres montajes. Cisternas observa las continuidades y convergencias respecto a la formulación de los proyectos, las fases de los procesos, y sus formas de estructuración. En el apartado siguiente, Roxana Gómez Tapia discute las metodologías de creación y sus vínculos con la investigación en los casos de estudio para luego reflexionar sobre la necesidad de construir una comunidad y un campo que permita el desarrollo sinérgico de la investigación performativa en nuestro país. Concluimos la publicación con materiales gráficos de las compañías, que esperamos ilustren en formas gráficas fases del proceso creativo y sus vínculos con tácticas de investigación.

Tal como he planteado, este libro busca dar espacio a la voz y la acción de jóvenes artistas que operan en el ámbito intersticial que se configura entre la creación artística y la investigación. Intentamos compartir algunas de las respuestas, aunque provisionales, que estas compañías dan a la pregunta: ¿Cómo entienden la articulación de la creación y la investigación?

No puedo cerrar sin confesar que después de acompañar estos procesos resulta evidente que, en el quehacer de los cuerpos, en las prácticas creativas, la articulación de la creación y la investigación es menos una pregunta y más una evidencia que emerge. El oficio performático parece acoger en forma muy orgánica las continuidades y rupturas de los diversos tipos de conocimiento. En la práctica, cuando los cuerpos están en acción, vibrantes y deseosos, las dimensiones son mestizas y por tanto resta poco espacio para que emerja siquiera el binarismo entre investigación y creación. Una imagen que se repetía en los ensayos eran los cuadernos botados en el piso, o agarrados en las manos de las performers mientras probaban distintas maniobras. Esos cuadernos, bastiones de la escritura, devenían verdaderas prótesis corporales que accionaban junto a los cuerpos. La escritura no era un gesto apartado o aislado de la creación. Esas palabras convivían a la par con diagramas, dibujos, garabatos, gestos y acciones. Esos cuadernos, botados en el piso de la sala de ensayo, conservan huellas, pero estas huellas no quedan impresas en un lugar específico, muy por el contrario, son huellas móviles que se pueden agarrar, botar, arrinconar, flamear, descartar, reciclar, tomar, dejar, asir. Lejos de ser sedimentos o rastros de una acción pasada, son estelas móviles que entran a jugar en la vitalidad del proceso creativo.

El cadáver exquisito beberá vino nuevo.

Bibliografía citada

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the Faculties. Perspectives of artistic research and academia*. Leiden: Lieden University Press.

Cifuentes, M.J.; Infante, C.; Leiva, D; Rozas, L. (2016) *Teatro de Chile. Ejercicios de Archivo*. Santiago: Adrede Editores

Contreras, M.J. (2018). “La práctica artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica”. En Contreras, M.J. (editora). *Teatro: criação e construção de conhecimento*, Universidade Federal de Tocantins, vol. 6, n. 1.

Espinoza, M. (2017). *Teatro reconsiderado. Cinco ensayos interdisciplinarios*. Santiago: Editorial Universitaria.

Martinez, G.; De la Sotta, A.; Durán, M.J. (2019). *Teatro la mala clase. Una década de diálogos 2009-2019*. Santiago: OsoLiebre.

Nieto, I.; Velasco, M. (2015). *Ciencia abierta. Open Science. Singularidad e irrupción en las fronteras de la práctica artística*. Santiago: Adrede Editorial.

Novoa, S. (2013). Escrituras sobre un fantasma. En *Papeles Surrealistas. Dibujos y pinturas del surrealismo en las Colecciones del MNBA*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Oyarzún, M. (2013). *T Investigación Y Práctica Escénica Sobre El Terremoto De Chile*. Santiago: Metales Pesados.

