



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Hacia una metodología simpoiética para la creación escénica:  
cruces de metodologías entre Manuela Infante y Stephie Bastias para una  
escritura colectiva

Estudiante:  
Stephie Bastias Paredes

Profesora Guía:  
Carolina Illanes

Memoria presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
para optar al grado académico de Magíster en arte popular latinoamericano.

Santiago de Chile  
2023

©2023, Stephanie Bastias Paredes

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

**DEDICATORIA**

**A Dios y a mi mamá.**

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi profesora guía. A Manuela Infante que sin conocerme ha sido timón, y a todxs quienes pusieron y me prestaron sus palabras para hacer esto:  
Roby Rebolledo, Nora Fuentealba, Maria Jesus Tardones, David Coydan y Dante Parra.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>DEDICATORIA</b>	3
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	4
<b>INTRODUCCION</b>	6

1. Primer enfoque: Un error antes de hallar el nudo	7
2. Segundo enfoque de investigación: El nudo	9
3. Preguntas de investigación	15
4. Ejes conceptuales	15
5. Objetivos	18
6. Consideraciones importantes	19

## MARCO TEÓRICO

1. Un barrido por lo contemporáneo	21
1.1 Dramaturgia más allá del texto	21
2. Crear con y ser con: Escribir desde distintas trayectorias: simpoiesis y rizoma	23
2.1 Simpoiesis	23
2.2 Rizoma	28
3. “No hay nada nuevo por hacer”: el concepto de posproducción y remix	32
3.1 Postproducción	32
3.2 Everything is a remix	35

<b>1. DISEÑO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	37
---------------------------------------------------	----

<b>2. BITÁCORA- ANÁLISIS DE PRÁCTICA</b>	40
------------------------------------------	----

<b>3. INFANTE Y BASTIAS: CONFIGURANDO METODOLOGÍAS PARA LA ESCRITURA DE TEXTOS DRAMÁTICOS COLABORATIVOS</b>	41
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3.1 Etapas. Primera etapa: selección del material	42
3.2 Segunda etapa: análisis teórico	43

3.3 Tercera etapa: Exploraciones en la escena _____	43
3.4 Cuarta etapa: dramaturgia in situ _____	44
<b>4. TABLA COMPARATIVA _____</b>	<b>46</b>
<b>5. REGISTRO DE CUADERNILLO DE TRABAJO, FECHAS, APUNTES Y FOTOGRAFÍAS _____</b>	<b>47</b>
<b>6. CREACIÓN DEL DISPOSITIVO FINAL</b>	
Análisis del Dispositivo escénico “Vegetativo” que constituye la re-escritura de Estado Vegetal _____	53
6.1 Estructura rizomática, descentrada _____	54
6.2 Texto _____	55
6.3 Lugar _____	55
6.4 Música _____	56
6.5 Lo técnico _____	56
6.6 Voz, sonido, cuerpo _____	57
6.7 Iluminación _____	58
6.8 Agua El riego, una extensión de goma, un elemento _____	58
6.9 ¿Fin? _____	58
6.10 Sobras de escrito sobre el dispositivo _____	59
<b>CONCLUSIONES _____</b>	<b>59</b>
<b>BIBLIOGRAFIA _____</b>	<b>64</b>

## Primer enfoque: Un error antes de hallar el nudo

El teatro a diferencia de otras artes, las obras emergen como un acontecimiento, suceden en el tiempo cuando son vistas por otros/as y luego desaparecen para –en el mejor de los casos– surgir en otro momento temporal e incluso espacial. El texto dramático, por su parte, se mantiene como expresión, directriz y huella de ese acontecimiento, no obstante, en términos generales son muy pocas las obras que sobreviven dentro del marco histórico<sup>1</sup>.

El ejercicio de escritura de una memoria de obra que documenta el proceso de creación de inicio a fin, es algo que hago por primera vez y me resulta absolutamente interesante comprender los modos de trabajo y mecanismos que he desarrollado en las propuestas escénicas. Piezas que creía ver desvanecerse en cada función, ahora se develan como obras capaces de permanecer en el tiempo gracias a los vestigios dramáticos pese a no poseer un texto teatral tradicional, sino a características usualmente entendidas sólo desde la escena. Además, la posibilidad de generar una memoria del proceso, permite erigir nuevos documentos escénicos para su preservación en el tiempo.

En el año 2018 formé la compañía de teatro *La trama*, de la cual soy directora y dramaturga, compuesta sólo de actrices. Desde su origen, la agrupación se proyectó como un equipo de trabajo que reflexionara escénicamente temas que conciernen a las tensiones que se producen sobre las mujeres en un mundo androcéntrico dentro de la historia de Occidente. Los temas, que a su vez se transformaron en sistemas semióticos de composición fueron la servidumbre, el encierro y el silencio. En este contexto me encontré con el texto *Mujeres al poder* (2020) de Mary Beard, quien aborda la compleja relación entre género y poder desde la antigüedad hasta la actualidad, gracias a quien pude reflexionar sobre las decisiones que articularon el concepto de silencio escénico que concebí en ese momento para tratar la condición femenina.

Mary Beard plantea que dentro de las primeras evidencias escritas de la cultura occidental, las voces de las mujeres son silenciadas y excomulgadas de la esfera pública. “La mujer debe guardar silencio” dice Telémaco a su madre Penélope en la *La Odisea* de Homero, texto de hace más de tres mil años. Este sería el primer ejemplo documentado de un hombre

---

<sup>1</sup> Aquí exceptuamos el fenómeno de los clásicos, que son resignificados por diferentes épocas y culturas.

diciéndole a una mujer que calle y que se mantenga en el ámbito de lo privado, ya que Telémaco, al escuchar a su madre pedirle a un aedo que no cante las desventuras de los héroes que intentan volver a su hogar, el hijo toma la palabra y envía a su madre a los aposentos a tejer con las otras mujeres. De esta forma a la mujer se le arrebató la voz y se le invisibiliza, al hombre le pertenecería la calle y las decisiones de la urbe. En otras palabras, tal como lo plantea Homero, una parte del desarrollo del hombre consiste en aprender a controlar el discurso público y a enmudecer a las hembras de su especie (Beard, 2020). La premisa acerca del silencio impuesto por una parte de la humanidad a la otra se transformó en la materia prima de nuestro quehacer, investigando este concepto escénicamente, no como un tema sino como una estrategia escénica desde la cual crear.

Decidimos junto al grupo que este eje fundamental se manifieste en la ausencia de palabra entendida como una unidad lingüística con un significado comprensible fácilmente por parte de los personajes durante la obra, todo lo que sucedía debía surgir de otros recursos distintos a lo que entendíamos como palabra: acciones físicas, estados emocionales, gestos, objetos en la escena, entre otros, con el propósito de dar cuenta del silencio histórico al que han estado sometidas las mujeres.

Esta elección escénica buscaba desestabilizar la estructura dramática convencional, que tradicionalmente encuentra su soporte en las palabras. Nos permitía permear la propia disciplina con una reflexión con perspectiva de género en donde se pudieran discutir aquellas formas dramáticas hegemónicas que se nos habían heredado. Así, desjerarquizar los elementos de la puesta en escena y descentrar el texto escrito, considerándolo no como lo más importante, sino como un componente más entre muchos otros, ese fue el objetivo general del trabajo creativo.

Sin embargo, esta premisa inicial no fue suficiente para sostener una investigación de manera significativa, ya que más que prescindir de la palabra creamos nuevos lenguajes vocales que permitían la comunicación entre personajes, por lo tanto, gracias a esta investigación emergió la pregunta sobre qué entendíamos como silencio. Por lo tanto, comprender los mecanismos y fundamentos de creación con los que había trabajado exigía más profundidad, una metodología específica que lograra orientar y delimitar el proceso –aunque estos modos varíen en el camino–. Comprendí que mi escena no se articulaba teniendo como eje el silencio, sino que convertía la palabra en significantes muchas veces vacíos, lo que no



significaba necesariamente que el silencio se tomara la escena, más bien comprendía el estado del texto fuera de la jerarquía escénica tradicional. De allí el valor del proceso, dado que en una práctica como investigación lo más relevante es la indagación y la experimentación por sobre el deseo de tener resuelto la escena y sus recursos desde el comienzo.

En retrospectiva, me doy cuenta que no era consciente por completo de los recursos escénicos que utilizaba y cómo ellos se desplegaban significando en las obras. Tal como adelanté, lo que inicialmente traduje como silencio siempre operó como otra forma de lenguaje, como un entramado de recursos diversos y no como un silencio absoluto, comencé a mirar la práctica misma y todos los elementos que vuelven posible la escena. Dejé de dirigir pensando en lo que no estábamos diciendo con las palabras o más bien con el lenguaje común con los espectadore/as sino comencé a enfatizar en qué y cómo estábamos construyendo la puesta en escena, lo que decantó en reestructuras lo que entendíamos como mecanismos de desjerarquización de la tradición dramática. Entonces, el proceso de articulación de la escritura escénica se reveló como el lugar a interrogar para sostener esta investigación.

### **Segundo enfoque de investigación: El nudo**

Me convocó entonces el amplio ejercicio de reflexionar, tensionar e interrogar mi propia práctica artística en virtud de una búsqueda por problematizar y ampliar mis propias nociones de lo que concibo como *práctica como investigación*, así como los fenómenos que investigo en dichos ejercicios. Enmarcando tanto mis procesos creativos como mis trabajos teatrales dentro de dicha categoría, distingo que emerge en mí la inquietud por *pensar-el-teatro* pero, por sobre todo, la pregunta por cómo *hacer-el-teatro* en función de ese *pensar*. Es en ese punto donde encuentro referencia en mujeres que, al mismo tiempo que desarrollan una práctica artística con profundidad —y de especial afecto y admiración por mi parte dado sus trabajos escénicos—, constituye una forma de teatro que permitiría identificar la aparición de un modo particular de *pensar-el-teatro*, de *hacer-el-teatro* y que abre la posibilidad de que, casi en un acto autónomo e independiente por parte de la obra, el teatro pueda pensarse a sí mismo, exaltando cierto “carácter consciente de la obra en tanto tal” (Insunza, 2021, p. 26).

Manuela Infante<sup>2</sup>, ha sido una de mis principales referentes artístico-intelectuales al momento de realizar esta investigación, siendo la directora y dramaturga de *Estado Vegetal*<sup>3</sup> (2017), obra que, además de consumir las problemáticas previamente planteadas en tanto *pensar y hacer-el-teatro*, derechamente desestabiliza las nociones de lo que entendemos comúnmente por esto, alejándose de cierta “definición de «teatro» establecida por el discurso cultural europeo dominante en occidente” (Villegas, 2014, p. 35). En ese ejercicio de desestabilización, en el que la pregunta gira desde lo que *la-obra-dice* a lo que *la-obra-hace*, es donde, por un lado, podemos distinguir el valor de una autora cuya obra constituye una de las más prolíficas e interesantes de los últimos veinte años dado la complejidad con la que desarrolla sus discursos escénicamente, formando parte de esa escena que “viene a recuperar de forma consciente y premeditada la dimensión política del teatro” (Barría e Insunza, 2023, p. 47). Por otro lado, podríamos también rastrear un valor fundamental en el desarrollo de estrategias y operaciones escénicas que nos permitirían identificar los modos particulares en que Manuela Infante *hace-el-teatro* desde un *pensar* específico<sup>4</sup>. En el caso de *Estado Vegetal*, busca responder —en el contexto de un periodo, para la autora, marcado por la investigación en torno a lo no-antropocéntrico— a la pregunta por “cómo hacer una obra vegetal, y no una obra animal” (Centro para las Humanidades UDP, 2018, 1:52), transformando las leyes del mundo vegetal en “leyes para hacer una obra de teatro” (2018, 1:48). Es en ese impulso, en el que vislumbro una práctica que se articula como una “desestabilización de un conjunto de valores” (Aira, 2016, p. 35), interpreto, además, de esto un modo de hacer que interpela y *corre el cerco* de mis propias nociones. En ese sentido, al comenzar a relacionarme tanto con la obra de Manuela Infante, como con sus procesos metodológicos e insumos filosóficos y teóricos, distingo que surge en mí, de manera específica y particular, una inquietud y una pregunta por indagar en la dramaturgia como *campo expandido*<sup>5</sup>. Esto constituiría una “apertura del concepto de dramaturgia, tanto a nivel

---

<sup>2</sup> Manuela Infante (1980) es dramaturga, directora y actriz. Fue fundadora y formó parte de la compañía Teatro de Chile desde 2001 hasta 2016. Durante los últimos años, es identificable en su trayectoria un giro *no-antropocéntrico* que le ha permitido re-pensar la disciplina, desplazando la idea moderna de que el ser humano es la medida de todas las cosas. Dentro de ese marco de creación, se halla la obra que posteriormente será señalada: *Estado Vegetal*.

<sup>3</sup> Obra teatral del 2017. Dirección: Manuela Infante | Dramaturgia: Manuela Infante y Marcela Salinas | Elenco: Marcela Salinas | Diseño Integral: Rocío Hernández | Diseño y realización de utilería: Ignacia Pizarro | Grabación de voces: Pol del Sur | Producción: Carmina Infante || Coproducción: NAVE, Centro de Creación y Residencia Fundación Teatro a Mil.

<sup>4</sup> Tanto las estrategias, como las operaciones escénicas, los modos particulares y *pensar* específicos que acuñamos a Manuela Infante y que son rastreables *Estado Vegetal*, serán detalladas en el apartado Manuela Infante y Bastias: Etapas para una metodología para la escritura de textos dramáticos.

<sup>5</sup> Entenderemos la dramaturgia en su *campo expandido* según lo que plantea José Antonio Sánchez, quien amplía la categoría de dramaturgia, desde su dimensión textual, a una interrogación sobre la relación entre lo teatral (espectáculo/público), la actuación (actor/espectador) y el drama (acción que construye discurso). Dicha

de los lenguajes autorales como de las metodologías de producción y de las instancias de participación o agenciamientos productivos de la obra teatral” (Barría, 2019, p. 154), y una transformación en las “lógicas de producción de la obra” (2019, p. 154); o en palabras de Marianne van Kerkhoven, constituiría “la elección de un método orientado al proceso” (1994, p. 18). Por tanto, en la lectura que realizo de la metodología creativa de Infante, así como en el rastreo de mi propia metodología, probablemente la idea de dramaturgia sería mucho más cercana a la idea de partituras que trascendería los límites del “texto dramático, su función y su lugar hegemónico al interior del sistema de producción de teatro” (Barría, 2019, p. 155) y se convertiría en “el soporte de una posibilidad conceptual que exige ser completada en la *performance*” (2019, p. 154). Esta propuesta presenta, por lo tanto, una diferencia con respecto a enfoques más tradicionales que sostienen que el punto de partida de un proceso colectivo es tener el texto dramático previamente elaborado. La desjerarquización del elemento textual es un punto crucial que vincula la primera problemática con el segundo enfoque.

Infante cuenta con más de una decena de obras, la elección por tomar *Estado Vegetal* se fundamenta en los argumentos expuestos, dicho de otra manera, esta obra es un monólogo polifónico, ramificado, exuberante, reiterativo, divisible que busca sondear en los modos en que nuevos conceptos como la inteligencia vegetal, pueden transformar nuestra práctica creativa. Las referencias que Infante presenta abordan la colaboración de elementos de manera integral, desde la esfera del procedimiento de escritura hecha de manera colectiva entre las integrantes, hasta la forma en la que es representada.

En *Estado vegetal*, las plantas descentran el lugar del hombre quien ha sido el eje desde donde se ha construido todo relato occidental, acción que de alguna forma se extiende a la problemática antes planteada sobre el conflicto de las mujeres a la hora de establecer un relato de este hemisferio. Las plantas, en lo que concierne a esta investigación, no sólo han estado en uno de los últimos eslabones de la construcción de la narración del mundo, porque el mundo ha sido la historia del hombre; sino que su forma de desarrollarse e incluso expresarse difieren, las plantas crecen libremente sino se intervienen, se ramifican en busca de sol y agua y habita diversas direcciones al mismo tiempo. La planta no cuenta su historia, su sola existencia y desarrollo es descifrado por la humanidad como una narración, sin

---

relación no podría fijarse en un texto, sino que implicaría entender la dramaturgia como el encuentro de los elementos que componen la experiencia escénica.

embargo, ella se extiende sin dirección predeterminada aparentemente, se expande y aún inmóvil se moviliza para obtener los elementos que le dan vida. En resumen, al poner en el centro una vegetación caracterizada por su desarrollo “salvaje”, descentra al hombre que se ha mantenido en el eje del mundo, desjerarquiza los elementos y pone en cuestión cada una de las concepciones de en las que hemos estado construido. El estado vegetal, por lo tanto, es un sistema desestabilizador por esencia del sistema antropocéntrico.

Por estos motivos, la elección de este recurso resulta fundamental en la obra, pues se transforma en una estrategia escénica que pone en tensión la misma escena y su posibilidad narrativa, poniendo en escena a los vegetales borrona o difumina la presencia del hombre, presencia que hasta hace unos años se creía fundamental a la hora de pensar el teatro.

De esta manera, comprendemos que la escena emerge como *simpoiesis*, concepto extraído de Dona Haraway, quien indica que la Tierra es un conjunto de fenómenos sistémicos complejos que componen un planeta vivo, por lo que la vida es *simpoiesis*, lo que para la autora es simplemente “hacer con”, en el entendido de que nada en el mundo se auto-produce o auto-organiza, nada es estrictamente autopoietico en sentido individual. Ser es siempre ser-con o devenir-con y más precisamente con-figurar (*worlding-with*); es decir, “el ser no es independiente, esencial ni estático, sino más bien un co-ser dinámico que da forma al mundo en articulación con otros. En suma, para Haraway, *simpoiesis* es un término más adecuado para entender los sistemas dinámicos, sensibles, situados e históricos”. (Araiza, 2016, s/p).

Por lo tanto, tal como se puede apreciar en la obra de Manuela Infante, los vegetales se presentan como un “co-ser dinámico que da forma al mundo en articulación con otros”(2016). Por lo tanto, no sería posible pensar una dramaturgia cruzado por un solo eje como fundamento del drama, sino que cada elemento se extiende articulando al otro, la planta dinamizaría el movimiento de cada una de los recursos estructurantes. La planta y sus ramificaciones naturales, por lo tanto, se desplegarían rizomáticamente<sup>6</sup>, estableciendo múltiples capas, operando en diversos niveles sin limitarse a compartimentaciones temáticas.

---

<sup>6</sup> El rizoma deriva de la biología y corresponde a un tallo subterráneo con varias yemas que crece de forma horizontal emitiendo raíces y brotes. “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay líneas”. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil mesetas*, Pre-textos, España, 2006 p. 14.

La obra no busca ser tema, y aunque devenga tema, su fortaleza radica en su sistema colaborativo. En otras palabras, la obra no es una entidad cerrada.

Dicho lo anterior, los cruces que podríamos establecer entre los modos de creación identificables en la obra de Manuela Infante y en el rastreo de mis propios procesos artísticos, me llevan a pensar la posibilidad de una metodología que contenga ciertos impulsos de disolución del autor en tanto “personaje moderno” (Barthes, 1967, p. 1) apuntando, por sobre todo, al derrumbamiento del “imperio del autor” (1967, p. 2) que no habría hecho más que sacralizar el “prestigio del individuo” (1967, p. 1). En contraposición, nos acercaríamos a una perspectiva *simpoiética*, buscando trasladar a los modos de producción artística, el “entendido de que nada en el mundo se auto-produce o auto-organiza, nada es estrictamente autopoietico en sentido individual” (Haraway, 2016; como se citó en Araiza, 2021, p. 429), pues “ser es siempre ser-con o devenir-con y más precisamente con-figurar” (2016; 2021, p. 429). Araiza nos acercaría a la mirada de Haraway, señalando que, para ésta, “la naturaleza ha sido constantemente *re-producida* en los discursos y prácticas tecnocientíficas” (2021, p. 425) y que, por tanto, de lo que se trata es de *re-inventarla*, en clave feminista y anticolonial, para poder establecer otra relación con ella, o intentarlo, al menos. En ese sentido sería, por tanto, pertinente señalar *Estado Vegetal* como una obra que desestabilizaría por completo cierto canon que no solo “asume que sólo hay un tipo de humano capacitado para hablar por una materialidad que carece de voz, en donde no solo se refuerza la posición antagónica sujeto-objeto” (2021, p. 45), sino que además plantea un monólogo narcisista, cuando podría haber un diálogo polifónico en el que participaran los humanos en su diversidad y las entidades no humanas” (2021, p. 45).

Desde principios del siglo XXI, sería posible constatar un creciente interés en vincular el arte con nuevas teorías político-ecológicas. En palabras de Guasch, estaríamos en la “búsqueda de una «ecoestética»” (2016, p. 205). En ese sentido, el arte se relacionaría con la naturaleza, ya no suponiendo un acto de protección sobre ella —y que implicaría, por un lado, una jerarquía, *humano-naturaleza* y, por otro, un entendimiento de la naturaleza como algo externo a lo humano— sino estableciendo puentes hacia nuevas relaciones entre la biopolítica y la ecoestética (2016, p. 206).

Esta concepción, que apuntaría a disolver las categorías separatistas entre naturaleza y cultura, sería el sustento para que Félix Guattari pudiera proponer la idea de *ecología política*.

Dicha perspectiva implicaría entender las interacciones entre ecosistemas, la «mecosfera» y los universos sociales, por lo que implicaría un *pensamiento transversal* (2016, p. 207). Este pensamiento transversal, entonces, propuesto por Guattari, contemplaría fundamentalmente una práctica ecológica y sería nombrada, por él mismo, en tanto acto ético y político, como una *ecosofía*. Así, esta *ecosofía* habría dado lugar a numerosas prácticas discursivas y artísticas que nos permiten pensar nuevos modos de configurar el mundo, y de pensar las relaciones entre el ser humano, la geografía y la naturaleza.

Se repetiría también en el pensamiento en las ideas de Bruno Latour, quien plantearía que no basta con insertar la naturaleza en la política, sino que resulta imperativo integrar la ciencia entendida como la capacidad de adoptar perspectivas *no-humanas* en la creación de un mundo. Por otra parte, en la exposición *The Great Acceleration* (Bienal de Taipéi, 2014), en conjunto de más de 50 artistas y colectivos, Nicolás Bourriaud organizó una muestra de cohabitación de la conciencia humana; había un enjambre de animales, había procesamientos de datos, plantas en crecimiento y muestras de los lentos movimientos de la materia, todo ello con objeto de constatar que los seres humanos constituiríamos tan solo un elemento más entre muchos otros, dentro de la gran red que constituye el paisaje socio-ambiental.

Este tipo de ejemplos, y estudios de caso, deberían llevarnos, entonces, a pensar en nuestro universo relacional y a reconsiderar “el papel del arte con estas perspectivas” (Guasch, 2016, p. 210) en un proceso de reinención ético-política.

La intención, entonces, sería desplegar en dos capas el ejercicio simpoiético de creación colaborativa: por un lado, contrastar para identificar modos y etapas similares entre la forma de hacer Estado vegetal y mi práctica artística, método que orienta el desarrollo del dispositivo artístico final de la investigación, y, por otro en el material escénico, Manuela Infante emplea textos científicos en la creación de su obra, los cita, se apropia de ellos y los reelabora. Siguiendo esa dinámica, yo tomo el texto resultante de su proceso y lo incorporo a mi práctica, me apropio de él y lo reescribo. Este ciclo de apropiación y reinterpretación contribuye a la construcción de un diálogo artístico multidimensional.

## **Preguntas de investigación**

A partir de este marco, las preguntas fundamentales que orientan esta investigación son las siguientes: ¿Cómo transformar la perspectiva tradicional de la dramaturgia, hacia una escritura dramática que pone tanto el proceso colectivo como los recursos que derivan de este en una dramaturgia descentrada y abierta a ramificaciones?, ¿Cuáles son los enfoques y las acciones necesarias para articular métodos dinámicos y orgánicos que guíen la creación de un texto dramático?, ¿Cómo pensar la creación de un nuevo texto dramático a partir de otra obra ya existente, apropiándose tanto del método de trabajo como de las estrategias escénicas con las que esta fue construida?

Estos cuestionamientos exploran la posibilidad de fusionar la apropiación de un método de trabajo con la apropiación artística inherente a la reinterpretación de una obra existente y llevan a las preguntas de esta investigación.

## **Ejes conceptuales**

Uno de los ejes de esta investigación consiste en una revisión del concepto *teatro contemporáneo*, comprendiendo que esta investigación se adscribe a procedimientos que si bien surgen a comienzos del siglo XX, que se complejizan y expanden en el siglo XXI en busca de renovadas formas de pensar y hacer teatro. Además, en esta investigación han sido determinantes los conceptos de *simpoiesis* de Donna Haraway (2019) en diálogo con el concepto de *rizoma* de Deleuze y Guattari (1966). La *simpoiesis* refleja la interdependencia de los seres vivos y no vivos en la coevolución continua. Este concepto enfatiza la idea de que la vida y las historias se tejen a través de conexiones y relaciones, y que la creación no es un acto individual o aislado, sino un proceso compartido y enredado entre diversos actores. Estos conceptos permiten comprender el proceso de generación de un texto dramático como un ejercicio de conexiones múltiples, un proceso dinámico, orgánico y participativo.

El *rizoma* representa un modelo no jerárquico, no lineal y sin centro definido, en contraposición a la concepción arbórea que caracteriza las estructuras convencionales (1966). Este concepto tiene implicaciones profundas en diversos campos, como lo es en esta investigación en el campo de las artes escénicas, ya que tiene la capacidad para desafiar y reconfigurar las estructuras tradicionales de pensamiento y organización.

Otro ejemplo relevante a mencionar, sería el caso de Robert Wilson; un director que piensa y crea el teatro desde este lugar, des-jerarquizando los recursos teatrales —vale decir, la iluminación, la escenografía, los personajes, así como su respectiva organización en el espacio y tiempo—. En este caso, incluso se desjerarquizarían las disciplinas, suponiendo un cruce horizontal entre “la danza, el teatro, la música y la cultura pop del entretenimiento” (Toro, 2009, p. 74) con su correspondiente “uso de la imaginería visual, tecnológica, voces tratadas, performances y representaciones multidisciplinares, las técnicas no occidentales y la intertextualidad” (2009, p. 74). Todos estos elementos se constituirían como discontinuos, interrumpidos, que se disponen y se desarticulan para, al mismo tiempo, poder conectarse con otros elementos de manera heterogénea. Esto podría entenderse debido a que sus montajes suelen caracterizarse por la ausencia de acción dramática, por la no-linealidad, tratándose, por lo general más de los significantes que de los significados; esto, en palabras de Marta Toro, implicaría que la significación del espectáculo sería abierta, al mismo tiempo que buscaría unir cierta tradición teatral con nuevas formas de expresión y comunicación (2009, p. 78).

A lo anterior se suma lo planteado por el autor Nicolás Bourriaud (2007) en torno a la postproducción. Bourriaud propone que en la era contemporánea la creatividad artística no se limita a la producción original, sino que se centra en la reutilización y reconfiguración de ideas, imágenes y formas preexistentes. La postproducción, por lo tanto, implica la capacidad de los artistas para actuar como "editores" que seleccionan, ensamblan y reinterpretan elementos culturales ya existentes en nuevas obras de arte. Este enfoque destaca la importancia de la apropiación, la yuxtaposición y el *remix* en la creación artística contemporánea.

En medio de este estudio aparecen elementos importantes por medio de las que se emancipan y desjerarquiza la organización que impone un trabajo más clásico y convencional.

Esta memoria registra el encuentro entre la metodología de Manuela Infante y mi propio enfoque metodológico. Así esta exégesis pretende mostrar un camino concreto para la elaboración de escrituras escénicas basado en métodos específicos, los que pese a su naturaleza colaborativa no carecen de una estructura organizada por etapas y, en su conjunto, forman una metodología consolidada.



Durante el período comprendido entre 2018 y 2023, mi trabajo como guía de *La trama* ha sido caracterizado por elementos que inicialmente no se concebía como metodología, pero que, al observar retrospectivamente hoy puedo describirlos como tal. Lo medular de las estrategias utilizadas en las creaciones anteriores radicaba en la transición del texto dramático hacia una estructura dramática episódica (situaciones y estados emocionales, sucesos, acciones, no textos lineales) que prescindían de las palabras en sus inicios, configurando las obras teatrales en los procesos de ensayos. Por otro lado, conforme expresé al inicio de esta memoria, nuestra aproximación estaba anclada en la noción del "silencio", más precisamente, en el intento de un significante vocal mudo en busca de encontrar renovadas formas de expresión, tanto desde el cuerpo como de procedimientos escénicos.

Al contrastar las metodologías de Manuela Infante y la mía, se busca resaltar la sinergia entre ambas, evidenciando cómo los elementos se entrelazan para dar forma a un proceso unificado. Este enfoque conjunto no sólo abarca la colaboración inherente en la creación escénica, sino que también destaca la importancia de una estructura metodológica que oriente y dé coherencia al proceso creativo. De esta manera, se propone generar aportes en distintas capas, con la intención de proporcionar una guía práctica y reflexiva para aquellos que se embarquen en la escritura de obras escénicas, enfatizando la riqueza que surge de la combinación de metodologías y creaciones en un marco colaborativo, impulsando nuevas propuestas que desjerarquicen la práctica teatral y propongan otras interacciones.

Además, si se expande el núcleo de esta propuesta es posible comprender todo lo anterior desde los estudios de género, en tanto, se pone en cuestión cómo pensar, crear, cómo estamos construyendo maneras de contar, de actuar, de significar que no sean las que se entienden como tradicionales, respondiendo en términos generales a un núcleo estático y un estado progresivo. Por lo tanto, todos estos ejercicios de cuestionar la supremacía de la palabra, son en alguna medida, también ejercicios con perspectiva feminista.

La fundamentación de mi búsqueda consiste en que veo una posibilidad creativa importante en mirar la dramaturgia desde una perspectiva colaborativa, donde todos los elementos importan dentro de este andamiaje, donde no es más importante la palabra por sobre todo lo demás, sino que en el cruce con referencias provenientes de diversas fuentes, incluso de ámbitos científicos, es posible desprender aquellos elementos que necesitamos para ampliar nuestra comprensión y permear la disciplina. Dentro del contexto de un estudio de posgrado,

me dispongo a reflexionar sobre mi proceso de creación que se construye a partir de una metodología basada en la *práctica como investigación*, para así observar directamente el paso de estas teorías a la práctica dentro del proceso de escritura y escenificación.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo general**

Generar una metodología que se constituya a partir de los diálogos y contrastes posibles entre la metodología de creación escénica de Manuela Infante y mi propia práctica artística, relevando estrategias simpoiéticas, colaborativas y dinámicas, para generar una re-escritura del texto *Estado Vegetal* de Manuela Infante mediante un proceso de creación escénica (*dramaturgia in-situ*).

### **Objetivos específicos**

- a. Distinguir las principales características y estrategias de creación escénica que constituyen la metodología de Manuela Infante en su obra *Estado Vegetal* (2017).
- b. Determinar las principales características y estrategias de creación escénica que constituyen mi propia metodología en el periodo abarcado entre 2018 y 2022.
- c. Elaborar una metodología de creación escénica a partir del diálogo, contraste y síntesis entre ambas autoras y sus procesos colectivos (*Infante-Bastias*).
- d. Desarrollar, mediante la aplicación de la metodología *Infante-Bastias*, un proceso de creación escénica a partir del material textual de “Estado Vegetal” de Manuela Infante, relevando el carácter simpoiético de la creación.
- e. Generar el material textual y escénico que constituye la re-escritura de “Estado Vegetal” como resultado del proceso simpoiético de creación escénica.

## Consideraciones importantes

La memoria de obra consiste en algo como un texto original vinculado al proceso de creación y/o la obra realizada por la estudiante durante su paso por el Magíster en Arte Popular Latinoamericano. La función principal de este texto consiste en explicitar las problemáticas de la obra misma, así como sus referentes en términos artísticos o temáticos, incluyendo discusiones relevantes que hayan servido como referencia para el trabajo.

Durante el desarrollo del cuerpo de esta memoria, que ya inició, me adentro en las problemáticas y resultados de una práctica que se basa en el proceso de escritura dramática. Este proceso consta, principalmente, de tres etapas: exploración de conceptos relevantes para la idea de colaboración en el teatro contemporáneo, estudio de metodologías de trabajo dentro de un proceso de escritura, y análisis del dispositivo final y sus procedimientos escénicos, las cuales estructuran los apartados de esta exégesis.

La primera parte de esta memoria desarrollará el *Marco teórico*; el primer capítulo se enfocará en ampliar y definir el concepto de dramaturgia, el cual constituye parte del marco teórico desde el cual se instala la reflexión. Para esto se toman las diferentes ideas que se infieren del término, desde su enfoque más clásico hasta el lugar de la expansión de esa categoría; describiendo algunas particularidades de lo que entenderemos como teatro contemporáneo adscribiéndonos a él.

El segundo capítulo estará destinado a analizar los conceptos de *simpoiesis* y *rizoma*. Se revelará en este capítulo las fuentes desde donde anclar las ideas de la escritura colaborativa como un análisis presente en otras áreas disciplinares que colaboran a expandir la idea de dramaturgia como una forma de ser con otros.

En el tercer capítulo se desarrollarán dos conceptos claves: *postproducción* y *apropiación* como ejes que permiten establecer estrategias de escritura y escenificación elaboradas durante la creación. En este capítulo se adentrará directamente en la exploración realizada para la reescritura del trabajo final.

Luego de ello, esta memoria aborda el *diseño metodológico* donde se realiza un análisis de las características de la metodología Práctica como investigación, además se declaran los recursos utilizados para llevar adelante este proceso.

Lo que nos conduce hacia la *bitácora y análisis de prácticas*, donde se despliegan imágenes correspondientes a algunos ensayos, apuntes y algunas reflexiones, que dan cuenta, en parte, del proceso. Además aquí encontrarán las etapas que constituyen la metodología de las autoras Infante y Bastias en el intento de levantar una metodología que une y hace interactuar de manera profunda ambas prácticas artísticas en un único camino.

El último apartado es el *Dispositivo final*, donde se describe el ejercicio escénico y sus procedimientos. elementos fundamentales de la elaboración de *Vegetativo* como resultado del proceso simpoiético de creación escénica, que constituye la re-escritura de *Estado Vegetal* de Manuela Infante.

## MARCO TEÓRICO

### Un barrido por lo contemporáneo

#### Lo contemporáneo

En primer lugar, existe la necesidad por establecer un acercamiento a la categoría de teatro contemporáneo y al fenómeno de *lo contemporáneo* en tanto conflicto histórico-filosófico, así como en su dimensión epocal. En esa disputa, toman relevancia los trabajos de Insunza (2021) y Barría e Insunza (2023), en la medida que el primero nos entregaría una “aproximación a la idea de teatro contemporáneo que contemple el nudo problemático que supone el concepto” (Insunza, 2021, p. 17), y el segundo nos permitiría identificar “cómo la transformación de la idea de política bajo las lógicas del capitalismo tardío incidirá en las prácticas de lo político en las artes escénicas en general y en el teatro en particular” (Barría e Insunza, 2023, p. 47). Podríamos entender, por un lado, el teatro contemporáneo como, “ante todo, un paradigma que atraviesa el siglo XX y XXI en tanto crisis del tiempo y del relato” (Insunza, 2021, p. 20) que, en tanto arista del arte contemporáneo, “debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética” (Groys, 2016 [2014], p. 14) y, por otro lado, *lo contemporáneo* “como una «exigencia de época», como un desfase o una distancia que permite mirar el propio tiempo como algo ajeno” (Insunza, 2021, p. 18).

#### Dramaturgia más allá del texto

La desestabilización que ha supuesto la categoría de arte contemporáneo —y, por tanto, de teatro contemporáneo— dentro de los modos de creación que se articulan en los sistemas de producción teatral, han apuntado a alcanzar cierta “lucidez de la conciencia como autocomprensión de sus propias operaciones reflexivas y representacionales” (Rojas, 2020, p. 235). Este nudo problemático, aplicado al campo específico que nos convoca —la dramaturgia como campo expandido—, nos obliga a “instalar el debate por el estatuto del texto teatral y la urgencia de reconfigurar categorías como «drama», «dramático» o «dramaturgia»” (Barría, 2019, p. 153). Bajo esa mirada, nos sería mucho más productivo, entonces, acercarnos a un entendimiento de la dramaturgia como “una interrogación sobre la

relación entre lo teatral (el espectáculo/el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso)” (Sánchez, 2010, p. 19). En ese sentido, “la potencialidad de la fábula aparece contrarrestada por una resistencia metaliteraria, de carácter ideológico, que disuelve sus elementos constitutivos para reducirlos a palabras, a ritmos, a imágenes o a conceptos” (2010, p. 35). Ese ejercicio que, como ya hemos constatado, en tanto crisis del drama, supondría también el “fin del imperio de la fábula” (Sarrazac, 2006, p. 359), abriría una puerta para poder comprender el siguiente postulado de Mauricio Barría:

No hay una dramaturgia; hay dramaturgias, pero en todas ellas la interrogante que pende es cómo se organiza un conjunto de acciones, eventos, situaciones, en pos de conseguir un determinado efecto en otro, y esto es así porque lo que constituye a todo arte performativo es, finalmente, un modo de relacionarse con el tiempo (2019, p. 163).

Deberíamos acercarnos, entonces, desde este lugar a la dramaturgia de Manuela Infante y al interés principal de esta investigación por explorar la articulación de una dramaturgia desde la creación escénica. Por tanto, al momento de preguntarnos por la dramaturgia de *Estado Vegetal*, no nos sería tan relevante indagar en lo que la obra *dice*, sino que sería pertinente preguntarnos por “la multiplicidad de fuentes y materiales y sus correspondientes modos de aparición final en la escena” (Insunza, 2021, p. 28). Sería allí donde toma especial relevancia recordar que *Estado Vegetal* “no es una obra sobre las plantas; es una obra vegetal” (Centro para las Humanidades UDP, 2018, 1:59) en la medida que busca “aplicar las leyes del reino vegetal a la construcción de la teatralidad o a la dramaturgia” (2018, 2:05). Así, sería la misma Manuela Infante quien daría luces respecto a cómo la dramaturgia de *Estado Vegetal* trabajaría —en un acto autorreflexivo— sobre fenómenos específicos:

La ramificación en la dramaturgia; ¿cómo se escribe una obra que se ramifica, en vez de organizada alrededor de un centro que es como entendemos las ideas y cómo se organizan las ideas? ¿Qué es que la persona en el escenario sea fototrópica? En el teatro la luz sigue a los actores y a las actrices normalmente; ¿cómo hacemos una obra donde la actriz siga la luz como una planta? Al revés, ¿no? Es la luz la que mueve a la actriz. El asunto

de la polifonía; que las plantas son multitudes, no son individuos (2018, 1:01).

Estaríamos atendiendo a una dramaturgia que, como se ha expuesto previamente, “exige ser completada en la *performance*” (Barría, 2019, p. 154); sería esa condición de relato y, por tanto, de agenciamiento con el tiempo que nos permitiría, a su vez, abordar *Estado Vegetal* y la dramaturgia contemporánea como un asunto sobre la duración y la experiencia del espectador/a de esa duración. Diría, entonces, el mismo Barría, que “una dramaturgia, antes que una sucesión de contenidos, es una política material que un autor escoge para tramar una experiencia para otro” (2019, p. 163).

Donna Haraway, alineada con Latour, nos permitiría entender una “política de la naturaleza” (Latour, 2004, s.p; como se citó en Araiza, 2021, p. 429); “es decir, que la naturaleza no es la realidad concreta, sino que es efecto de la división política entre sujeto cognoscente y discursivo (humano), y objeto inanimado (naturaleza), dicotomía que debe ser superada” (Araiza, 2021, p. 429) y, por tanto, una primera barrera a superar contemplaría abordar que “los humanos no son los únicos actores en la elaboración de las entidades de un discurso [...] específico” (Haraway, 2019a, p. 39). Así como *Estado Vegetal* constituye una obra que aborda esta dicotomía tanto en el resultado final, como en el proceso de creación de su dramaturgia.

## **Crear con y ser con: Escribir desde distintas trayectorias: simpoiesis y rizoma**

### **Simpoiesis**

La tarea de la puesta en escena implica la asociación y yuxtaposición de fuerzas heterogéneas en el mundo material, con el propósito de “hacer resonar los significantes, de organizarlos y ritmarlos de manera sensible para los oyentes y videntes, y componer una obra que escapa al sentido previo, a la expresividad, y hacer obra de composición con esta materia, hacer de ella una experiencia sensible” (Pavis, 2014, p. 5). Esta noción, fundamental en la teatralidad, reconoce la presencia de un "otro" observador; un espectador que completa la dinámica escénica al recibir las fuerzas desplegadas en el tiempo y en el espacio, generando así “una relación de encuentro” (Rancière, 2012 [2004], p. 72).

El interés de este proyecto radica en el estadio previo a ese resultado; a la exploración que precede al texto, un campo donde explorar las formas en que el teatro participa de procesos de co-creación, interacción y colaboración, desafiando nociones tradicionales de autoría y singularidad. Recordaremos, entonces, a Marianne van Kerkhoven, quien abogaría por abordar la dramaturgia como “la elección de un método orientado al proceso” (1994, p. 18). En este contexto, surge la figura de una autora latente, que no proviene del ámbito teatral, pero que constituye una figura esencial para comprender y reafirmar la apuesta por la escritura escénica como un proceso colaborativo: Donna Haraway. Haraway introduce el concepto de "simpoiesis", sugiriendo la creación conjunta y colaborativa de entidades complejas. Una visión *simpoiética* de los sistemas, nos permitiría “pensar las entidades como ensamblajes complejos, es decir, no preexistentes a sus relaciones y propone hablar de “holoentes” (2016, p. 60) y no de unidades o seres” (Araiza, 2021, p. 431).

Simpoiesis “es una palabra sencilla, significa generar-con, nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoiético o auto organizado” (Haraway, 2019, p. 99). Este concepto es propuesto por Donna Haraway para explicar qué es el hacer y convertirse en colectivo entre organismos y entornos, lo que propicia relaciones co-creativas; permite entender la interacción entre los seres humanos y otras especies como contrario al lugar del individualismo y la dominación, fundamentado en la interdependencia y la colaboración que concede la creación mutua de todas las entidades, por ejemplo en un ecosistema las diversas especies interactúan y colaboran para mantener el equilibrio. En ese sentido, ser siempre es “devenir-con y más precisamente con-figurar (*worlding-with*); es decir, el ser no es independiente, esencial ni estático, sino más bien un co-ser dinámico que da forma al mundo en articulación con otros” (Araiza, 2021, p. 429).

Este pensamiento, a pesar de su innegable complejidad, revela un elemento esencial que ayuda a reflexionar sobre las formas de hacer teatro “tanto en relación a los procedimientos formales [...], como a su horizonte de sentido” (Insunza, 2021, p. 24) y, por tanto, nos permitiría considerar que reflexiones del teatro contemporáneo acerca de la interacción y la colaboración resuenan con tremenda fuerza en otras esferas de la sociedad, sugiriendo así una reflexión compartida que va o viene más allá de los límites escénicos. La relevancia de la autora Donna Haraway en relación a mi quehacer artístico, radica en las resonancias entre algunas de sus reflexiones y la forma en que me aproximo y entiendo el teatro.



Por ejemplo, para Haraway la idea de *tentacularidad* es central. Con ella se refiere a la condición de relacionalidad que posibilita la vida: ser es siempre ser-con, es un acto “rizomático y colaborativo, lo mismo que abierto e inacabado” (Araiza, 2021, p. 417). De igual manera, para ella el ejercicio intelectual es pensar-con, asumiendo y reconociendo las influencias de otros en su pensamiento, “lo que explica por qué ella apuesta por la *especulación* como método de investigación, o sea un modo de reflexión profunda e imaginativa” (2021, p. 417). Por ello, a lo largo de su obra, además de encontrar referencias a textos, la autora toma prestados conceptos de autores de distintos ámbitos para construir su propio andamiaje teórico.

Como contrapunto a la figura *simpoiética*, existe la noción de *autopoiesis* desarrollada por Humberto Maturana y Francisco Varela en 1973. “Dicho en breve, autopoiesis es una clase de dinámica de organización o, más exactamente, es una dinámica de autoorganización” (Gilbert y Corre, 2001, p. 9) que se relaciona con la capacidad de los sistemas vivos para autorregularse y mantenerse a sí mismos, enfoque no exento de debates dada su significancia cerrada, autocontenida y que puede no ser suficiente para comprender la interdependencia de los sistemas en algunos entornos más amplios.

Atañe a esta investigación una relación más específica a la disciplina teatral, puesto que ciertas formas hegemónicas de hacer el teatro, pueden ser vistas desde una perspectiva *autopoiética* en tanto la obra se autorregula y se mantiene a sí misma, en una estructura más o menos estática, donde sus componentes dramáticos serían: acción, conflicto, personajes y textos, con situaciones dramáticas que son presentadas de forma lineal con principio, medio y fin. Esta idea sería, entonces, mucho más cercana a “la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro” (Sánchez, 2002 [1999], p. 13).

Es ahí donde, desde un posicionamiento en la teoría feminista, retomáramos a Donna Haraway y el concepto *simpoiesis*, ofreciendo una nueva perspectiva de co-creación y colaboración en la formación de entidades compleja. La autora destaca la conectividad y flexibilidad en la concepción de identidades y relaciones. Rechazando categorías fijas, se aleja de una mirada “antropocentrista, eurocentrista y burgués; con justa razón, pues en ella se reafirma la posición privilegiada de *lo humano*” (Araiza, 2021, p. 419), y aboga por una

comprensión fluida de la identidad, desafiando normas tradicionales de género, especie y raza.

Estas epistemologías buscan cultivar nuevas formas de entender nuestro entorno, fomentando vínculos simbióticos entre todos los seres de la Tierra, reforzando el concepto de un tejido interconectado que nos une “en términos bioculturales, biotécnicos, biopolíticos e históricos de gente situada y no del «Hombre»” (2021, p. 149).

Es muy interesante y coherente ver que su apuesta de pensar-con, la lleva a asumir y reconocer las influencias de otros en su pensamiento. Así, a lo largo de su obra, además de encontrar referencias a textos, la autora toma prestados los conceptos de autores de distintos ámbitos para construir su propio andamiaje teórico. En esto consiste su "pensamiento tentacular" (2016b); establecer múltiples conexiones de ideas, autores y enfoques. Su propuesta, entonces, “es política, como ya hemos dicho, pero también es ontológica, es decir, el horizonte político requiere una reconfiguración de nosotros como humanos y una conciencia de inter-seres que somos en *simpoiesis* con otros seres (animales, plantas y máquinas)” (Araiza, 2020, p. 161).

Araiza nos acercaría aún más la mirada de Haraway, señalando que, para ésta, “la naturaleza ha sido constantemente *re-producida* en los discursos y prácticas tecnocientíficas” (2021, p. 425) y que, por tanto, “de lo que se trata es de *re-inventarla*, en clave feminista y anticolonial, precisamente para poder establecer otra relación con ella” (2021, p. 425). Para ello, es necesario salirse del paradigma representacionista de la ciencia, en el que “el científico encarna al representante perfecto de la naturaleza, es decir, del mundo objetivo constitutivamente y permanentemente mudo” (Haraway, 2019, p. 77). Dicho canon “asume que sólo hay un tipo de humano capacitado para hablar por una materialidad que carece de voz, en donde no solo se refuerza la posición antagónica sujeto-objeto” (2021, p. 425), sino que además “establece un monólogo narcisista, cuando podría haber un diálogo polifónico en el que participaran los humanos en su diversidad y las entidades no humanas” (2021, p. 45). Para sintetizar la visión que Araiza nos permite articular sobre Haraway, sería pertinente el siguiente párrafo:

Su praxis teórica constituye un desmontaje del moderno pensamiento binario [...]. Para ella no existe dicotomía entre ser humano y máquina, humano y animal, naturaleza y cultura o realidad y ficción. Explica cómo los seres de

distinta especie son coevolutivos y co-constructivos, y la evolución de la que forman parte siempre es biológica e histórica al mismo tiempo (Araiza, 2020, p. 156).

Haraway plantearía esto como un estadio de mayor complejidad que la *autopoiesis*. En palabras de la misma autora, esta visión de mundo serviría para “generar más y mejores reflexiones conjuntas sobre la situación, a pensar la problemática en términos de (co)res-ponsabilidad (2020, p. 161), destacando la interdependencia y las relaciones “para puntualizar que no se trata de autoproducción, sino de coproducción” (2020, p. 158).

Al encontrarme con esto pensé que esto es teatro; co-creación y colaboración en la formación de alguna entidad compleja —una obra—, vinculando a todos los actantes y haciendo dialogar elementos dispares que, al coexistir, suspenden sus significancias individuales, detonando una multiplicidad de interpretaciones me parece una síntesis para *simpoiesis*, pero también para el proceso creativo que se propuso en este estudio, en contraposición a sistemas cerrados —o sistemas *autopoiéticos*—.

El foco de esta investigación se encuentra en la realidad física del trabajo colectivo y en el reconocimiento de los elementos que constituyen un proceso creativo; los intérpretes, la sonoridad, la utilería, la iluminación, la atmósfera, el ritmo, el universo visual, las resonancias, etc. Al pensar en la implicancia de estos diferentes integrantes participando en procesos de co-creación, interacción y colaboración se desafía, en cierta medida, las nociones tradicionales de autoría y singularidad, tal como lo hace Haraway con su concepto.

¿Cómo acontece, entonces, el texto? Desde variadas conexiones de ideas, autores y enfoques. En el caso del dispositivo final, este pensamiento atraviesa la práctica, se relaciona directamente con la idea de “*tomar prestado*”; la idea de relacionalidad, entendida como *ser es siempre ser-con*. Esto responde al menos a dos dimensiones que establece la metodología propuesta; por un lado, Infante construiría el texto dramático de *Estado Vegetal*, en donde las teorías de Michael Marder y Stefano Mancuso constituyen los recursos iniciales para la escritura, y, por otro lado, el dispositivo final de esta investigación que *toma prestada* la obra *Estado Vegetal* para ser-con ella y así generar una re-escritura, tensionando las posibilidades de co-construcción y comprobando hasta dónde podría extender sus ramas, germinando otra dramaturgia que, con vida propia, estará siempre conectada a su raíz: *Estado Vegetal*.

Por tanto, cada uno de los *capítulos* —como fueron denominados los distintos momentos que conforman el dispositivo final— fueron abordados como si se tratara de una ramificación —es decir, bajo lógicas de interconexión e interdependencia—, y no como entidades independientes y autoproducidas. La intención, por tanto, es trasladar la noción científica de *simpoiesis* al proceso creativo y a los efectos teatrales, emancipando los elementos de la jerarquía y organización que impone cierto tipo de creación más convencional —análoga a un proceso de *autopoiesis*—. Entonces, sobre todo en lo que corresponde a la dimensión textual y al material textual resultado del proceso de re-escritura, debemos entender dicho material ya no como uno que “contiene todos los elementos que permiten derivar de él una puesta en escena inmediata” (Barría, 2019, p. 154) , sino como uno que “exige una elaboración autónoma de parte del director, pero también de parte de los actores, diseñadores teatrales” (2019, p. 154) y de todo el entramado que conformaría el equipo de creación.

## **Rizoma**

A lo anterior, se suma la pertinencia filosófica de los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari, con la noción de *rizoma*, entendido como un modelo epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, con una base o raíz que da origen a múltiples ramas. Dirían Deleuze y Guattari que no habría puntos o posiciones como se podría encontrar en un sistema; no habrían más que líneas que se multiplican (1996, p. 15). Esta noción sería adoptada de la estructura de algunas plantas, pues en ellas es posible encontrar una estructura rizomática; son entramados de raíces que podríamos ver, por ejemplo, en el subterráneo de un bosque.

Sería, entonces, en ese tipo de imágenes en las que esta investigación buscaría sumergirse; en la complejidad propia de la naturaleza vegetativa y en ese entramado político que Deleuze y Guattari hallarían en los tallos subterráneos, las raíces aéreas, lo adventicio y el rizoma (1996, p. 26). En ese sentido, ciertas características fundamentales del rizoma, serían las siguientes:

- a. **Principios de conexión y de heterogeneidad:** Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo.
- b. **Principio de multiplicidad:** Un agenciamiento es precisamente ese aumento de

dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones; en un rizoma sólo hay líneas.

- c. **Múltiples entradas:** No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda.
- d. **Sistema *acentrado*:** Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema no jerárquico.

Desde allí buscaríamos realizar preguntas que convocan esta investigación, tal como lo hace la obra *Estado Vegetal* que plantearía, por ejemplo, la pregunta por el *lugar de la cabeza* o el *corazón* de la planta, alineándose con impulsos des-jerarquizantes del orden de un sistema, así como con las ideas de rizoma y *simpoiesis*.

Si le sacamos una rama a un árbol, el árbol puede seguir generando ramas y a la vez esa rama al plantarla puede brotar porque no existe un núcleo, cabeza, organizador o eje principal en la estructura vegetativa. No existe jerarquía porque no hay dualismo; no existe ese dualismo ontológico de aquí y allá, y no existe ese dualismo axiológico de lo bueno y de lo malo (1996, p. 32). La reflexión sugiere un modelo, y ahí pienso: ¿qué pasa, entonces, si pensamos en esto como una *nueva organización* y no como un desorden? ¿Qué pasa si admitimos la posibilidad de que no haya cabeza y se respire por las puntas de los dedos? ¿Qué implicaría trabajar a partir de un texto colaborativo *descentrado*?

Estas consideraciones me llevan, sin duda, a vincular esta memoria con la idea de un *cuerpo sin órganos* (CsO), en el sentido que lo plantea Deleuze. Es decir, el cuerpo contra el organismo (y este entendido como una *organización jerárquica*), por lo que el *cuerpo sin órganos* no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo (1988, p. 196).

Antonin Artaud habría instalado previamente la idea de un *cuerpo sin órganos* en *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar una vez con el juicio de dios*. Allí escribiría un poema radiofónico en el que se plantearía, por primera vez, el concepto de un *cuerpo sin órganos*:

«El cuerpo es el cuerpo, está solo / y no necesita órganos, / jamás el cuerpo es un organismo, / los organismos son los enemigos del cuerpo» (Artaud, 1977, p. 277).

Allí encontraríamos el fundamento que Deleuze retomaría posteriormente, pero que re-articularía proponiendo una desorganización que se jugaría menos en el nivel de los órganos que en la organización misma; como diría Beaulieu, el cuerpo sin órganos deleuziano no carece de órganos, sólo carece de organismo, es decir esa organización de los órganos (2012, p. 47). Sería, entonces, el reconocimiento de un cuerpo intenso; intensivo (Deleuze, 2009, p. 51).

Me parece orgánico poner en relación las ideas de *rizoma*, *simpoiesis* y *cuerpo sin órganos* atendiendo a que, en cada uno de los casos, se trata de una rearticulación; de una nueva posibilidad de pensar y de crear.

En primer lugar, las posibilidades efectivas en cuanto al proceso creativo se presentan como un campo de alternativas que incita a pensar cuál sería el desarrollo —o cuáles serían las vías— de un proceso artístico bajo estos parámetros; esto no estaría resuelto, al menos, inmediatamente o previamente al encuentro con la experimentación, como sí podría ocurrir en la experiencia —en general— de un proceso más *tradicional* de creación. Por ello, la práctica como una investigación artística aparece como un camino fructífero que permitiría pensar en compañía de estos autores, quienes otorgarían las condiciones para modelar una forma específica para pensar un proceso de creación.

Es en ese espacio en el que llevaríamos al mínimo la organización de este sistema —nuestra práctica como investigación— para que, al mismo tiempo que buscar un aumento de potencias de conexión, podamos permitir que la idea de un *cuerpo sin órganos* se revele como lo que es al interior de la práctica misma: conexiones de deseos, conjunciones de flujos y continuum de intensidades (Deleuze, 1980, p. 199).

La apuesta de un *cuerpo sin órganos* implicaría dar expresión a cada una de las variables que pueden emerger en el proceso de creación, atendiendo ya no a la aparición de individuos, sino a singularidades interconectadas. Esto implicaría dar lugar a la emergencia de nuevas formaciones: en suma, una potencia creadora que no puede prever aquello que aparezca en su proceso de configuración. El *cuerpo sin órganos* sería, entonces, la expresión conveniente de

un proceso abierto a la novedad absoluta de sus propias conexiones.

Lo interesante que desprendo de esto es una pregunta por *cómo-se-hace* lo que se hace, por sobre lo que se está diciendo. Es una reflexión sobre los procedimientos y las formas, más allá —o desprendida— de una función discursiva del teatro, pues aquí no hemos hablado sobre la importancia del mensaje. Esta reflexión nos acercaría aún más a cierta idea que Deleuze y Guattari ya habrían planteado previamente, en la medida que constatamos el proceso artístico, no como uno en el que buscamos significar, sino en el que buscamos deslindar, interconectar y cartografiar:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior (1988, p. 10).

Así, retomando cierta especificidad sobre una problemática relacionada al texto, es pertinente refrescar cierta reflexión inicial dentro de mi práctica. Al haber llevado a cabo un proceso en el que se abordó el silencio como estrategia escénica, me es necesario recordar la siguiente cita de Artaud. Hoy, con una perspectiva más amplia, vislumbro con mayor lucidez la posibilidad de un desplazamiento del texto; de situarlo al borde y no al centro, considerándolo un elemento más de una puesta en escena y no un eje articulador:

Importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento (2005, p. 99-100).

En *Vegetativo* hay texto, la palabra existe y su desplazamiento ocurre en dos capas; la articulación participativa del mismo texto al interior de un proceso creativo activo y dinámico, desafiando la noción tradicional del dramaturgo/a —que, desde su autoría elaboraría un texto, lo terminaría y un grupo lo escenificaría—, y por otro lado, adoptando una estructura rizomática que permitiría que la palabra apareciese de formas menos racionales —o *a priori* de la práctica—.

El rizoma nos aportaría —una vez enredados en sus nociones—, un modelo que supone,

entonces, un esquema de pensamiento incluyente e inter-conectivo. En el encuentro entre estos conceptos —*simpoiesis* y rizoma—, ambos provenientes de territorios algo desconocidos, pareciera emerger la idea de una escritura escénica como un campo/acto expandido, permitiéndonos acceder a esta forma de hacer que ahora enunciamos como *forma vegetal*, la cual se distribuye, se despliega y se gestiona de maneras múltiples, permitiéndonos producir una de tantas otras formas de pensar la disciplina.

Y mientras escribo esta memoria, veo que en el desarrollo del proceso, memoria y obra se afectan mutuamente; corresponden a un mismo proceso, un mismo ejercicio de pensamiento, un entramado interconectado de idea y práctica en el que la memoria ha brotado de la obra, al mismo tiempo que la obra de la memoria.

## **“No hay nada nuevo por hacer”: el concepto de posproducción y remix**

### **Postproducción**

Para Nicolás Bourriaud, la postproducción emerge como una forma de producción de arte en la que el artista inserta su propio trabajo en el de otros, contribuyendo a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original en la medida que la materia que se manipula no sería una materia prima, sino que se trabajaría con objetos que ya están circulando en el mercado cultural (2004, p. 2). Es un fenómeno que viene sucediendo desde los años noventa por parte de artistas que reutilizan, reexponen, reinterpretan y reproducen obras —o productos culturales— que otros artistas realizaron previamente permitiendo, entre otras cosas, la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas (2004, p. 2).

Así, para el mismo Bourriaud, esta perspectiva desestabilizaría las nociones de originalidad —como un *estar en el origen*— e incluso la idea de creación, planteando que el actual paisaje cultural respondería, más bien, a un paradigma de selección e inserción de objetos culturales en contextos definidos (2004, p. 2). Muy bien lo sintetizaría el propio autor:

El prefijo "post" no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que



se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo "ya se habría hecho", sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras de! patrimonio mundial, y hacerlos funcionar (2004, p. 3).

La idea de una era de la postproducción, por tanto, nos permitiría vislumbrar una época que recoge las formas de saber generadas por la aparición de la *red*. Esto sería, entonces, un modo de orientarse en el caos cultural y cómo deducir de ello nuevos modos de producción que, en la medida que recurriría a formas *ya producidas*, develaría la producción de nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular (2004, p. 3).

La obra de arte, por tanto, se inscribiría en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de ser considerada como una forma autónoma u original. Ya no se trataría, entonces, de hacer tabla rasa; se trataría de hallar los modos de inserción adecuados en los innumerables flujos de producción (2004, p. 3). En este ejercicio, y en relación con las múltiples disciplinas de las artes, sus materiales y los medios, podríamos encontrar infinitas posibilidades de apropiación, combinación y conjugación.

Bourriaud plantearía que la pregunta del artista ya no es ¿qué es *lo nuevo* que se puede hacer? sino ¿qué se puede *hacer-con*?. Así, la importancia del arte actual no reside en su significado, sino en su uso impersonal y colectivo de las formas, de modo que la labor del artista sería programar formas, antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto, su problemática sería cómo trabajar con lo *ya dado*.

Se trataría, por tanto, de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas es, ante todo, saber apropiárselas.

Toda obra, como diría el mismo Bourriaud, es el resultado de un escenario que el artista proyecta sobre la cultura, considerada como el marco de un relato —que, a su vez, proyecta nuevos escenarios posibles en un movimiento infinito— y, por otra parte, ya habría señalado Deleuze, que las ideas brotan o crecen por el medio y es allí donde habría que instalarse, pues

es siempre allí donde se hace un pliegue. La pregunta, por tanto, y alineada con la inquietud previa por trabajar con lo *ya dado*, atendería a cómo producir *singularidad*. ¿Cómo trazar sentido a partir de, como enunciaría Bourriaud, esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro paisaje cultural?

Como ya hemos dicho, los artistas, antes que componer o transfigurar un elemento en bruto, utilizarían aquello que ya está dado, moviéndose en un universo de cosas preexistentes; de edificios ya construidos. Esto, además, nos alejaría de la idea de que las obras preexistentes son un museo que se debe citar o superar —como lo comprendía la ideología modernista de lo nuevo— sino que son datos para manipular, usar, volver a representar y poner en escena.

La obra de arte funcionaría como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados; constituiría la continuación de un relato que, infinito e inacabado, se proyectaría conteniendo y reinterpretando los relatos —y sus formas— anteriores. Así la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del proceso creativo (un *producto finito* para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades (2004, p. 4) que no serviría ya para *desvalorizar* la obra de arte, sino para *hacer* el arte. De la misma manera que las técnicas dadaístas fueron utilizadas por los surrealistas con un fin constructivo, el arte actual manipularía los procedimientos situacionistas sin pretender la abolición total del arte (2004, p. 11).

¿Nos dirigiremos hacia una cultura que abandonaría el *copyright* en beneficio de una gestión del *derecho* de acceso a las obras, hacia una especie de esbozo del *comunismo de las formas*? Cada exposición contendría el resumen de otra; cada obra podría ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. La obra de arte ya no sería, entonces, una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones (2004, p. 4).

Si para Marcel Duchamp, el arte sería “un juego entre todos los artistas de todas las épocas” (2004, p. 4), para nosotros, entonces, la postproducción correspondería a la forma contemporánea de ese juego.

## Everything is a remix

*Everything is a Remix* (2012) es una serie de documentales creada por el cineasta neoyorquino Kirby Ferguson en las que aborda la idea de que prácticamente todas las creaciones artísticas y culturales son, en cierta medida, el resultado de la combinación, transformación y reutilización de ideas previas. Pondría en relevancia una discusión sobre si la creatividad surgiría de manera espontánea, o bien, solo sería un proceso en el que se copia, transforma y combina.

La serie explora cómo las influencias, el remix y la reinención son elementos fundamentales en la evolución de la creatividad y la cultura. A través de ejemplos en música, cine, tecnología y otros campos, *Everything is a Remix* examina cómo la innovación a menudo surge de la reinterpretación y la mezcla de ideas existentes, validando, por un lado, la premisa que toda obra nace desde sus influencias y, por otro, anulando cierta idea romántica del *genio*.

Como ya hemos expuesto previamente, Nicolas Bourriaud se habría referido al cuestionamiento por ¿qué se puede *hacer-con*?, por sobre una pregunta por ¿qué es *lo nuevo* que se puede hacer?. Bajo ese paradigma, Bourriaud otorga al proceso artístico contemporáneo una naturaleza *colaborativa*, en la que el artista no solo *produce*, sino que crea un diálogo con el pasado en el presente; diálogo en el que, además de dar cuenta de una cultura dinamizada y globalizada, se atendería a una visión del arte como *proceso*, antes que como producto acabado. Este enfoque nos permitiría distinguir la importancia de la yuxtaposición y el *remix* en la creación artística contemporánea, entendiendo que los modos de proceder hoy, en el tiempo contemporáneo, afectarían y colaborarían en la aventura escénica que supondría este proyecto atendiendo a que, inevitablemente, esta investigación implica llevar a un trabajo esencial de *remix*.

Por otra parte, para Guillermo Machuca, teórico y crítico de arte, la historia del arte chileno puede ser caracterizada en un marco en donde convergen, a grandes rasgos, tres categorías paralelas —no necesariamente coincidentes en su temporalidad—. Estas categorías corresponden a la copia, la traducción y, finalmente, la diferencia.

La *copia* sería la asimilación reproductiva y mecánica de las influencias foráneas, mientras que la *traducción* sería la posibilidad de una reelaboración crítica de esas influencias.

Finalmente, la *diferencia* sería el reconocimiento de una experiencia que, aunque dependiente de otros modelos e influencias, buscaría articularse como un imaginario refractario de la de la mera copia. Y, si bien, en lo planteado por Machuca estos tres modos tienen, por sobre todo, relación con una reflexión en torno a los temas de la identidad, la historia y a los modos en que, desde Chile, nos relacionamos con discursos y lenguajes legitimados, hegemónicos —y, en muchos casos, eurocentristas—, esta mirada constituye un horizonte para reflexionar acerca de esto en distintos procesos. En ese sentido, este proyecto buscaría enmarcarse fundamentalmente, entre la *traducción* y la *diferencia*.

¿Qué hago, entonces, con *Estado Vegetal*? La noción de *postproducción* y de *remix*, así como las categorías propuestas por Guillermo Machuca resultan fundamentales para comprender y abordar el ejercicio que propone esta investigación: introducirme en una obra ya existente para alterar, tensionar y reinterpretar materiales *desde, sobre y para* la misma obra. En ese sentido, quisiera plantear algunas ideas y reflexiones personales que me son pertinentes para este caso de investigación.

Me es importante señalar que el acto de la creación está rodeado por muchos mitos. Por ejemplo, que la creatividad proviene solo por un acto de *inspiración*, o que las creaciones *originales* están rompiendo un molde y que son productos del genio de ciertas personas. Lo cierto es que la perspectiva de los autores que se han planteado, nos permiten vislumbrar que la creatividad no es *mágica*, sino que más bien deviene por el ejercicio de pensamiento y acción sobre materias específicas *ya existentes*. Copiando, traduciendo y diferenciando es como aprendemos —y también como creamos—, por lo que bajo el paisaje cultural que nos convoca, debiese ser natural buscar eludir la idea de *lo nuevo* —bajo una lógica moderna—, atendiendo a que el lenguaje de nuestra época —el que padecemos y reproducimos— se articula a través de la emulación de otros artistas que, a su vez, también pasaron años de producción —o reproducción— generando recortes de otros artistas.

Nada comienza siendo original, pues la comprensión —y la creación— requieren atravesar por la copia, la traducción y la diferencia. Abordando este principio, sería que las cosas pueden ponerse, entonces, interesantes. Este enfoque nos llevaría a reinterpretar y adaptar *Estado Vegetal*, permitiendo que el valor de este proyecto surja de la capacidad de manipular y transformar ideas ya existentes, contenidas en una obra que, a su vez, contiene la reinterpretación y reformulación de sus propios referentes. Sería allí donde, como dice

Barthes, se produce esa ruptura en la que la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte y comienza la escritura (1967, p. 1).

Bajo estos parámetros sería posible pensar, entonces, un ejercicio de reescritura desde la *práctica*; permitir la aparición de una puesta en escena que, en tanto *remix*, reinterpreta y rearticula elementos de *Estado Vegetal* con el afán —o ideal— de que, *a posteriori*, alguien más pudiese incluso realizar el mismo ejercicio con este trabajo.

## DISEÑO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN

Este estudio se inserta en el ámbito de la investigación artística siguiendo las categorías de *investigación en artes* que identifica Henk Borgdorff (2010) y tomando en cuenta la perspectiva propuesta por María José Contreras (2013), la cual promueve investigaciones académicas guiadas por la práctica (2013). De esta forma, sujeto y objeto de investigación no son dos categorías excluyentes del proceso; del mismo modo, teoría y praxis dejan de representar dos etapas diferentes e independientes, respectivamente. Gracias a estas dos perspectivas podemos concebir la *práctica* como *investigación (PAR)*<sup>7</sup> y el terreno del sujeto como objeto de análisis de un proceso creativo.

Como directora y, esencialmente, como dramaturga, participo activamente dentro de este proceso de investigación-creación. Es decir, mi rol no sólo me sitúa como una realizadora o practicante inmersa en el proceso mismo, una obra, por ejemplo, sino también como una investigadora que se afecta, reflexiona, cuestiona y construye nuevas metodologías de comprensión y creación en la praxis.

De acuerdo con María José Contreras la *práctica como investigación* requiere un delicado equilibrio que no es para nada fácil de alcanzar (2013). En este sentido, su aproximación difiere de los roles destinados y delimitados por la cultura occidental desde el positivismo en adelante. Alterar este orden es entonces subvertir un procedimiento clásico de análisis heredado del método científico que separa las categorías de manera excluyente. Como investigadora y como practicante, algo que entenderemos como *investigador-practicante*, tomando las categorías de la investigadora Carol Gray, el rol se reconoce en la subjetividad,

---

<sup>7</sup> En inglés: *Practice as research*.

la implicación y la reflexividad; es decir, en la relación con un proceso orgánico de investigación. Con respecto a cuestiones epistemológicas, el practicante es el investigador, y también el sujeto de reflexión. Desde esta perspectiva, los problemas planteados en la práctica se conciben, conceptualizan y se resuelven a través de la práctica misma (Gray, 1996).

En definitiva, el enfoque de esta investigación tiene como objetivo sentar las bases metodológicas para articular un andamiaje teórico, crítico y reflexivo que permita sistematizar métodos y recursos de mi práctica artística, y comprender la orgánica participativa detrás del proceso de creación de un texto dramático. El concepto que permea tanto mi quehacer artístico como metodológico es el de “subversión”, ya que no sólo se intenta deconstruir un “saber hacer” de las artes escénicas, como lo es la hegemonía del texto escrito, el logos o la palabra en mi práctica creativa, sino que también me sitúo en el ámbito de la deconstrucción del quehacer investigativo.

Dada la naturaleza única de una práctica artística, el problema aquí trazado y enmarcado, no podía ser resuelto únicamente de manera hermenéutica o teórica, sino que a través de la práctica. Por ello el proceso debe ser receptivo y guiado por las necesidades prácticas y la dinámica creativa del dispositivo final.

Este enfoque metodológico reconoce la complejidad y la autenticidad de la experiencia y la práctica donde los errores se reconocen en busca de una transparencia metodológica guiada por los emergentes y el trayecto orgánico que estos proponen.

Pese a la dosis de incertidumbre que implica una investigación de esta índole, a diferencia de aproximaciones más convencionales, que necesariamente definen pasos claros a seguir, aquí existe lo que siguiendo con Contreras sería un diseño fuertemente “emergente”, en el sentido que varía a medida que se desarrolla el proyecto.

Esta investigación en artes implica que a diferencia de lo que venía realizando se integre ahora a la práctica la teoría, en busca de una retroalimentación. A diferencia de la creación artística —que por supuesto podemos reconocer que es una actividad reflexiva—, la investigación artística es un proceso de búsqueda consciente y sistemático en torno a preguntas que buscan de modo explícito elaborar, organizar, descubrir, inventar nuevos conocimientos. (Atencio, 2023, párr. 12).

Con el propósito de alcanzar el objetivo general, que consiste en generar un contraste de metodologías entre Manuela Infante y mi propia práctica artística para la elaboración de una re-escritura del texto *Estado Vegetal* mediante un proceso de creación escénica (dramaturgia in-situ), se propone llevar a cabo estas operaciones sustanciales:

1. Revisión de archivos. Análisis de la práctica escénica llevada a cabo por Bastias junto a *La trama* / Revisión de la obra *Estado vegetal* (2017).
2. Estudio de los textos que componen el marco teórico de esta investigación.
3. Entrevista semiestructurada a la actriz Marcela Salinas.
4. Práctica escénica, ensayos basados en improvisaciones guiadas.

La acción 1 se subdivide en dos grandes operaciones. Por un lado el análisis de las metodologías llevadas a cabo por Bastias en las obras de *La Trama* entre los años 2018 y 2022, desde donde se desprenden las principales características que realizaron como colectivo en la creación de las obras.

Además, se estudia la obra "*Estado Vegetal*" (2017) de Infante. La revisión de la última abarca la visualización del video de una de sus funciones, y la lectura del texto dramático para el análisis sobre cómo está escrito y las características de la escenificación de la puesta en escena. De esta revisión, se seleccionan elementos para ser apropiados por Bastias en la reescritura del dispositivo final<sup>8</sup>

La acción 2 consiste en el análisis de textos referidos a los ejes conceptuales que guían esta investigación. Una revisión de bibliografía que permita definir los lineamientos teóricos elementales: Simpoiesis de Donna Haraway, Postproducción por Nicolas Bourriaud y Rizoma de Deleuze y Guattari, con la finalidad de indagar en el proceso de creación por medio de la influencia de estas concepciones. Comprender la idea de postproducción para la apropiación de *Estado vegetal* en miras al dispositivo final. La idea de rizoma para la creación de una obra que desafía las lógicas convencionales con una estructura descentrada y simpoiesis como base para la creación entendida como ser-con otros.

La acción 3, correspondiente a la entrevista semiestructurada de la única intérprete de *Estado Vegetal*, la actriz Marcela Salinas, tiene como finalidad además de enriquecer la investigación

---

<sup>8</sup> En el apartado Dispositivo final se expresa cuáles fueron los elementos que Bastias toma prestados de *Estado vegetal* para llevar a cabo el objetivo de reescritura.

con sus puntos de vista, se vuelve una fuente primordial desde donde se desprenden las etapas de construcción de la obra estudiada, así se manifiesta la metodología llevada adelante en la configuración de Estado vegetal.

Acción 4. El análisis de esa metodología, en contraste con mi práctica artística es mirar la escritura de un texto dramático desde su proceso colectivo, por ello los ensayos con los/as intérpretes es el lugar desde donde se escribe, escapando de los parámetros de una dramaturgia convencional: un acto que “nace desde cero” con un autor/a sentado/a en un escritorio a solas. Para llevar a cabo esto se proponen improvisaciones guiadas que construyen la dramaturgia del dispositivo final. Todo este proceso lleva un registro escrito, que también incluye videos, imágenes y bocetos. Estos materiales se utilizarán para reconstituir analíticamente la genética del proceso de investigación. (Contreras, 2013)

De manera simultánea se realiza una especie de revisión de resultados a través de las muestras presenciales que establece este programa<sup>9</sup>, las que proporcionan una prueba con feedback para continuar con la profundización, además que permiten el testeo de los espectadores frente al acontecimiento escénico.

## **2. BITÁCORA y ANÁLISIS DE PRÁCTICA**

El desarrollo de esta bitácora tiene una estructura sucesiva de los hitos más relevantes de este proceso, considerando el último semestre del Magíster en Arte Popular Latinoamericano. Durante el primer año 2022, como lo señalé en la introducción, era otro el contexto de mi análisis y otra la pregunta. Al finalizar el tercer semestre 2023, y su consiguiente cambio, apareció la reescritura de Estado vegetal como el nudo decisivo para el proceso.

Aquí se deja registro tanto de los recursos explicitados en el enfoque metodológico: revisión de archivos, entrevista semiestructurada, improvisaciones guiadas, hasta las sesiones presenciales.

Registro del primer recurso - revisión de archivo del texto y video original Estado vegetal más práctica artística La Trama.

---

<sup>9</sup> En el apartado siguiente se muestran tres muestras presenciales fundamentales para el proceso.



El análisis de este recurso permitió no solo la identificación de similitudes entre las prácticas de ambas directoras, sino también la apropiación del texto *Estado vegetal* para una aproximación práctica. Se apuntó directamente a la selección de los elementos que serían reescritos.

No se trata de una única historia (escrita con inicio-desarrollo-final), sino de una multiplicidad de voces interpretadas por Marcela Salinas. La obra no tiene un centro y pone a las plantas como "protagonistas". Creo que la elección de un texto escrito colaborativamente y con una lógica rizomática en sus materiales escénicos refuerza de manera significativa el objetivo propuesto. Desde eso, se desprende desde el segundo recurso, parecía muy relevante conocer la perspectiva de Marcela Salinas, actriz.

Segundo recurso -entrevista semiestructurada:

A través de una entrevista semiestructurada realizada el 29/09/2023 a la única actriz del montaje *Estado vegetal*, se revelaron las fases de construcción de la obra y se confirmaron aquellas etapas que de forma completamente intuitiva se habían propuesto previamente con el análisis del primer recurso. Las preguntas más esenciales realizadas a la actriz fueron:

¿Cómo se inicia el proceso creativo?

¿Cuál fue el primer paso para crear que dieron como equipo? ¿Cómo se desarrolló la escritura de los textos dramáticos?

¿De qué manera se articuló el montaje teatral?

El trabajo inmerso en las improvisaciones guiadas, ¿cómo? ¿Desde dónde y para qué? será desarrollado dentro de la tercera etapa que será descrita como resultado de los análisis anteriores.

### **3. INFANTE Y BASTIAS: CONFIGURANDO METODOLOGÍAS PARA LA ESCRITURA DE TEXTOS DRAMÁTICOS COLABORATIVOS.**

Del diálogo entre las metodologías llevadas a cabo de manera colectiva entre *Infante y Bastias* se han desprendido cuatro etapas claves, si bien pueden subdividirse o ampliarse según las necesidades de cada proyecto, aquí se desplegarán las fases que representan los

puntos de intersección evidentes al contrastar las metodologías empleada por La trama en los años 2018-2022 y la metodología llevada adelante en la obra de Estado Vegetal de Manuela Infante.

Tal como se explicó antes, se destaca la importancia de la entrevista a Marcela Salinas como fuente primaria para la comprensión de la metodología de Infante.

*Vegetativo*, -el dispositivo final de este proceso- utilizó como grueso estructural metodológica que aquí será descritas.

En último capítulo *Dispositivo final*, profundizaremos en las decisiones escénicas que forman parte de los hallazgos en medio del uso de esta metodología, método que se desprende del análisis y contraste del trabajo colaborativo entre ambas autoras.

Propongo cuatro etapas y algunas acciones que son la síntesis de la configuración de ambas metodologías. Estas etapas vienen a ser resultado del análisis, mostraron la ruta hacia el proceso del dispositivo final y pudieron ser probadas mientras estaban siendo sistematizadas.

## **Etapas**

### **3.1 Primera etapa: selección del material**

La primera etapa es el único momento que implica un trabajo en solitario. Aquí las autoras “eligen”, llegan al material que establecerá el contexto del proceso que se afrontará colectivamente. Este material es la base para el desarrollo posterior. Es una idea fundamental, vinculada a una pregunta, o una hipótesis, una reflexión sobre un “tema” específico, un problema, la revisión de algún evento o periodo histórico.

Esta primera decisión condensa una premisa clara, delimita el universo a trabajar, y busca ser expresado por personajes, los que se encuentran indeterminados, más bien son roles, cuerpos. Este elemento fundacional empuja a fabular y a fantasear las posibilidades de esos cuerpos en ese espacio determinado que arroja el primer material seleccionado.

Ese mapeo inicial, proporciona ciertas certezas como lugar para la escenificación, roles y posibles situaciones. Se considera como un detonante, una idea de explosivo, una estructura para desencadenar la segunda etapa.

“La Manuela me invitó a trabajar una obra vegetal, ella sabía que era eso, no había texto, no había nada pero era la idea fuerza...” (Salinas, 2023)

### **3.2 Segunda etapa: análisis teórico**

El foco de esta fase se entrelaza, de alguna manera con la anterior, pero ahora se abre al equipo. Basándonos en la idea de que el trabajo de construcción del texto no es una entidad cerrada, sino un proceso colaborativo entre todo el involucrado, esencialmente las/os intérpretes, se entrega entonces el detonante. Aquellas/os reciben las nociones resueltas en la etapa anterior y exploran directamente, con sus cuerpos las posibilidades de expresión que ofrece el material recibido.

“Solo teníamos algunos cruces entre la ciencia y el teatro, había voces pero no personajes aun, ahí yo fui probando a la niña, al caballero de la vecinal, pero no estaban escritos así...”  
(Salinas, 2023)

Para nutrir el universo de la creación, dentro de esta etapa se visitan referentes, se analizan contextos históricos, se toman posturas estéticas y lenguajes escénicos para abordar la forma. En este caso *Estado vegetal* obliga a la revisión de bibliografía de algunos lineamientos teóricos elementales.

Este análisis permite identificar procesos que, desde la teoría se aplican a estrategias escénicas. Por ejemplo el fototropismo: el fototropismo es un fenómeno biológico en el que las plantas responden al estímulo de la luz, creciendo o moviéndose direccionalmente en respuesta a la luz. En el caso de Estado vegetal es la actriz quien sigue la luz, no al revés.

La idea de rizoma es un concepto que en su traducción escénica nos permite jugar con una estructura desjerarquizada, caracterizado por su multiplicidad, conectividad y ausencia de un punto central, Las imágenes o elementos escénicos permiten múltiples conexiones y trayectorias, con una estructura dramática ramificada y descentrada. Trasladando la idea de rizoma a una forma de hacer obras.

### **3.3 Tercera etapa: Exploraciones en la escena**

La entrega y revisión del detonante además de las reflexiones teóricas ofrecen al equipo-intérpretes un repertorio creativo. Son ellos/as, quienes desempeñan un papel fundamental en la materialización del texto, la metodología implica un trabajo con improvisaciones guiadas para la construcción de la dramaturgia.

La improvisación teatral es un proceso en el que los actores crean y realizan escenas sin un texto y sin ensayos previos. En lugar de seguir un texto aprendido, los intérpretes juegan improvisando diálogos, acciones y situaciones sobre la marcha. Este trabajo no tiene un texto preestablecido y la interacción en presente es lo esencial. La capacidad de escuchar y reaccionar a las propuestas de los demás es crucial para el levantamiento de un material que podamos seleccionar para la creación de la obra.

En esta práctica la improvisación teatral no es entendida únicamente como una herramienta de entrenamiento psicofísico para intérpretes, sino que es lo medular para levantar material escénico que será la base para la escritura final. Según Salinas, “El rol de estas improvisaciones guiadas es ir encontrando el camino. donde es muy importante lo que una le entrega a la otra, la diseñadora de iluminación estaba en todos los ensayos, cada una desde su esfera compatibilizaba sus visiones, éramos un núcleo creando...” (2023)

El rol de la improvisación, teniendo más o menos claras las leyes del universo que se busca poner en escena, es abrir posibilidades escénicas para encontrar situaciones, entornos, personajes y cuales son los vínculos posibles entre los cuerpos y los demás elementos de una puesta en escena, iluminación, sonoridades principalmente. La guía pretende conducir ese caudal de posibilidades, contener el caudal que las/os intérpretes están proporcionando y la generación de relaciones en la creación con lo otro. las posibilidades que dan los elementos que se ponen en la escena.

### **3.4 Cuarta etapa: dramaturgia in situ**

Esta categoría corresponde a una especie de escenificación, donde participan todos los elementos de la puesta en escena.

Patrice Pavis, en su *Diccionario de Teatro*, comienza con una descripción del origen del término “escenificación” y se remonta a 1820, cuando el director comenzó a ser el responsable oficial de la ordenación del espectáculo, asemejándose a una técnica rudimentaria de la marcación de los movimientos de los actores y de la iluminación, En esto, que plantea Pavis podemos observar que la escenificación corresponde, al menos históricamente, al desempeño del director como un arquitecto de la obra de teatro, con la responsabilidad de componer los elementos que juegan en escena, desde las interpretaciones

hasta los elementos de la escenografía, la iluminación y la música, las cuales son articuladas por medio de “estrategias que el director emprende para establecer sistemas de sentido que alcancen la escena y el espectador” (Duarte, 2011, p.62).

En medio de esta última acción se desprende que:

- Nos distanciamos en una medida con la escenificación ya que Cuando todos los elementos técnicos y actorales están en juego de manera simultánea, podríamos pensar que el texto dramático ya está completamente acabado, pero aquí, no se clausura, seguirá abierto para acompañar el proceso en cada apertura que tenga el dispositivo final y existirá una ventana abierta por si algún nuevo elemento arriba.

- Es un proceso que implica un acuerdo, hay un colectivo bajo la dirección de un agente director, que trabaja tomando ciertas decisiones de aquello trabajado colectivamente.

- El registro que se lleva adelante con las situaciones que se improvisaron, en las etapas previas, estados emocionales, acciones, juegos vocales, objetos que aparecieron, se organiza para la construcción de un recorrido, un camino que está minuciosamente coreografiado, en composición con elementos heterogéneos.

- Aquí se busca dar con un sistema de sentido, relacionado con la idea de la obra, la pregunta, la hipótesis. Y las diferentes decisiones del agente director están insertas en un sistema de estrategias para componer diversos elementos que contribuyan a establecer ese sistema de sentido, que guiará en gran medida, la percepción del espectador al ver la obra teatral.

- Este proceso involucra la definición de las propuestas de diseño finales tanto en el área escenográficas, vestuario, música e iluminación.

#### 4. TABLA COMPARATIVA

<b>ETAPA</b>	<b>ESTRATEGIA INFANTE en ESTADO VEGETAL</b>	<b>ESTRATEGIA BASTIAS en LA TRAMA</b>	<b>RESULTADO VEGETATIVO</b>
1. Selección del material	Inteligencia Vegetal Posthumanismo	Silencio Histórico hacia la mujer en Occidente	Estado Vegetal
2. Análisis teórico	Stefano Mancuso y Michael Murder	Mary Beard	Donna Haraway, Nicolas Bourriaud Postproduccion y Rizoma Deleuze Guattari.
3. Exploración en la escena	Improvisaciones guiadas	Improvisaciones semiestructuradas	Improvisaciones guiadas
4. Dramaturgia in situ	Componer con elementos de la puesta: el habla, la música, iluminación, objetos, vestuarios.	Componer con elementos de la puesta: sin palabras, música iluminación, sin objetos, vestuarios.	Componer con elementos de la puesta: el habla, música, iluminación, objetos.

#### 5. REGISTRO DE CUADERNILLO DE TRABAJO, FECHAS, APUNTES Y FOTOGRAFÍAS

Examen. 21 julio 2023

El fallo

Intérpretes: Carolina Carrasco, Juanita Lara

En la introducción de esta memoria planteo que era otro el contexto y la investigación y ese examen estaba anclado a esa primera idea. Una mujer, sirvienta, vestida de época, imposibilitada de hablar. La posibilidad de probar esto y ver que la práctica no estaba dando cuenta de las ideas que teóricamente intentaba afrontar, fue lo que hizo dar el giro que guía esta exégesis.



Ensayo 01 - Agosto 2023

Pruebas y testeos

Habiendo hecho el giro en la investigación tomando Estado vegetal como punto de partida comenzamos con ensayos.

La premisa del ensayo fue ¿cómo nos ponemos en relación con estos objetos?

Se dispuso en el espacio ocho pedestales, dos micrófonos y dos macetas. las intérpretes, tenían un texto con algunas frases. Frases inconexas.

Se lee en esa sesión extractos de rizoma de Mil mesetas de Deleuze y Guattari a modo de inspiración, y para dejar en la atmósfera abiertas para que se emitan raíces y brotes.

Se saca en limpio de esa sesión las posibilidades materiales que otorgaron los pedestales y los cables, sin ningún sentido lógico, nos permite crear imágenes nuevas en contacto con esos materiales.



Ensayo 02. 2023.

El habla

En este ensayo se prueba principalmente los textos que en el ensayo anterior brotaron de las improvisaciones, y se trabajó directamente con los micrófonos que se dispusieron. Las pruebas del músico, interviniendo las voces, generando ecos, nos revelan la posibilidad de tensar el contenido de esas palabras por medio de su soporte, microfonía y distorsiones se plantean como un material esencial para el dispositivo.



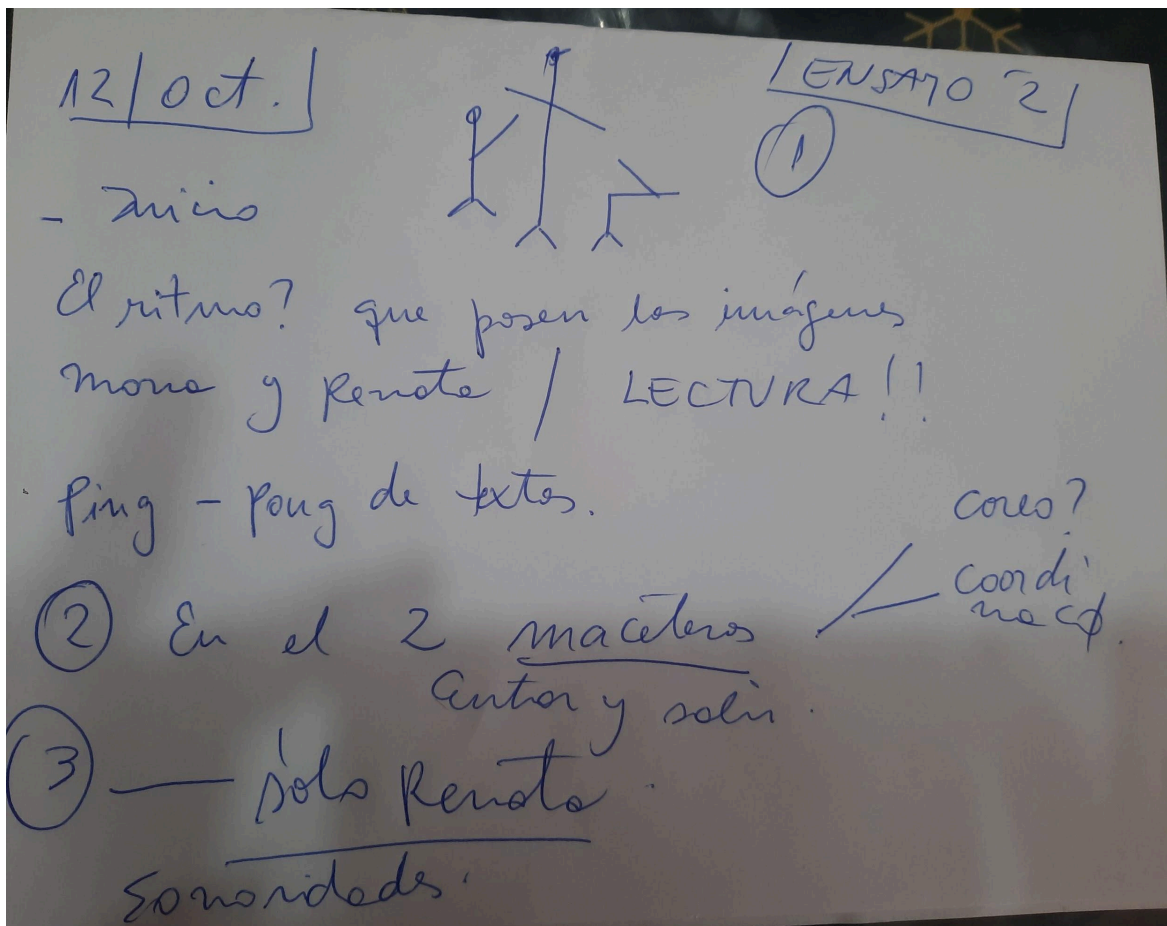


Apuntes de ensayos.

Pruebas y testeos.

Intérpretes: Valentina Ruz, Renata Lorca, Dante Parra  
objetos, vestuarios, sonoridades.

Se escuchan las sonoridades que el músico creó de manera simultánea al repaso de los textos por parte de las actrices. Probamos una idea de vestuario alojada en una vestimenta en tonos verdes, pero la pregnancia de la autorreferencialidad en tanto roles, no personajes, cuerpos que ingresan a la escena a experimentar su relación con los objetos, empuja los vestuarios a segundo plano, para continuar con nuestras ropas “normales”.



Primera presencialidad, cuarto semestre. 14/10/2023

Intérpretes: Valentina Ruz, Renata Lorca, Dante Parra

Esta presencialidad se establece como una muestra importante dentro del proceso los docentes Carolina Illanes y Hugo Osorio, desprenden de lo observado un material fértil para continuar en busca de un desarrollo escritural que se profundice. Aparece con más fuerza la noción de rizoma.

Como equipo identificamos las posibilidades de generar una atmósfera interesante en medio de ese espacio, un ritmo que debe ser ajustado en pro de lo que requiere la escena y una necesidad de trabajar con los implementos en cada sesión.

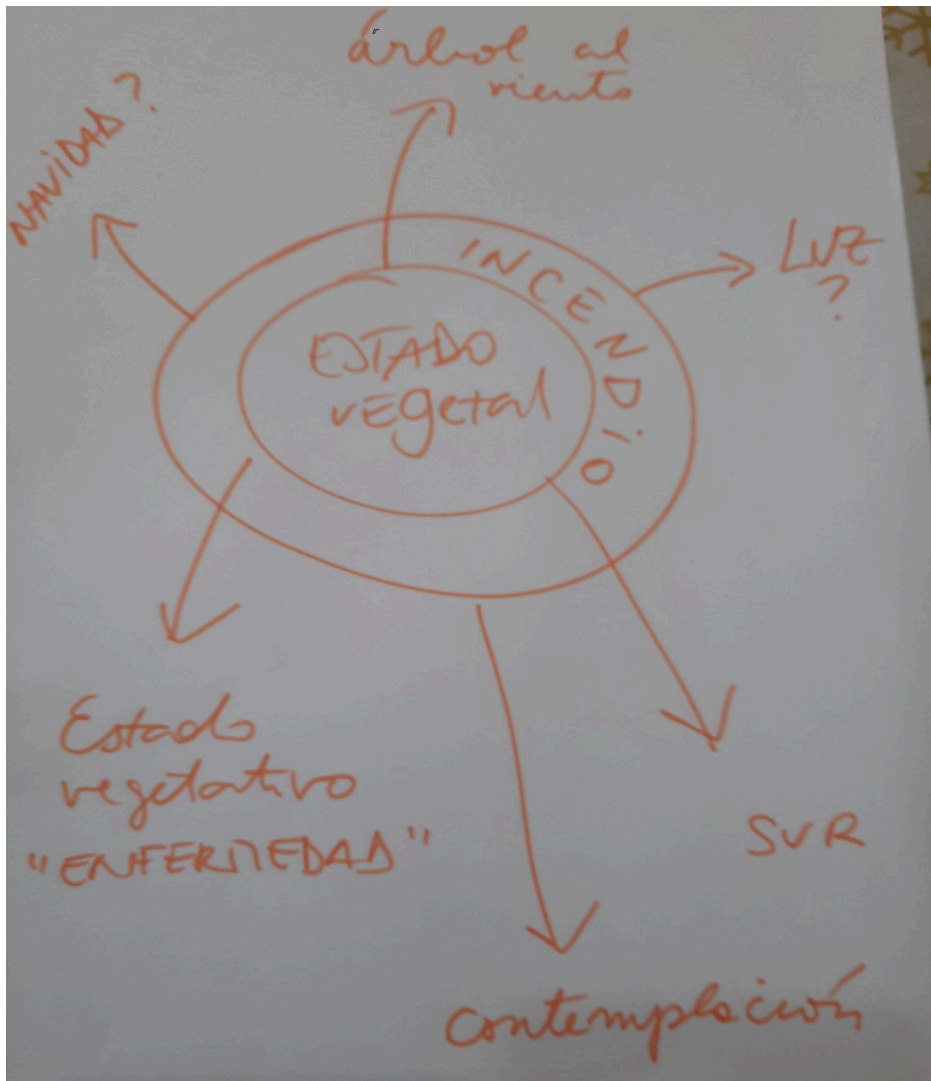


## Ensayo

cuerpo - fuego - agua

En este ensayo descubrimos otras “fuerzas” que podrían estar dentro del dispositivo, la idea del viento, por medio de un ventilador, la idea del fuego por medio de una máquina de humo, la idea del agua, pero está lanzada de verdad.

Se probaron los elementos. y decidimos probarlos en la siguiente muestra presencial.



Segunda presencialidad. 16/12/2023

Texto

Intérpretes: Alfonso Ferreiro, Dante Parra, Stephie Bastias

Es en este testeo, decido entrar al dispositivo, dejar de estar en el rol único de directora e ingresar y ponerme en relación con el material. Tal como el músico, abandona el lugar de estar fuera “acompañando” la escena para ser un elemento fundacional desde dentro, observamos sus ejecuciones, lo vinculamos con el espacio.

Aumentamos el número de pedestales y probamos el agua y el humo. Nos quedamos conformes con los hallazgos de ese día.

Nos extendemos la duración del ejercicio para probar dos monólogos y la participación de tres roles nuevos, un cuerpo con impermeable que se mueve en medio del bosque.

La actriz-directora que plantea las reglas del juego desde un inicio y nos invita a adentrarnos al bosque y el monólogo final, que decidimos posterior a esta muestra dejar fuera.



## 6. CREACIÓN DEL DISPOSITIVO FINAL

### **Análisis del Dispositivo escénico “Vegetativo” que constituye la re-escritura de Estado Vegetal**

Tal como declaré a lo largo de esta memoria, mi interés en relación al estudio de este programa y que origina este proyecto se encuentra, sobre todo, en la posibilidad de hacer obras de teatro. Desobedeciendo a ciertas jerarquías y en compañía de otras y otros. Por ello este capítulo se enfoca en el análisis de los procedimientos escénicos del dispositivo final.

Profundizaremos sobre algunas decisiones en torno a la escenificación de la reescritura realizada, algo que en las etapas se denominó dramaturgia in situ, dada su apertura para en medio de la escena continuar con la escritura. Tal como manifesté en la introducción, tanto la memoria de obra como este análisis es un ejercicio poco común en mi rol como practicante.

De ahí la tendencia más a nombrar a modo descriptivo los procedimientos que en su capacidad de significación, esto no es una salida más “sencilla” sino una especie de declaración de principios en tanto el teatro no está supeditado a “significar”, es decir, a que cada decisión tomada tenga que ver con un argumento en busca de un significado.

Poner en escena es componer, ir tejiendo los elementos heterogéneos los que se articulan por medio de “estrategias que el director emprende (dentro del proceso de escenificación) para establecer sistemas de sentido que alcancen la escena y el espectador” (Duarte, 2011, p.62). Duarte agrega una característica de finalidad que es “*para establecer sistemas de sentido*”. Esto último lo entiendo desde el discurso que hay detrás de la articulación de algo. Sin embargo, quedó conforme con la palabra “sentido” porque aporta más, desde mi punto de vista, al valor signifiante de la finalidad a diferencia de la palabra “discurso” que atinge a un valor de significado. (Atencio, 2023, párr. 12)

Sin duda, hay capas de sentido y serán expuestas aquellas que me parecen relevantes en el proceso, pero no sin que la exploración haya sido en ese camino, primero fue la escena, luego el sentido que aquello fue tomando.

### **6.1 Estructura rizomática, descentrada**

La creación estuvo enfocada en capítulos. Éstos fueron abordados como entes autónomos, desvinculados de una progresión dramática lógica o con un claro desarrollo lineal. Cada cuadro sirvió para explorar la puesta en relación entre las materialidades seleccionadas y posteriormente en el diálogo que pueden tener entre ellas, para ser capítulos autónomos pero con la misma raíz.

No hay relación aparente entre un capítulo y el otro. Al inicio una actriz y su manifiesto. Luego una mujer del sur le relata a una telefonista la colisión de un camión con el tendido eléctrico. Un hombre nos relata que es el estado vegetativo. cuales son las partes del cuerpo que dejan de funcionar. De pronto un cuerpo danza en medio de un bosque de pinos, hasta

que alguien lo riega.

## 6.2 Texto

El texto está escrito en capítulos, utiliza un juego que busca, a ratos, recordarnos que las palabras no son nuestras sino de otras autoras.

La razón de la existencia de un texto dramático es que sea completado en la escena, se usa no se contempla. Se trabaja con él, no para él. Es por eso que nos aprovechamos de él y decidimos escénicamente generar una tensión entre lo que vemos y lo que será. Optamos por nombrar las cosas como si fuesen algo que no lo son, pero que pese a eso podemos relacionarlas ya sea por su forma o por su función. Así, usamos la palabra como un arma capaz de levantar aquello irrepresentable, los cables son raíces, los diecisiete pedestales de micrófono son árboles (pinos), el humo que sale de una máquina es un incendio forestal y el ventilador es un viento que sopla.

Se habla de un choque, un camión en el sur, que se enreda con el tendido eléctrico, y una rama en medio de ese enredo. Todo el espacio tiene toda clase de cables, escribimos esta escena, porque nos permite poner en relación la idea de los cables, que son raíces pero que también pueden ser cables de luz. El texto, la situación dramática, se escribe en función de los cables, no al revés.

## 6.3 Lugar

Escogemos un bosque, lo desprendemos de uno de los tantos lugares que narra la obra original.

“Soy el último animal. Sentado en la última *catástrofe*. Este *bosque* era el infierno señores, aun antes de las llamas. Este era un bosque solo de *pinos*”. (Infante, 2017)

Nos situamos en ese lugar irrepresentable pero que a su vez contiene todo el verde que evocan las materialidades de la investigación, solo con nombrarlo. La palabra bosque nos permite adentrarnos en lo que necesitamos. Confiamos en la palabra y tomamos al bosque como nuestro lugar, lo construimos a través de pedestales de micrófonos, en la lógica de confiar en la palabra.

Soy originaria del sur, y el músico del equipo también, nos pareció orgánico vincular este

bosque con esa parte de nuestra historia, se trenzó entonces a la idea de que uno de los personajes del relato es del sur de Chile.

De ese mismo texto citado -el que se volvió fundamental, es parte de la reescritura casi de manera textual-, emerge con alta pregnancia la imagen de los pinos, ese bosque ya no era cualquiera, el nuestro era del sur de Chile y era solo de pinos.

Cada una de las opciones estéticas podría dar pie a distintas interpretaciones, sin embargo éstas han sido tomadas en razón a las materialidades y tensiones escénicas que logran desatar y no con miras a provocar una recepción determinada sino que sea algo interesante de contemplar, de mirar y las posibilidades que proporcionan.

Tomamos la propuesta de Estado vegetal cuando al final de la obra aparecen pedestales que rodean a un bombero, para volver eso el elemento más estable dentro de nuestra puesta en escena, son el bosque, son los pinos, pero son pedestales, son muchos y son todos iguales, con distintas alturas.

#### **6.4 Lo técnico**

Existe un contenedor escénico, y todo lo que nos rodea en esa sala es el aparataje técnico que necesitamos para hacer lo que hacemos dentro de la escena. Si bien, le damos *características vegetales* a esos pedestales, a esos cables, a las máquinas, no son sino elementos que responden a otro contexto, a uno absolutamente técnico —es decir, constituyen un acto de autorreferencialidad formal, dejando a la vista los materiales y modos de proceder (Insunza, 2021, p. 10)—. Eso permite ver al teatro en dos dimensiones; una apuntaría hacia la *evocación* y otra es absolutamente material. En una se evidencia la imposibilidad de representar aquello que la obra *necesita* para ser entendida —la vegetación y el énfasis en los procedimientos escénicos; cables, reproducción tecnológica, botones que se encienden, enchufes que se conectan, micrófonos que se instalan en la escena— y, por otro lado, lo importante que se vuelve que el teatro *mistifique*; volver misterioso algo que no lo es.

#### **6.5 Música**

La música se articula desde la idea de la *polifonía*; como las plantas —que poseen una organización polifónica—, ésta no intentaría articularse como una sucesión de sonidos que completan un recorrido lineal, sino que buscaría complejizar esa totalidad múltiple que



constituye el paisaje escénico. Ramificada, reiterándose y dividiéndose, desde una pequeña *célula generativa* —como le llamaría el musicólogo Jean-Jacques Nattiez—, se desplegarían los módulos sonoros que articulan el tejido de la puesta; en ese sentido, la música, al igual que los elementos con los que convive dentro de la escena, buscaría posicionarse no como un *marco* de la estructura, sino como el *espacio* mismo.

Una sola melodía de dos notas que se reproduce, llegando a transformarse en un canto coral colectivo y descentralizado, la voz musicalizada —y fragmentada, alternada e interconectada— de las intérpretes en escena y, por último, la posibilidad de un diálogo musical —concebible incluso como un *remix simpoiético*— entre la *Eine Faust-Overtüre* de Richard Wagner y *oral* de Björk y Rosalía constituyen, de esta manera, los tres grandes espacios musicales por los que transitaría la obra.

## **6.6 Voz, sonido, cuerpo**

Tanto la condición de monólogo que propone Infante, y que en algunos capítulos nosotros instalamos como diálogo, y la estructura de *capítulos* del dispositivo final, hacen de esta reescritura un material idóneo para la exploración del habla como herramienta expresiva.

Paralelamente distintas operaciones escénicas relativas al sonido fueron exploradas: ¿cómo podemos a través del sonido ser parte de la voz de la actriz y ser con ella?

El habla materializa la palabra y es capaz de amplificar o abrir su sentido original, pues a través suyo, la palabra trasciende el ámbito de lo lingüístico. El habla no sólo transmite contenidos, puede provocar sensaciones. hablar simultáneamente, repetir, generar eco, interferencias, son formas, bajo nuestra perspectiva de tensar la idea de que la palabra se cierra en su significado. El sonido, puede condicionar el contenido.

En términos generales, la puesta en escena explora las posibilidades expresivas de la sonoridad del habla al alterar artificialmente la voz de las actrices.

En el primer cuadro una actriz el texto se construye mediante frases cortas, una detrás de otra, frases como el lindo el sur - no- como- pero si- y usted?

Artaud sostiene que la escena posee un lenguaje propio, independiente de la palabra y orientado, primeramente, a los sentidos, se declara convencido de que “... el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento...”

(Artaud, 2005, p. 95).

La amplificación e intervención de la voz de las actrices mediante el uso de micrófonos y efectos de sonido, permiten tensar el contenido hasta explorar posibilidades donde todo sea solo sonido, sin comprender siquiera lo que se dice.

### **6.7 Iluminación**

No hay luz teatral en *Vegetativo*, hay luz natural, el sol que se cuele por las ventanas, más el blanco de esa sala, nos son suficientes, además, “no hay luz” el corte por el choque del camión con el tendido eléctrico parece amalgamarse a esa idea y nos deja conformes de no usar ningún foco.

En uno de los cuadros, las actrices ponen sobre sus cabezas una suerte de macetero, que es un armazón de focos de teatro. Utilizan una especie máscara que les cubre todo el rostro; se trata de un elemento que instala una atmósfera de extrañeza, se trata de un rostro invisible, hasta es difícil identificar cual de las actrices es la que habla. y que apoya la idea de la oscuridad por el corte de luz.

Cuando “vuelve” la luz, ya no hay más de esos elementos, se lanzan lejos. Ahora son inútiles.

### **6.8 Agua. El riego, una extensión de goma, un elemento**

La obra tiene un momento donde una manguera riega al intérprete, es agua de verdad, ante un sinfín de cosas que no son lo que son, el agua real es una interferencia ante la lógica propuesta, hace ruido, vuelve a tensar, permite ampliar y hacernos esas preguntas, es funcional, es una extensión y es literal, ¿se aguanta la literalidad? Ante una propuesta donde los objetos son mitificados, creemos que sí, pero no siempre, en una selección específica, arbitraria en tanto belleza. Y el agua está a nuestro alcance, logramos generar el procedimiento para probarlo y comprobar su repercusión en un espectador.

Este es el elemento que proyectivamente nos invita a seguir en una exploración sobre aquello que aparece desde una realidad material y aquello que continúa en el estadio de la mistificación.

### **6.9 ¿Fin?**

Confluyen en el último cuadro, todos los personajes propuestos a lo largo de la obra. Éstos no aparecen como entes autónomos sino como proyecciones del ejercicio completo. Aparecen

cuatro cuerpos distintos que poseen capas, como las que usan las personas en el sur.

La mujer del sur y la operadora. El músico, quien hace las veces de una inteligencia artificial que nos explica conceptos fuera de nuestro alcance. La actriz-directora. Un cuerpo que se mueve como un animal en medio del bosque y las niñas que juegan a ser plantas.

### **6.10 Sobras de escrito sobre el dispositivo**

La última etapa del proceso consistió en entretrejer los distintos cuadros, construir tránsitos entre ellos y reunirlos en un mismo espacio.

El asunto del vestuario nunca devino en un elemento central para la puesta en escena.

En términos actorales no se trata de hablar por las plantas, sino de ser planta, que la obra lo sea.

El ritmo es uno de los aspectos materiales más importantes, pero aún desconocemos su alcance.

Resulta interesante descubrir que la metodología fue lo más esencial, si bien tomamos prestado el universo vegetal para crear algo, cada discusión, pregunta, entrenamiento y reflexión nos llevaba directamente hacia la metodología, una especie de trabajo material donde no importaba el qué sino el cómo.

Si nos preguntan de que se trata la obra, es difícil que logremos responder, concluimos como equipo en uno de los ensayos.

## **CONCLUSIONES**

Alexandra von Hummel, directora de teatro, plantea en la exégesis de su magister —que fue, además, una referencia muy potente para la realización de mi propia memoria— un cuestionamiento a la idea de “*ser fiel al texto*” (2017, p. 23), un dicho muy común en nuestro contexto —y me apropio aquí de sus palabras— pues cuando se usa esta expresión, se estaría hablando de proteger un *sentido original*; proteger la intención de un autor, sin embargo, este sentido, en la mayoría de los casos, no habría sido determinado por el autor sino por otra

persona que se adjudicaría el derecho de cerrar aquel texto, clausurando sus interpretaciones posibles. Ser fiel al texto entonces, sería ser fiel a ese protector. Pero, una dramaturgia, —atendiendo a la definición que se ha trabajado en esta investigación y, por tanto, refiriéndonos no sólo a su dimensión textual—, se completa en la lectura, y ahí estaría su razón de ser, pues su autor no puede entrar en la lectura. Toda lectura es personal, y toda lectura implicaría, por tanto, una nueva composición por parte de quien realiza esa lectura.

Esta reflexión toma relevancia en la medida que se alinea con una des-jerarquización del texto dramático, y toma un carácter de potencia; existe ahí para utilizarlo como un detonante de la *escritura escénica*.

La expansión de la categoría de dramaturgia me lleva a una primera conclusión, la cual parece evidente pero me significó —y significará— una gran profundidad en la práctica. Esa conclusión es que creo en la posibilidad de una escritura que no posee sólo palabras, sino que está hecha de ritmos, atmósferas, acciones. Y, como si fuesen palabras capaces de modificar la realidad, están también abiertas para seguir escribiéndose, incluso para que alguien se las apropie y escriba con ellas otra cosa.

Por otra parte, dar cuenta de una metodología, encontrar un camino o una forma, no es una receta; hacer obras no tiene fórmula específica, y por eso uno se extravía. No obstante, aparecen ciertas “leyes” que se corresponderían con ciertos procesos.

La primera es que no existe un texto inaugural para este caso, ni para esta metodología; hay una idea como, por ejemplo, la idea que acompañó —a ratos inconscientemente— esta búsqueda: la del mundo vegetal. Entonces el ejercicio es cómo pensar una obra en la que operarían otras leyes —ramificación, fototropismo, polifonía, etcétera— que no se corresponden con las leyes de un desarrollo convencional —o animal—.

Eso implicaría, entonces, que intentar dar cuenta del proceso de puesta en escena en un formato lineal sirve única y estrictamente para señalar las distintas etapas que atravesó este proyecto. En la práctica, todo sucedió en forma más simultánea; las etapas se superpusieron unas con otras y el avance no fue, en ningún caso, lineal; a veces eso significó retroceder, girar, tomar otras direcciones y la incidencia de la inteligencia vegetal en el proceso fue mucho más pregnante que lo que, incluso, puede dar cuenta la investigación.

Esto es abordar la escena como un tejido de relaciones materiales en el que se experimenta con los encuentros y desencuentros, sin buscar responder específicamente a una búsqueda de

significado; éste ejercicio no sería una transposición a la escena de reflexiones pre-elaboradas, pues no se pretendería “saber más” que un potencial espectador. En ese sentido, toman especial importancia las palabras de Bob Wilson, quien defendería otorgar la libertad de interpretar al público, así como de darle la libertad de que haga sus propias conclusiones. En sus propias palabras, el trabajo del artista es crear, no interpretar.

A lo único que tendríamos acceso, entonces, sería a poder proporcionar una experiencia en la que no podemos tener el control. Y, si bien, esta investigación no guarda una relación específica con el espectador, nunca pude dejar de pensar en ellos/as, y en las sensaciones que podrían llegar a ocurrir al experimentar esta puesta en escena, así como las conexiones posibles que podrían hacer en esta apertura a sus subjetividades.

Esta forma de relacionarse con la creación escénica reposaría en una orientación colaborativa, confiando en que las cosas ocurren y se desatan en una relación con otras y otros elementos; no es, por tanto, una entidad cerrada. ¿Cómo no pensar en el espectador, entonces? Me parece pertinente pensar al espectador como un *contemplador*, y no un extractor o elaborador impecable de significados.

Desde una perspectiva rizomática, esto implicaría líneas de fuga; líneas que te conectan con otras líneas y, por tanto, una obra que puede *irse por las ramas* en el tiempo, en el espacio y en la percepción de quien contempla, rehuendo de un entendimiento cartesiano. Aunque la tentación más grande siempre sea querer volver a un tronco, que es la manera en que se nos ha enseñado a hacer las cosas, aquí la dramaturgia es una planta que se propaga de forma horizontal.

Y aunque, en cierta medida, tengo sensaciones contradictorias con las conclusiones porque siento que clausuro una búsqueda, en esta declaro nada más que proyección. Existe un campo expandido de posibilidades; potencialidades esperando a ser materia, así como una inspiración que se encuentra en la inteligencia vegetal, ramificada, multitudinaria, tal como serían las plantas que crecen sin fin, no como nosotros.

Deleuze y Guattari sostendrían que la construcción de conocimiento no surge de manera cartesiana —es decir, bajo una lógica lineal y causal— a partir de un origen específico, sino que, al mismo tiempo que el conocimiento se produce, se expande en múltiples direcciones generando nuevas y diversas líneas y formas de conocimiento.

Una estructura rizomática, aplicada a la creación escénica, permitiría, entonces, la horizontalidad y renunciar, en cierta medida, a figuras que históricamente representarían

imágenes autoritarias, hegemónicas y jerarquizadas como podrían ser la de un dramaturgo y un director. En ese sentido, dicha estructura rizomática operaría para guiar un trabajo fuera de toda lógica aristotélica.

Recordemos que el rizoma se constituye desde una visión horizontal y no desde una jerarquía arborescente, no hay una subordinación de mayor o menor importancia, todos los aspectos del rizoma son igualmente transcendentales. Así, el proceso en conjunto con el equipo de creación, implicaría sumergirnos en un proceso de búsqueda escénica; identificar referencias culturales, ensayar definiciones y determinar preguntas escénicas para luego ensamblar los materiales del proceso constituirían ejes fundamentales de dicha búsqueda escénica.

La razón para realizar una exploración escénica en la que se toma un concepto filosófico como rizoma, deviene fundamentalmente por el interés de poder construir una nueva distribución escénica que sea ejecutada de forma *horizontal*, sin poseer una subordinación jerárquica. Allí, todos los elementos podrían conectarse con otros elementos diversos, heterogéneos, sin lógicas estrictamente causales. Se generaron, entonces, dos maneras de relacionarnos con la *simpoiesis* y el *rizoma*; una, en la fase de elaboración del trabajo de creación, y la segunda en el cuerpo de la obra —es decir, la forma en la que se puso en escena el dispositivo final—.

Buscamos, de esa forma, interrogar la posibilidad de realizar una obra con nociones de *simpoiesis*, *rizoma* y *postproducción*. Y, en cierta medida, no se buscó crear cualquier obra, sino que se apuntó a desarrollar un ejercicio escénico a partir de una obra ya existente, desarrollando en ese ejercicio, procedimientos y metodologías específicas para llevarlo a cabo.

A través de dicha metodología y procedimientos, el dispositivo final se construye escénicamente a partir de un conjunto de situaciones múltiples que se conectan entre sí, alejándose de una estructura tradicional aristotélica —un inicio, un desarrollo y un desenlace—, el relato se constituye a partir de capítulos que se vinculan de forma circular, y dichos capítulos son distintos, no solo desde la perspectiva del texto, sino desde los cuerpos; los cuerpos de las actrices componen y descomponen momentos que van desde coreografías hasta textos estructurados en ritmos, bailes y cantos, que constituyen, más bien, fragmentos de situaciones de personas que se cruzan.

De esta manera, y para finalizar, me es importante recordar un objetivo indispensable para el desarrollo de esta investigación: el contraste de las metodologías *Infante-Bastias*. Considero,

a partir de ello, que uno de los aportes de esta investigación es lograr una sistematización que consistiría en cuatro etapas: a. selección del material; b. análisis teórico; c. exploración en la escena; d. dramaturgia in situ. Esta sistematización sirvió, en distintas dimensiones, para el diseño del dispositivo final, pero también para permitirme realizar una mirada en retrospectiva hacia la práctica que he estado ejerciendo, casi de manera casi intuitiva, durante los últimos años. Esta investigación buscaría, fundamentalmente, constituir un aporte en la medida que atiende a que dicha sistematización podría ser aplicada por otras/os investigadores que deseen trabajar con una perspectiva colectiva e *in-situ* del proceso y de la dramaturgia, o bien, que deseen indagar en la manera en que algunos grupos o autores desarrollan cierta práctica desde la especificidad que les caracterizaría, permitiendo indagar en procesos más que en resultados, y en *modos-de-hacer* la disciplina, por sobre productos acabados.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Alvear, L. (2023, 12 diciembre). *Luces y precisiones sobre el concepto de práctica artística como investigación*. Facultad de Artes UC. [https://artes.uc.cl/noticias/luces-y-precisiones-sobre-el-concepto-de-practica-artistica-como-investigacion/?fbclid=PAAaazpMFgqq8szzHCLNVBPpj4TaghaPEB-cA3eN1S5hO\\_y8HCdRpT8MA0O\\_A](https://artes.uc.cl/noticias/luces-y-precisiones-sobre-el-concepto-de-practica-artistica-como-investigacion/?fbclid=PAAaazpMFgqq8szzHCLNVBPpj4TaghaPEB-cA3eN1S5hO_y8HCdRpT8MA0O_A)
2. Barría, M. (2019). Dramaturgia: genealogías de una categoría, estatuto de un concepto. *Aisthesis*, 65, 153-167. <https://doi.org/10.7764/aisth.65.7>
3. Barthes, R. (1977). *Image, music, text* [PDF]. HarperCollins UK. [https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes\\_Roland\\_Image-Music-Text.pdf](https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf)
4. Beard, M. (2020). *Mujeres y poder*. Editorial Crítica. [http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/mujeres\\_y\\_poder.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/mujeres_y_poder.pdf)
5. Borgdorff, H. (2010) *El debate en la investigación en las artes* (1 Ed) Cairón 13. Universidad de Alcalá
6. Bourriaud, N. B. (2004). *Postproducción: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (2.ª ed.) [PDF]. Adriana Hidalgo Editora S.A. [https://catedracaceres.files.wordpress.com/2016/08/bourriaud-nicolc3a1s\\_postproduccion\\_los-sentidos-artes-visuales\\_editorial-adriana-hidalgo.pdf](https://catedracaceres.files.wordpress.com/2016/08/bourriaud-nicolc3a1s_postproduccion_los-sentidos-artes-visuales_editorial-adriana-hidalgo.pdf)
7. Carty, R. R; & González, R. V. (2017). *La puesta en escena y el espacio teatral* (1.ª ed.) [PDF]. Ficticia Editorial. [https://ficticia.com/storage/products/204/pages/leer\\_204.pdf](https://ficticia.com/storage/products/204/pages/leer_204.pdf)
8. Contreras, M.J. (2013) *La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*. Publicado en Poiésis n 21-22 (1 Ed.) Universidad Federal Fluminense
9. Cornago, Ó. (2020). *El relato, las prácticas y el deseo: Una reflexión sobre la investigación en artes*. ESTESIS 9, 68-89. <https://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/99>
10. Deleuze, G; & Guattari, F. (1966). *Rizoma: Introducción* (2.ª ed.) [PDF]. Ediciones Coyoacán S.A. <https://pvunoserranogomez.files.wordpress.com/2013/05/deleuze-guatarari-rizoma.pdf>



11. Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Siglo XXI Editores.
12. Díaz, V. A. (2020). El pensamiento crítico de Donna Haraway: complejidad, ecofeminismo y cosmopolítica. *Península*, 15(2), 147-164.  
<http://www.scielo.org.mx/pdf/peni/v15n2/1870-5766-peni-15-02-147.pdf>
13. Díaz, V. A. (2021). Reinventar la naturaleza para hacernos cargo del capitaloceno: la propuesta de Donna Haraway. *Andamios*, 18(46), 413-441.  
<https://doi.org/10.29092/uacm.v18i46.851>
14. Féral, J. (2009) Investigación y creación. *Dossier Scanner Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, Pag. 321-326.  
<https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252849/339587>
15. Ferguson, K. F., [Kirby Ferguson]. (2023, 21 marzo). *Everything is a Remix (Complete Updated 2023 Edition)* [Video]. Youtube. Recuperado 20 de noviembre de 2023, de [https://www.youtube.com/watch?v=X9RYuvPCQUA&ab\\_channel=KirbyFerguson](https://www.youtube.com/watch?v=X9RYuvPCQUA&ab_channel=KirbyFerguson)
16. Gibert Galassi, J; & Corre, B. (2001). La Teoría de la Autopoiesis y su Aplicación en las Ciencias Sociales. El Caso de la Interacción Social. Cinta de Moebio, (12)
17. Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global*. Alianza Editorial S.A.
18. Haraway, Donn. (2019) Seguir con el problema. Editorial Consonni.
19. *Lo no antropocéntrico - Manuela Infante* (De Centro para las Humanidades UDP). (2018, 13 septiembre). [Video]. Youtube. Recuperado 15 de diciembre de 2023, de [https://www.youtube.com/watch?v=8yLyUXE\\_KEA&ab\\_channel=CentroparalasHumanidadesUDP](https://www.youtube.com/watch?v=8yLyUXE_KEA&ab_channel=CentroparalasHumanidadesUDP)
20. Machuca, Guillermo. (2003). *Después de Duchamp. Frutos del país*. Editorial Gonzalo Diaz.
21. Ruiz Stull, M. (2011). *La fórmula del cuerpo sin órganos: una aproximación Bergsoniana a su enunciación*. *Trans/Form/Ação*, 34, 131-148.
22. Sánchez, José A. (2010). "Dramaturgia en el campo Expandido" En VVAA. Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación, CENDEAC-Centro Párraga, Murcia, 2011, pp. 7-27
23. Toro, M. (2009). *Robert Wilson y el postmodernismo*. Dialnet. Recuperado 20 de noviembre de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955328>
24. Von Hummel, A. (2017). *Memoria de obra: La puesta en escena como anagrama o escucha múltiple: Proliferación del habla y del cuerpo en Franco*. Recuperado 9 de diciembre de 2023, de <https://ilibrary.co/document/qvlr41dy-memoria-puesta-escena-anagrama-escucha-multiple-pr-oliferacion-franco.html>