



Revista Mad. Revista del Magíster en
Análisis Sistemico Aplicado a la Sociedad
E-ISSN: 0718-0527
revistamad.uchile@gmail.com
Facultad de Ciencias Sociales
Chile

Moyano, Camila
Teatro de Chile: Obras, prácticas y roles. Constitución y vida de una compañía teatral
Revista Mad. Revista del Magíster en Análisis Sistemico Aplicado a la Sociedad, núm. 32, 2015, pp.
75-103
Facultad de Ciencias Sociales
Santiago de Chile, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=311237760005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Teatro de Chile: Obras, prácticas y roles. Constitución y vida de una compañía teatral

Teatro de Chile: Play, Practices and Roles. Constitution and Life of a Theater Company

Camila Moyano

Universidad de Lausana, Suiza

RESUMEN

Tres tradiciones en el la sociología del arte han aportado visiones parciales pero complementarias de las lógicas sociales que contribuyen a convertir al arte en un campo social. En primer lugar, el arte como sistema social de Luhmann, segundo el concepto de habitus de Bourdieu, y, finalmente, la idea de roles de la sociología de las organizaciones. Basado en un trabajo empírico sobre la compañía "Teatro de Chile", este artículo pretende dar una visión integral de tales teorías, con el fin de estudiar cómo confluye la evolución autónoma de las distintas lógicas que le dan vida a una compañía teatral. Así, se muestra claramente que en esta compañía, cada nivel se desarrolla con una lógica social autónoma en relación con un criterio específico: la producción de "buenas obras". Por otra parte, en las conclusiones se presenta un código artístico común, que permite la evolución simultánea de estas lógicas sociales.

PALABRAS CLAVE: Compañía teatral; Evolución; Habitus; Prácticas corporales; Roles organizativos

ABSTRACT

Three traditions in art sociology have provided partial but matching visions of the social logics that contribute to convert art in a social field. First the art as a social system of Luhmann, second the concept of habitus of Bourdieu, and finally the notion of roles of the sociology of the organizations. Based on an empiric work, about the company "Teatro de Chile", this article aims to raise an integrated vision of such theories, in order to study: how the autonomous evolution converges with the different logics that give life to a theatre company. Thus, it is clearly shown that in this company, each level evolves with an autonomous social logic in relation to specific criteria: the production of "good plays". Moreover, in conclusions it presents a common artistic code, which allows the simultaneous evolution of these social logics.

KEYWORDS: Theater Company; Evolution; Habitus; Embodied practices; Organizational roles



INTRODUCCIÓN*

La sociología del arte se ha remitido a teorizar sobre ciertas dimensiones del sistema artístico¹ sin otorgar una mirada global de éste. En este artículo se postula que el no prestar consideración a alguna de estas dimensiones impediría establecer las lógicas sociales de un sistema como éste. Lo que se pretende es otorgar una mirada más integradora del arte como fenómeno social multidimensional, desde la observación del teatro, específicamente de la compañía Teatro de Chile.

La sociología del arte, la sociología del *habitus* y las prácticas, y la sociología de las organizaciones, han sido puntos de partida para concretar lo que aquí se pretende: dar cuenta de cómo confluye la evolución autónoma de las distintas lógicas que le dan vida a una compañía teatral. En este sentido, la intención es, por un lado, dar a conocer tres dimensiones que componen una compañía teatral, con sus características propias y formas de funcionamiento autónomo. Pero por otro, comprender cómo es que estas distintas dimensiones funcionan para conformar y darle vida a una compañía teatral. Así, se parte del supuesto que la ausencia de alguna de estas dimensiones imposibilitaría que la compañía viva y se desarrolle. Para otorgarle sentido a la explicación, se trabajará con el concepto de evolución de Niklas Luhmann (2007), que será transversal al funcionamiento de todas las dimensiones.

La sociología del arte que desarrolla Luhmann (2005) aportará una mirada profunda sobre lo que es una obra teatral, entendida como ornamento a la luz de la sociología. Luego, los conceptos de *habitus* y prácticas, otorgarán respuestas sobre cómo transcurre el desarrollo de la creación de una obra teatral, poniendo en juego al cuerpo como herramienta creadora. Finalmente, la sociología de las organizaciones ayudará a comprender los roles que en la compañía se requieren para darle vida y mantenerla en un equilibrio dinámico.

* Este artículo surge de la investigación: "Dramaturgias, Engranajes y Racionalidades. La experiencia de las compañías teatrales Teatro de Chile y Versión Oficial en el Programa de Residencias de Matucana 100", de Álvaro Aguilar y Camila Moyano para la Corporación Cultural Matucana 100, ganadora del concurso "Haz tu tesis en Cultura 2012", del Consejo de la Cultura y las Artes de Chile.

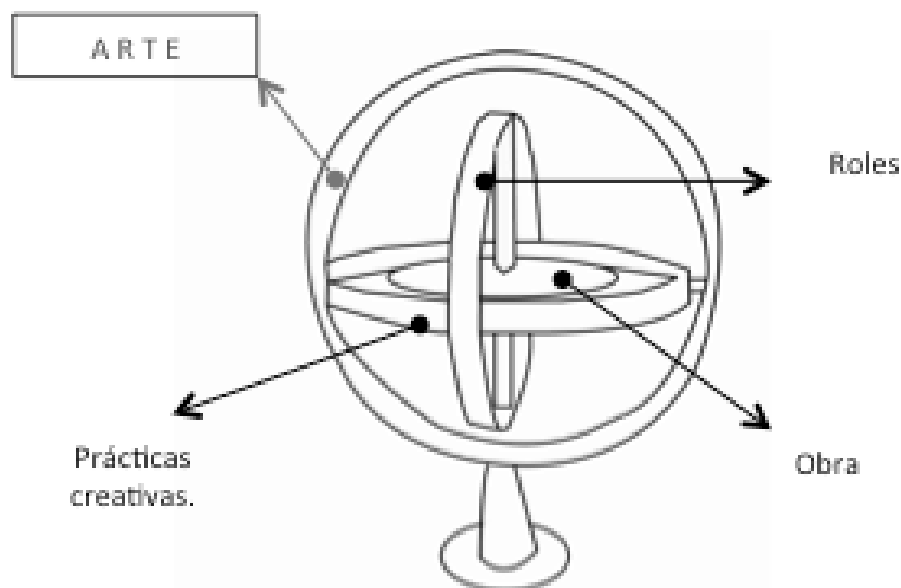
El artículo fue presentado en el VII Congreso Chileno de Sociología y Encuentro PreALAS Chile 2012; Pucón, 23 al 25 Octubre del 2012. Y fue ganador del premio "Reconocimiento a las destacadas reflexiones sociológicas" el año 2013 de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Alberto Hurtado.

¹ "El sistema en Luhmann es una diferencia producida por el sentido presente en la comunicación. La totalidad deviene sistema, de modo que la concepción de fronteras, de límites –como cierre para producir identidad que se llama sistema– adquiere importancia para la construcción del concepto" (Brandão 2012: 51)



Estas dimensiones son conceptualizadas aquí como “órbitas”, (específicamente tres, la obra, las prácticas creativas y los roles organizativos), que se entrelazan y coevolucionan en relación con un criterio específico, a saber la producción de “buenas obras”. Las órbitas se autoorganizan bajo la determinación autónoma de sus funciones y estructuras. Es debido a esta característica que éstas producen memorias de lo que es posible como obra, como práctica creativa, y como rol organizativo. Finalmente, el arte se comporta como eje ordenador de estas órbitas, conformando un modelo de compañía teatral que puede ser graficado en un giroscopio.

FIGURA 1



FUENTE: Elaboración propia

El ejercicio que se realiza en este texto es complementar la mirada de Niklas Luhmann sobre el arte. La teoría luhmanniana queda ciega en la conformación de prácticas corporales, sobre la cual se va fundando una obra recursivamente. Esto pretende ser abordado desde el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu (2007), sobre todo en lo que refiere a las prácticas creativas como prácticas corporales. Además, aun cuando Luhmann tiene una teoría de las organizaciones, los roles que la compañía necesita para cubrir tareas específicas, es un problema organizacional que será abordado desde la teoría de sistemas de Parsons. Desde esta perspectiva, se complementará esta mirada con teoría de la sociología de las organizaciones, con el objetivo de explicar la órbita de roles. De tal forma, el ejercicio también



será complementar la teoría de Bourdieu y la de la sociología de las organizaciones con la teoría luhmanniana sobre las obras artísticas.

La estructura del artículo estará dada en primer lugar por la conceptualización de evolución, transversal a todas las órbitas, para luego definir el criterio principal por el cual estas órbitas evolucionan: la generación de una “buena obra”. Para entrar al modelo de la compañía teatral que se pretende mostrar aquí, se comenzará analizando las obras teatrales, luego las prácticas creativas, para finalizar con la estructura organizativa de roles.

Para hacer este trabajo analítico, se presentarán evidencias mediante el relato de la vida de la compañía Teatro de Chile, conjugándolas con las propuestas teóricas que aquí se exhiben. La forma de acceder a la evidencia fue a través de una metodología cualitativa (entrevistas y revisión de fuentes bibliográficas): Se utilizaron entrevistas realizadas durante el primer y segundo semestre del año 2011 a integrantes de la compañía Teatro de Chile, en el marco de una investigación realizada en la Corporación Cultural Matucana 100² y entrevistas citadas en el libro “Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2008” de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest (2009).

La compañía Teatro de Chile surge el año 2001, cuando Manuela Infante gana el Festival de Dramaturgia y Directores Víctor Jara con la obra Prat. El premio fue una temporada en la sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile. Para esto reunió a quien sería la directora de esta obra y otras, María José Parga. Luego, juntas convocaron a los actores, provenientes todos de la Universidad de Chile, en donde también habían realizado sus estudios de teatro ambas gestoras. Juntos iniciaron la compañía con la obra Prat. Las repercusiones sobre la obra, tanto fuera como dentro del campo cultural³, generaron la fundación definitiva de la compañía y su denominación “Teatro de Chile”, como una forma de ironizar sobre la catalogación de “antipatriotas” por una parte de la sociedad y la política. Además, según ellos mismos señalan, el proceso de armar, postular y ganar un Fondart con esta obra, acrecentó la cohesión del grupo.

² Entrevistas realizadas por Álvaro Aguilar y por la autora de este artículo, quiénes juntos realizaron la investigación “Dramaturgias, Engranajes y Racionalidades. La experiencia de las compañías teatrales Teatro de Chile y Versión Oficial en el Programa de Residencias de Matucana 100”, el primer semestre del año 2011.

³ Para profundizar en las repercusiones que esta obra tuvo para el medio teatral y social, ver: “Prat de Teatro de Chile: una fábula nacional prófuga atravesando las junturas entre arte y política” de Fernanda Carvajal en Revista Atenea, 502, 73-95.



En el momento de la fundación de la compañía no existía aún un Consejo de la Cultura y las Artes. La institucionalidad para el arte contaba con el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación y el Fondart. En este sentido, la disputa dada a nivel institucional sobre la obra Prat, se dio entre la directora del Fondart de la época y la Ministra de Educación. En definitiva, el nacimiento de la compañía fue en un momento en que las sensibilidades provenientes de la dictadura y de los quiebres de la coalición concertacionista se vieron totalmente expuestos en los medios de comunicación. El trabajo teatral de Teatro de Chile solo vino a empujar aquello que era latente. Además, se colocaba en la discusión pública temas como la autonomía y censura del arte, que ya habían sido problemáticas en dictadura.

A pesar de toda la controversia con la primera obra y fundación de la compañía, Teatro de Chile ha sido bien catalogada por la prensa y la crítica especializada. Sobre todo destaca una de las críticas realizadas por el diario El Mercurio: "...Las obras Juana y Narciso se han constituido en un valioso aporte a la dramaturgia nacional, en una época en que esta no se encuentra en un muy buen pie" (El Mercurio: 11 de Diciembre, 2005, C15 en Carvajal & Van Diest 2009:355). Esto habla de un contexto de "pobreza" en la dramaturgia, y dónde Teatro de Chile toma un buen posicionamiento en el campo⁴.

El interés por trabajar con esta compañía nace, en primer lugar de la relevancia de un proyecto artístico que, además de tener buena crítica en general, ha sido de larga duración (14 años). Por otro lado, sus montajes tienen –mirándolos retrospectivamente–, una lógica estética y poética diferenciadoras. Es por esto que trabajar con Teatro de Chile es útil, pues su estabilidad y duración posibilitan la observación de las evoluciones que se quieren demostrar aquí.

Finalmente la figura que demuestra la intención de este artículo es la de Giroscopio (ver figura 1). Esta figura grafica cómo las órbitas, entendidas como cada tipo de estructura que conforma la compañía teatral, tiene un movimiento en el que confluyen las demás órbitas. Se comprenderá por estructura a lo que "... se da mediante la selección, un margen de posibilidades. Desde la estructura se produce la constante determinación de los siguientes elementos debido a la exclusión de otras posibilidades (po-

⁴ La historia de la compañía ha sido extraída del libro Fernanda Carvajal y Camila Van Diest (2009), *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2005*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio y del Informe de investigación, "Dramaturgia, engranajes y racionalidades. Experiencia de las compañías Teatro de Chile y Versión Oficial en el Programa de Residencias de Matucana 100" del de Álvaro Aguilar y Camila Moyano.



sibles en el sistema) disponibles". (Luhmann 1998:262)⁵. Como vemos, el acontecimiento no es estructura, por tanto los tiempos en que ocurren las cosas nada tienen que ver con el acontecer de cada una de las órbitas.

El movimiento tiene en cuenta que el propósito primordial de una compañía es la creación de obras. A este movimiento se le llamará evolución, pues la transformación de estas estructuras tiene que ver en términos luhmannianos con una evolución sin fin ni origen. Habrá que distinguir que estas órbitas ocurren en un mismo tiempo físico, pero que pueden ser analizadas por separado por cuanto tienen funciones distintas para la compañía.

1. LA EVOLUCIÓN DE LAS ÓRBITAS

La evolución es fundamental por cuanto responde como eje teórico a la pregunta guía del artículo. El movimiento evolutivo de cada una de las órbitas es el que logra darle vida a éstas y por consecuencia a la compañía teatral. Es una evolución autónoma, pero que se hace conjunta en correspondencia a un solo criterio ordenador, el arte.

Se hace fundamental dejar en claro que la evolución aquí no es entendida como la especificación del origen de un cambio progresivo, sino más bien como el surgimiento casual⁶ de transformaciones estructurales (como modificación de estados ya existentes), que es constante y circular. En este sentido, las variaciones o posibilidades que surgen no pueden asegurar que estas serán seleccionadas como una nueva innovación (Luhmann 2007).

Para comenzar a dilucidar de qué se trata la evolución de órbitas artísticas, hay que definir qué es evolución. Para realizarlo se utilizará la teoría de Niklas Luhmann. Según lo que el autor menciona, sobre las fases de esta evolución (en el contexto de cada órbita), las variaciones o posibilidades y la selección de éstas, son acontecimientos siempre casuales: "...tomar acontecimientos del entorno como accidentes que estimulan la variación y selección de las estructuras internas del sistema" (Luhmann 2005:355). Sin embargo, la restabilización de aquello seleccionado funcio-

⁵ En otras palabras, "El concepto de estructura es, entonces, un concepto complementario de la propiedad de acontecimientos de los elementos. Designa una condición de la posibilidad de la autorreferencia básica y de la reproducción autorreferencial del sistema. Por eso, la estructura nunca puede concebirse (...) como suma o acumulación de elementos. El término estructura designa otro nivel del orden de la realidad distinto del término acontecimiento". (Luhmann 1998:265)

⁶ Casualidad es entendida como la capacidad de un sistema de usar acontecimientos que él no puede producir ni coordinar en la red de su propia autopoiesis. Esta es aprovechada por el sistema, para realizar efectos estructurales con ayuda de operaciones propias. (Luhmann 2007)



na como una “...autoorganización de los sistemas que evolucionan como requisito indispensable para que la variación y la selección sean posibles” (Luhmann 2007:336). Aquí se observa la circularidad de la evolución (sin inicio ni fin⁷), que tiene como requisito la casualidad entre los eventos, sin coordinación alguna. Se puede entonces pensar “...la evolución como un proceso permanente en un tiempo irreversible que ofrece con cada estabilidad lograda (y cuanto más compleja la evolución más) nuevos puntos de enlace para las variaciones” (Luhmann 2007:337). Es por esto que la selección de una posibilidad que emerge no garantiza un buen resultado. Una selección positiva, se establece como una estructura que debe ponerse a prueba, y una selección negativa es una posibilidad que se potencia en el rechazo. Niklas Luhmann describe los tres mecanismos evolutivos del siguiente modo:

- 1) A través de la *variación* se modifican los *elementos* del sistema, es decir, las comunicaciones. La variación consiste en una reproducción desviante de elementos por elementos del sistema. En otras palabras, consiste en una comunicación inesperada, sorprendente.
- 2) La *selección* se refiere a las *estructuras* del sistema, es decir, a las expectativas que guían a la comunicación. Con base en la comunicación desviante, la selección elige las referencias de sentido que tengan valor de formar estructuras, idóneas para el uso repetido, capaces de construir y condensar expectativas. La selección, luego, desecha, atribuyendo la desviación a las circunstancias, o abandonándolas al olvido, o rechazándolas explícitamente—aquellas novedades que no parecen ser aptas para servir de estructuras o para dar rumbo a la comunicación posterior.
- 3) La *reestabilización* se refiere al estado del *sistema que está evolucionando* después de una selección que ha resultado positiva o negativa. Aquí, sobre todo, se trata del sistema mismo de la sociedad en relación con su entorno (Luhmann 2007: 358).

La importancia del entorno radica en que la evolución produce diversificación en éste, pues la distinción entre las órbitas posibilita la evolución⁸. El

⁷ Puesto que, para comenzar a reproducir operaciones, debe realizarlo a la luz de sus propios productos que deben ya haberse iniciado. Y no hay fin porque las operaciones se producen en vista de operaciones anteriores. Es en definitiva una evolución circular y clausurada. (Luhmann 2007)

⁸ Según Brandão “Sistema es para Luhmann primeramente *diferencia*” (Brandão 2012:52).



sistema o la órbita debe ser capaz de adaptarse al entorno⁹ para que emerjan posibilidades. Así, la distinción sistema-entorno es necesaria para la evolución, pues el sistema no lo puede hacer desde sus propias estructuras. Sin embargo, aun cuando las distinciones son condición para la evolución, es la casualidad como comunicación sorpresiva y posibilidad, la que produce la evolución.

Por lo tanto, las evoluciones transforman órbita y entorno como una dinámica constante, repetitiva y simultánea, donde se hace casi imposible la coordinación. En este sentido, las evoluciones del entorno toman un modo distinto a las de las órbitas. A esto Luhmann le llama “Co evolution of sustainability” (Luhmann 2007:342).

A través de la evolución, las órbitas se van haciendo cada vez más complejas, y si bien no existe un fin en el círculo evolutivo, uno de los criterios de selección es la complejidad que se va adquiriendo. “Es operacionalización de probabilidades en un escenario donde la reducción de complejidad no significa reduccionismo, puesto que siempre es contingente y abierta” (Brandão 2012: 52). A pesar de esto, nos encontramos sobre la base de una teoría de la ignorancia, es decir, sobre el desconocimiento de los resultados y los procesos que determinan qué sucederá.

2. “BUENA OBRA” COMO PRINCIPIO MOVILIZADOR DE LAS EVOLUCIONES

El criterio por el cual las órbitas evolucionan es el de una “buena obra”¹⁰. Esto es relevante, pues las evoluciones de las órbitas que confluyen para darle vida a las compañías teatrales tienen que ver con este criterio; no como un fin sino como una forma de producción que pretende reiterarse cada vez que la compañía trabaja. La respuesta a la pregunta inicial tiene que ver con la forma en que las distintas lógicas (órbitas) confluyen en su evolución autónoma para darle vida a una compañía teatral, es por eso que este criterio es fundamental. Es mediante la generación de una “buena obra” que las órbitas tienen un primer punto de confluencia.

En primer lugar (a), el éxito de una obra o la definición de una “buena obra” tiene que ver con la cadena que se forma entre la obra como resultado del proceso de creación, la entrega y finalmente la recepción de esta. Esto quiere decir, que la obra debe contener un cierre completo de todas las aristas abordadas tanto teórica como corporalmente. La definición

⁹ La adaptabilidad no es parte de la evolución, sino presupuesto de ésta.

¹⁰ “Buena obra” tendría el mismo sentido que “obra exitosa” y es el primer punto de confluencia de todas las órbitas.



de una “buena obra” guarda relación con que sea, en primer lugar, en sí misma coherente. Es la concordancia entre contenido –producto de la reflexión teórica anterior– y forma, la que nos otorga la base para definir una “buena obra”, según la compañía.

En este sentido, la obra es la que en primer lugar determina si ella misma es aceptada o no como una “buena obra”. Es decir, si la estructura está conformada coherentemente para la obra (se verá luego la especificación de esta coherencia). Cada pieza que la construye existe para la conformación de un todo, donde es imposible eliminar o agregar algo¹¹. Entonces, una “buena obra” constituye un esqueleto donde no faltan ni sobran huesos.

Cuando una obra es exitosa, la práctica creativa que fue realizada en ese proceso queda en la memoria de la compañía (b). La “buena obra”, como ya se mencionó, tiene que ver siempre en primer término con la construcción interna de la obra. En este sentido, si la obra es buena, la práctica podrá repetirse en otros procesos de creación a posteriori. (Esto es lo que sucede con la práctica “investigación teórica” de Teatro de Chile). En este sentido, las prácticas creativas pueden superar a la obra. Aun así, existen prácticas que sólo son adecuadas para una obra particular. Por ejemplo, el proceso de decisión de la obra “Multicancha”, que se mencionará en la órbita de prácticas creativas, tiene que ver con el deporte, por tanto las decisiones ahí establecidas serán acorde a lo que se busca física y deportivamente. Aun así el criterio de selección sigue siendo generar una “buena obra”.

Junto a esto, existen variables que se vinculan con el posicionamiento en el campo (c) de la compañía. El ganar premios¹² con diferentes obras (Prat, Narciso, Cristo), tener buenas críticas en los medios de comunicación, concretar redes al presentar en festivales internacionales, son aspectos relevantes de lo que es una “buena obra” en relación con el posicionamiento en el medio teatral.

Estos dos grandes aspectos internos (a, b) y externos (c) deciden qué es una “buena obra”. Así, las evoluciones que se producen en las órbitas

¹¹ Es posible remitir aquí al código binario de Luhmann. Es el funcionamiento o no para la obra, la forma en que se discrimina que elementos van quedando en ésta y que son imposibles de quitar porque hacen a la obra coherente. Este código se verá en profundidad en la primera órbita.

¹² Festival de Dramaturgia y Directores Víctor Jara, Fondart y Fondart Bicentenario, Altazor (para Manuela Infanta como mejor dramaturgia y dirección), Premio círculo de críticos.



utilizan como principio de selección estos indicadores, sin por esto ser un fin¹³.

3. LAS OBRAS TEATRALES

La compañía Teatro de Chile, como cualquier otra similar, realiza obras teatrales. La primera órbita, por tanto, refiere a la evolución de las obras de la compañía. No se refiere esto a que la obra vaya mutando, esto es imposible, dada la inexistencia inicial de ésta: “No cambia, porque no hay nada que cambiar, hay que inventar desde cero” (Entrevistado, Octubre 2011¹⁴). Tampoco a un análisis estético de las obras, puesto que este artículo apunta al arte en un sentido sociológico. Este capítulo referirá exclusivamente a las obras utilizando el concepto de Luhmann (2005) de “ornamentos”, como operaciones que son parte de la compañía teatral. Se especificará en este apartado la evolución de la obras con ejemplos que evidencian esto a partir de montajes de Teatro de Chile.

4. EVOLUCIÓN DE LA OBRA PARA LA OBRA

Si bien las preguntas por la realidad-ficción y por la representación histórica han sido recurrentes en el trabajo de Teatro de Chile, esto es algo que sólo puede mirarse en retrospectiva. Es que este tema ha sido tocado en las diferentes obras con un ojo más “infantil” o más maduro, sin embargo la evolución de cada obra siempre ha sido autónoma construyéndose en base a la obra misma y no por un proyecto poético de largo plazo que solo puede ser observado y analizado a posteriori. El proyecto más bien refiere a la investigación y al proceso de trabajo que ahí se funda.

Los trabajos de Teatro de Chile no tienen como foco central los alcances de la recepción de su obra, sino más bien la búsqueda poética inherente al proyecto creativo, búsqueda que se plantea como eminentemente autorreflexiva (Carvajal & Van Diest 2009: 369).

En la primera obra, “Prat”, la búsqueda poética refería al cuestionamiento sobre la representación histórica. Desde esa temática, se buscan símbolos que funcionen dentro de la obra, seleccionándolos y luego reestabilizán-

¹³ La creación de “buenas obras” nunca termina, el proyecto de la compañía es seguir continuamente operando de esta forma.

¹⁴ Entrevista realizada a María José Parga en octubre del 2011, para este artículo. En adelante: MJP octubre 2011.



dolos. Por ejemplo, el interés por mostrar a una figura de Prat desmitificada, llevó a representarlo como un “adolescente de 16 años (...) aparecía como un hijo sobreprotegido por su madre, que acariciaba y se dejaba acariciar el pelo por otro hombre y que bebía alcohol” (Carvajal 2010: 75). Así, lo que funciona a la luz de la propia obra es la representación de un héroe frágil, un poco cobarde, homosexual y alcohólico. En este caso, la reestabilización final, tiene que ver con lo que funciona para la obra misma, y esa figura de Prat queda como línea continua. Así se conforma la memoria de la obra que constituye unidad.

No se explicará cada obra teatral de Teatro de Chile en los términos antes descritos, pero se mencionará otro ejemplo más de la evolución en esta órbita. En obras siguientes como “Juana o Narciso, lo real y lo ficticio” son un eje central. En el caso de Juana, el hacer ficción dentro de la ficción (juego) funciona para cuestionar también la representación histórica de Juana de Arco. “...desde los niños, al juego que emprendían estos niños, hasta que la representación se hacía más grande que la realidad, o se convertía en realidad” (Entrevistado en Carvajal & Van Diest 2009: 351)¹⁵. Esta forma de crear la obra, Juana otorgaba una relectura, desde el juego de los niños, sobre la historia de Juana de Arco. La forma de presentación y representación de la historia funciona para la obra misma y el juego de los niños también queda como una línea continua.

Es así como la construcción de obras de Teatro de Chile que transitan por la superposición de realidad y ficción, evolucionan siempre desde y para la obra. La construcción de la poética tiene que ver con lo que funciona como símbolo y argumento para ésta. Remitiendo a la pregunta del artículo, esto le otorga vida pues la evolución de la obra para la obra constituye el núcleo fundamental por el cual la compañía existe.

En línea con la sociología del arte plateada por Luhmann (2005), lo que entra en juego en la obra teatral son las distinciones sobre lo cual algo funciona o no para su autoorganización y para generar una “buena obra”, criterio sobre el cual evolucionan todas las órbitas que dan vida a la compañía teatral. Luhmann llamaría a esto el código artístico, particularidad invariante del sistema del arte. Pero este funcionamiento o no funcionamiento está siempre determinado por la obra, la que va estructurando una unidad constantemente. Esto habrá que distinguirlo como base de toda evolución de la obra.

¹⁵ Entrevista citada en el libro de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest (2009) “Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2005”. En adelante: (MI 2009: página del libro).



El surgimiento en la sociedad de un ámbito de evolución específico llamado arte tiene lugar en el momento en que la obra de arte debe decidirse si algo armoniza (bello) o no armoniza (feo)-para lo cual no hay ningún punto de referencia externo. Hemos definido esta binarización de lo improbable como código. (Luhmann 2005: 373).

En la evolución de la obra, el tema delimita las posibilidades. Por ejemplo, en el caso de la obra “Prat” el tema es la representación de un personaje de la historia y no la historia de Chile. Mientras más se avanza en la especificación, más delimitado es el horizonte de posibilidades. “(...) La autonomía forzada de esta no-identidad será conceptualizada como necesidad de darse su propio sentido” (Luhmann 2005: 391), dice lo que es posible y lo que no.

En este sentido, la subdirectora de la compañía, habla de la construcción de la obra en un sentido armónico, coherente: “...son un poco los encargados ordenar esta estructura de obra como el esqueleto que en realidad es lo que sostiene el contenido” (Octubre del 2011). La imagen de un esqueleto ayuda a la visualización del sentido que tiene la construcción o evolución de una obra. Es la superposición de una pieza sobre otra, donde cada una encaja de manera perfecta y sujetan el argumento poético.

Ahora bien, lo antes señalado como una autonomía de la obra, significa que ésta se determina a si misma (en su autoprogramación) pero no quiere decir que esté completamente cerrada. Trabaja, como ya se verá en las demás órbitas, como una membrana que está dispuesta a “escuchar” las variaciones del entorno, y hacerlas suyas si es que funcionan o no en la obra. Como plantea Guilherme Brandão (2012) acerca del concepto de sistema de Luhmann,

Es crucial la observación de esa totalidad en otro nivel cualitativo de emergencia. El cierre del sistema, que no es completamente un cierre, permite la entrada de algo que potencialmente informa, que diferencia –en la medida que se observa un sentido allí– y produce lo que produce, a partir de la diferencia entre una unidad de una diferencia (sistema) y su entorno. (Brandão 2012: 52).

La recepción de un accidente, de un imprevisto, que puede “hacer sentido” y seleccionarse, es una alternativa que emerge como posible en su contexto (como accidentes, no como elementos de obras aún). Por ejemplo, en “Cristo” una entrevistada relata la conceptualización de la “caja” como un evento que fue improvisado según los materiales que existían en la calle:



(...) en una primera etapa no teníamos idea de lo que íbamos a hacer. Lo único que sabíamos es que iba a ser de cartón. Y eso fue porque botaban ene cartón en la calle y nosotros no teníamos plata para trabajar dijimos hagámoslo de cartón (...) Primero fue la idea del cartón como cartón; y haciendo sentido el cartón lo convertimos en caja, o sea en la obra el concepto trabajado es la caja. Pero partió porque dijimos qué bonito, o qué otra opción damos a esto del cartón. Y tenía el piso de cartón (...) Primero uno tiene ideas y después uno trata de hacer sentido, y en hacer sentido al cartón, fue que dijimos: no, el concepto que le hace sentido a esta obra es la caja. Desplegar o cerrar la caja (...) (2009:364)

Las selecciones que se realizan de los accidentes que puedan ocurrir en el entorno van produciendo una memoria generada y observada desde los propios creadores pero que luego se objetiva en la obra, autoproduciéndose en sus posibilidades. En el caso de la obra “Juana”, la utilización del juego como uno de los elementos seleccionados y reestabilizados, obligó a que los personajes fueran niños y no adultos. La obra así va generando memorias propias. A esto Luhmann le llama, autoorganización, entendida como “construcción de estructuras propias del sistema (...) mediante estructuras propias” (Luhmann 2002: 111)¹⁶

Es fundamental aquí remitir al concepto de “ornamento” de Luhmann (2005). Entendido como una operación recursiva de la decisión de lo que funciona o no funciona, el ornamento se funda como la coherencia interna, la autoorganización de la obra, orientada en base a ésta pero irritada sobre eventualidades externas. Aquí se va construyendo la memoria de lo factible: “Esto es sólo posible a partir de la memoria disponible del sistema, la cual construye y reconstruye la evolución del sistema como si siguiera un orden descifrable” (Luhmann 2005: 377). Es debido a que la estabilidad es condición primordial para la evolución, que la memoria recuerda aquello que se reestabilizó y por lo cual los accidentes del entorno pueden seleccionarse y restablecerse.

Así, la primera órbita responde a la pregunta inicial, ¿Cómo confluye la evolución autónoma de las distintas lógicas (órbitas) que le dan vida a una compañía teatral al interior de ésta?, en este caso evidenciándolo con la compañía Teatro de Chile. Es la autoorganización de ésta órbita y su código, la que proporciona los elementos para evolucionar generando así obras que en sí mismas son coherentes o alcanzan una realidad propia.

¹⁶ “Como los sistemas están clausurados en su operación no pueden importar estructuras. Ellos mismos deben construirlas: en una conversación, por ejemplo, lo que se ha dicho en el último momento en el punto de sostén para decir lo que se debe seguir diciendo...” (Luhmann 2002:111).



5. PRÁCTICAS CREATIVAS

En esta órbita interesa comprender cómo es que los roles artísticos participan en un “baile”¹⁷ de prácticas que evolucionan para llegar a construir una “obra exitosa”. La forma en que se desarrolla este “baile” de prácticas creativas será el elemento central que le dará vida, en un sentido creativo, a la compañía teatral.

Se explicitará cómo se desarrollan las prácticas creativas para Teatro de Chile¹⁸. Luego se darán luces sobre cómo pueden observarse desde la teoría las prácticas creativas de la compañía. Para esto se tomaron fuentes bibliográficas, intentando definir qué es la creación artística colaborativa, vinculando los rasgos descritos a la forma de trabajo de la compañía Teatro de Chile. Luego, se trabajará los conceptos de *habitus* de Pierre Bourdieu (2007) y “memoria corporal”, para dar cuenta de todas las dimensiones que componen a esta órbita. Ahora bien, habrá que destacar que esta órbita no es sólo corporal. Existe previo a esto un montón de decisiones necesarias para comenzar las prácticas corporales. Por ejemplo en la obra “Multicancha”, una entrevistada expone:

(...) es así que se ordenan, es así que decidimos, no se po', vamos a entrenar tres veces a la semana, vamos a ir a ver educación física a los colegios dos veces a la semana, cachay', ahora vamos a inventar deportes, ahora vamos a seleccionar que deportes queremos elegir, ahora vamos a inventar un entrenamiento para el deporte (...) (Octubre 2011).

Así, otra de las prácticas que no son primeramente corporales, son las investigaciones teóricas previas que existen en todas las obras teatrales. Este punto será luego retomado.

6. EVOLUCIÓN EN EL PROCESO DE PRÁCTICAS CREATIVAS: *HABITUS* Y MEMORIA CORPORAL

En la descripción siguiente se realizará un relato del mismo proceso de creación y de las prácticas que ahí se desempeñan¹⁹. Se recurrirá a las distinciones que la compañía realiza sobre su forma de creación, es decir, se

¹⁷ La metáfora del baile guarda relación con la coordinación entre los participantes de la compañía.

¹⁸ Esto, será un esbozo hipotético de lo que podrían ser las prácticas creativas y su evolución, no una afirmación taxativa.

¹⁹ Por cuestiones de tiempo y recursos, no se proporcionarán las variantes que surgieron en el proceso y fueron descartadas, pues aquello requeriría de un trabajo de campo más extenso.



evidenciará aquello que no hacen o no practican en la creación, asumiendo que fueron posibilidades que en algún momento emergieron y fueron desechadas.

Las prácticas creativas son otra de las lógicas que confluyen en su evolución para darle vida a la compañía teatral, por tanto la intención aquí es explicitar la forma de evolución autónoma a la luz del criterio de “buena obra” de esta órbita.

El rasgo que define todo el proceso sinérgico y que es base de las prácticas creativas, es la improvisación²⁰. La compañía no trabaja con un texto principal sobre el cual realizar modificaciones, sino que lo hace a partir de un tema particular, como germen principal de la obra. Es por esto que se ha definido esta órbita como una práctica creativa y no como un espacio de ensayos teatrales. “es un mecanismo que ha estado presente desde Prat: que se improvisa y después se escribe” (Entrevistada 2009:365).

La opción de trabajar sin un texto es una desviación sobre lo que el ambiente académico establecía (Carvajal & Van Diest 2009:351). La duración de todo el proceso es de ocho meses hasta un año, cuestión totalmente distinta a los procesos que generalmente se utilizan en las compañías donde el texto ya está definido.

Como se ha señalado, el proceso comienza con un tema de interés. La utilización de la “caja” y el relato son parte de una misma situación, donde pueden distinguirse todas las órbitas. En el caso de la obra, esto ya fue explicitado como un “evento imprevisto” por el cuál surge una idea poética. Para el caso de las prácticas creativas, la materialidad con la cual trabajar emerge como parte de un proceso improvisado que constituye prácticas estéticas (el trabajo con cartón) distintas a las que pudiesen ocurrir con otro material. Para el caso de la última órbita, el rol de financiamiento surge aquí como la tarea de búsqueda o improvisación de una herramienta de trabajo, en este caso, la escenografía²¹. La distinción de dos órbitas que se sitúan en un mismo momento, funciona también para responder la pregunta del artículo. Los movimientos evolutivos que se van generando, por ejemplo, la resolución de qué hacer con pedazos de cartones, son pasos que producen, en primer lugar, obras, luego prácticas, y por último tareas y roles que se legitiman. Es decir, son los movimientos en conjunto (confluencia), los que otorgan vida a la compañía teatral.

²⁰ Cada vez que mencionemos la improvisación, estaremos haciendo referencia a ésta como actuación.

²¹ Este rol, es parte de la órbita de roles específicamente.



Luego de delimitar el tema, todas las obras tienen una reflexión teórica profunda, estudiando textos provenientes de la sociología, la psicología, la filosofía y otras ramas que ayudan a comprender la problemática (esto constituye una práctica creativa continua en el trabajo de Teatro de Chile). Se realizan estudios de los elementos escénicos que luego se superditan a la anterior revisión teórica. Así, esta etapa es la que otorga más contenido a las obras pero no todavía forma.

El modo de trabajo en las prácticas creativas es una imbricación de todos los elementos necesarios para la concreción de una obra ensamblados. Se vincula la dramaturgia, la improvisación actoral y las necesidades propias de cada espectáculo (Carvajal & Van Diest 2009: 372). Por esto es que se desecha la posibilidad de que los diseñadores se acoplen luego de que la obra esté lista en su dramaturgia y su actuación, pues para la compañía es relevante que estén todos en el completo desarrollo del proyecto.

Por ejemplo, un encargado del diseño de la obra “Rey Planta”, relata:

El texto tenía demasiadas imágenes, y en un momento se nos ocurrió que podía ser interesante poner al personaje dentro de un diorama, (...) de repente empezamos a cachar que era tan rico el texto dicho, que no era necesario apoyar, porque era como decir dos veces lo mismo, y empezamos a simplificar... (Entrevistado en Carvajal & Van Diest 2009:357-358)²².

Ahora bien, el proceso creativo es multidimensional, esto quiere decir que tiene muchas aristas que deben resolverse para completar una obra final, no solo en la construcción de la obra sino también como proceso social. La resolución de aquellos elementos tiene que ver con la forma de entrega y recepción de estos, es decir con lo que produce el resultado del trabajo creativo logrado. El teatro sería así un fenómeno de interconexiones sociales (Bickerstaff 2008).

Ningún espectáculo de Teatro de Chile surge de una noción visual (...) De hecho el proceso es teoría-improvisación, (...), y de ahí se empieza a meter la escenografía, como contenedor o como cristalizador (...) Yo creo que con el tiempo se ha vuelto supersignificativa la visualidad de Teatro de Chile, pero eso es un movimiento como grupal... (Entrevistada 2009:367).

²² Entrevista citada en el libro de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest (2009), *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2005*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.



Volviendo al punto anterior, luego de que el *background* teórico esté incrustado en los conocimientos y cuerpos de todos, se comienza a armar la obra por escenas. Aquí surge la importancia del trabajo sinérgico y una forma de *habitus* similar entre los creativos. De otra forma no se podría trabajar una obra que parte desde cero.

En la investigación de Jimmy Bickerstaff (2008)²³, el trabajo colectivo de una compañía teatral se define como una sinergia de trabajo creativo que en su interacción forma un centro desde el cual emerge un tipo de trabajo portador de una identidad particular (Bickerstaff 2008). Es fundamental destacar que cuando las prácticas creativas de Teatro de Chile se legitiman sobre la colaboración de cada persona, logran una síntesis completamente nueva, una “buena obra”.

Luego, la improvisación desde la cual se va construyendo se expresa en mapas de la obra que ahí se está armando. La improvisación ayuda a que la pregunta teórica pueda resolverse artísticamente; es el mismo proceso encarnado en obra. Vemos pues cómo es la obra (primera órbita relacionada), la médula en torno a la cual giran las demás órbitas.

En el estudio realizado por J. Bickerstaff (2008), uno de los directores entrevistados sostiene que el trabajar con un actor por mucho tiempo genera una inteligencia grupal, propia de la combinación entre actores y directores. Esto se refleja en el caso de Teatro de Chile en el tiempo que llevan juntos trabajando, pues no trabajan como compañía “por proyecto”. Las obras se construyen y se montan siempre con el elenco estable de la compañía²⁴. En la perspectiva del director antes mencionado, esto facilitaría la sinergia de una creación colectiva conjunta. La historia común que la compañía va formando, legitima la improvisación como método de creación.

La memoria corporal como sistema de registro, desecha la posibilidad de escribir todo aquello que surge en la improvisación. Son los cuerpos de los actores los que asumen el rol de registradores de los movimientos y de la utilización de la voz que cada personaje y obra requieren. Es a partir del *training* corporal que se va preparando el cuerpo para este registro. Este entrenamiento depende siempre de los requerimientos de la obra.

Ahora bien, es a partir de la improvisación que:

²³ “Collaborative theater/collective artist an evolving system case study in social creativity” (2008).

²⁴ No siempre todos actúan, pero no entran personas nuevas por montaje.



(...) algunas escenas que no están escritas cambian y otras que no están escritas surgen. Y ahí el rol de la Manu como directora y como dramaturga dentro de la compañía es bien fundamental...ella como está afuera, la mayoría de la veces, cuando es Juan es Juan cachay (...) (Entrevistado Octubre 2011)

La dirección y la dramaturgia, en el proceso, son ojos externos que toman el material que en escena está surgiendo y lo escriben, lo ordenan, lo hacen obra. Y a pesar de que los textos sean aún pueriles, estos contienen toda la información teórica sobre la cual se trabajó:

(...) me iba para la casa, a escribir con el objetivo de la escena. Ese es un proceso, y después se trabaja con ese texto y después hay escenas que sabemos lo que tienen que lograr, y vamos improvisando y vamos apretando. Entonces eso que dijiste queda, y así se va armando un texto que es definitivo (Entrevistado 2009:351)

En este sentido, las prácticas creativas que Teatro de Chile experimenta, evolucionan a partir de selecciones de formas de trabajo²⁵ que combinan teoría e improvisación, y lo que la obra requiera (desechándose las variaciones que no funcionan para la forma y contenido de la obra), para luego adherirse en cada uno de los cuerpos de los actores y en la dramaturgia del observador externo. Todo esto, con miras a lo que se ha definido como una “buena obra”. Aquí, nuevamente se observa como la pregunta del artículo es respondida: La reestabilización de prácticas creativas van determinado cómo funciona la compañía. La forma evolutiva de ésta órbita le da vida, por cuanto legitima prácticas que confluyen con la creación de obras (primera órbita).

Lo interesante del proceso creativo tiene que ver con la evolución de todas las órbitas. “El trabajo durante este tiempo fue claramente progresivo, incorporando ideas descubiertas, y explorando problemas descubiertos, los cuales dieron lugar a nuevas ideas y problemas”²⁶ Bickerstaff 2008:287). Es la solución de contingencias lo que abre otras posibilidades a ser resueltas. Por eso y como se ha puntualizado antes, la evolución no tiene principio ni fin. En este sentido, la experiencia de prácticas creativas es un juego, donde se integran elementos que complejizan cada vez más la obra y el proceso, pues las prácticas se van haciendo cada vez más específicas. “Esta colaboración consistió en la negociación de las ideas, presen-

²⁵ Por ejemplo la decisión de que todos, desde el diseño hasta la actuación, trabajen al mismo tiempo, imbricados los unos con los otros.

²⁶ Traducción realizadas por la autora



tando, explicando, discutiendo, aclarando, experimentando, testeando, revisando, y luego acordando los enfoques a desarrollar” ²⁷(Bickerstaff 2008:288).

En los ensayos, como contextos de creación, se construye la obra a partir de la superposición de ideas e informaciones que surgen desde los creativos pero también de la misma situación, es decir de elementos y condiciones que se integran en la obra total. Además, en la *performance* de la experiencia ensayística se adquieren ciertos fragmentos creativos que se van integrando a un sistema social (colaboración creativa) y a la obra, como sistemas de símbolos que fueron usados por inspiración y descubrimiento (Bickerstaff 2008). Como bien dice el autor, se reinternalizan a lo colectivo, porque devienen de lo personal para una fusión total de las partes.

Aquí se abren más argumentos que responden a la pregunta inicial: la improvisación como elemento constitutivo de las prácticas creativas de Teatro de Chile, se conformó como parte de una evolución autónoma de esta órbita, que conforma y le da vida a la compañía teatral.

7. HABITUS EN LAS PRÁCTICAS CREATIVAS

Pierre Bourdieu (2007) realiza una teoría de la práctica que es útil en la perspectiva de lo que se presenta aquí. Las prácticas creativas, como *performance* desarrollada en los espacios de ensayo y creación, evolucionan en la medida en que son internalizadas corporal y estructuralmente por los individuos que se encuentran en la situación. Por ese motivo, es que el concepto de *habitus* del autor es fundamental para comprender cómo procede la internalización de fragmentos creativos que conducen al “bailé”, que se ha mencionado en un comienzo.

Por *habitus* se comprenderá,

los sistemas de disposiciones duraderas, transferibles, estructuras estructuradas (...) estructurantes, (...) como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin ser el producto de la obediencia a regla, y a la vez que todo esto, colectivamente orquestada sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (Bourdieu 2007:92).

²⁷ Traducción realizada por la autora



Desde luego, en las obras teatrales existe un director pero lo explicado aquí es un plano emergente²⁸ que no tiene que ver con roles o formas de coordinación logística, sino más bien con prácticas corporales y reflexivas que surgen desde los involucrados en la obra. El director es el encargado de darle forma al esqueleto desde el cual se conforma una obra. El *habitus* va dándole vida a la compañía desde las prácticas que éste determina, y forma de hacerla funcionar. El *habitus* determina el cómo debe vivir una compañía (cómo funcionar).

La historia experiencial grupal las expone Bourdieu (2007) como anticipaciones del *habitus*, por cuanto se constituyen como prácticas implantadas en la experiencia pasada, quedando como principios de percepción, pensamiento y acción determinantes para las performance actuales.

En estos mismos términos, el *habitus* genera ciertas acciones no solo esperables sino latentes. Esto quiere decir que existen regularidades inconscientes que todos los individuos partícipes conocen, las que construyen un sentido común propio del grupo. La “locura” es castigada por no referir en ningún término al sentido del grupo y al logro de “buena obra”. Así, Teatro de Chile va creando un mundo de sentido único y propio, que hace poco probable integrar un individuo que no tenga incorporadas las regulaciones que por medio de las prácticas se hacen carne.

La incorporación tiene que ver con la integración de las estructuras, que van evolucionando pero que en virtud de la historia son objetivadas en los cuerpos. Es esto lo que genera, de cierto modo, procesos en los cuales los individuos se ven inmersos en un mar que los moviliza según las estructuras que ellos mismos han formado, intentando no chocar en ningún momento los unos con los otros. En este sentido, es la virtud de la incorporación la que proporciona “la capacidad del cuerpo para tomar en serio la magia performativa de lo social” (Bourdieu 2007: 99).

En la situación de ensayo y creación propia de la práctica creativa, la construcción de obra evidencia *habitus*, estructuras que han sido objetivadas y que determinan este proceso. Se destacará a estas estructuras estructurantes como las que homogenizan el proceso, por cuanto hacen de las acciones o prácticas en la creación, un solo gran accionar.

Se ha dicho que el sentido común (valido para la compañía) es primordial en este proceso porque no solo dictamina qué es lo aceptable o esperable, sino también desecha ciertas prácticas que no lo son. En este sentido, la evolución de la órbita se guiará (criterios de selección) no solo

²⁸ La emergencia refiere aquí, al cómo se nos presentan, en el ejercicio de develación, los procesos que están detrás de las obras.



por lograr una “buena obra”, sino también por lo que el propio *habitus* dictamine.

8. MEMORIA CORPORAL EN LAS PRÁCTICAS CREATIVAS

Resulta difícil explicar el *habitus* en el sentido que se le da en este artículo, sin tener como referente al cuerpo, pues “El cuerpo es social, socializado y socializable, tanto como lo social es corporal, corporalizado y corporalizable. Ninguna de las dos dimensiones rebasa a la otra. Ninguna subyace en la otra: una es la otra y viceversa” (Varela 2009: 97). En este sentido el cuerpo no es solo recipiente donde se colocan los rasgos de la sociedad²⁹, sino también un reproductor y materializador de las prácticas sociales. Por tanto, no hay *habitus* sin un cuerpo al cual atravesar y no hay cuerpo sin *habitus* estructurante. Si la acumulación de la historia es comprendida como el “mundo social”, entonces la toma de forma de la historia está radicada:

(...) solo en los cuerpos vivientes de los individuos y las corporaciones sociales como las clases o los integrantes de un campo social, o bien se “objetiviza” en las instituciones sociales, que a su vez moldean y son moldeadas por la acción social de los *habitus* individuales y colectivos (Varela 2009:98).

Aquí radica entonces la memoria corporal, vinculada directamente con el *habitus*. Percibir es estar en el mundo en una inmediatez que implica tiempo e historia (Aguilar 2009). Sin embargo, esta relación entre tiempo e historia se da mediante prácticas que pueden vincularse a una memoria corporal o a las hábitos del cuerpo (Archer 2000). La performance del cuerpo lidera lo que una sociedad o grupo (en este caso la compañía Teatro de Chile) establece como sus supuestos culturales, sus formas de “hacer las cosas”, de realizar obras teatrales. La historia común de Teatro de Chile tiene que ver con su escuela de teatro (Universidad de Chile), donde recibieron una formación teatral similar. Sin embargo, la historia que en conjunto han ido construyendo desde su conformación con la obra “Prat”, genera en sus prácticas lo común del quehacer creativo (lo aceptable y lo desechable).

La memoria entonces, es una característica intrínseca de lo corporal. Dado que éste tiene la posibilidad de contar la historia de todo lo que

²⁹ O como “producto de las representaciones de lo social” (Aguilar 2009: 33).



existió antes y lo que se pretende en la práctica creativa futura, seleccionando aquello que resuene como coherente con esa historia.

Finalmente, la historia que se construye y va quedando como memoria es parte del pasado que permite la vida actual de la compañía. En definitiva, es por su pasado que la compañía vive hoy.

9. ESTRUCTURA ORGANIZATIVA DE ROLES

La última órbita de la compañía Teatro de Chile trata de la estructura de roles organizativa. Se dará cuenta en este capítulo qué roles son los que existen en la compañía, cómo han ido variando con el tiempo y cómo se ha ido construyendo, a partir de estos, una anatomía de roles con dos grandes ramas conectadas por un gran tronco (la obra). Este apartado referirá de forma acabada a aquellos roles que son necesarios para estabilizar el funcionamiento organizacional de la compañía. Aunque esta órbita está compuesta por todos los tipos de roles, incluyendo aquellos que se vinculan con las prácticas netamente creativas, éstos no serán revisados aquí. Se responderá así, a la pregunta del artículo desde la órbita más externa, pues la estructura de roles no rige el movimiento de las demás en ningún sentido (giroscopio).

10. EVOLUCIÓN DE LA MEMBRANA

Se habla de membrana, pues las órbitas dejan pasar ciertas eventualidades debiendo siempre mantener un nivel básico de equilibrio, –cada una en torno a su propia estructura (obra, prácticas y roles)– para que la compañía pueda funcionar³⁰. Así, las demás órbitas pueden confluir con ésta en la evolución. En este caso, si los roles no estuvieran del todo bien definidos, la órbita sería impermeable porque no sabrían traducir ni resolver las eventualidades del entorno. Por lo tanto, aunque no exista dinero, por ejemplo, deben de todas formas sacar el “buque” de financiamiento adelante, y eso sólo se logra mediante estrategias que el rol cumple.

La pregunta que orienta el artículo pretende ser aquí respondida bajo el criterio de los roles como parte fundamental de la compañía. La función por la cual esta órbita sabe controlar las eventualidades del entorno,

³⁰ Las demás órbitas también deben comprender cuestiones del entorno, pero a partir de sus propias lógicas y para su funcionalidad. En el caso de las obras, por ejemplo, la creación está en sintonía con obras contextuales montadas al mismo tiempo o anteriores, que refieran a temas parecidos.



genera un orden necesario para que las demás órbitas puedan también confluír con esta y darle vida a la compañía teatral.

Esta órbita se constituye como expectativas de acciones recíprocas, según tareas a desarrollar por alguien. Aquí entonces, se vuelven relevantes las “obligaciones” que Parsons, Bales & Shils (1970) distinguen en la diferenciación de la estructura de roles. La emergencia necesaria de estos roles es lo que ellos llamarían una lucha por el “status rol”, donde la “pauta institucionalizada del rol” se deriva de un sistema de valores comunes (Parsons, Bales & Shils 1970:240).

Desde el momento de su fundación tras el estreno de la obra “Prat”, la compañía comienza a trabajar de forma rigurosa y disciplinada, siempre con la finalidad de alcanzar la profesionalización. Ésta es nombrada como finalidad, pero en realidad parece ser el logro de un trabajo continuo, disciplinado y consiente para generar “buenas obras”. En este caso la profesionalización, es comprendida como el trabajo teatral riguroso, ordenado, y planificado, con la proyección de un trabajo a largo plazo, comprometido y vinculante. Este afán de profesionalización, como un proceso y no como un fin, es lo que distingue a la evolución de la órbita. Pues la evolución de la estructura de roles pretende una diferenciación interna que funciona como un símil de la profesionalización, en cuanto a su orden y estabilidad. “La imagen de *profesionalización* involucra particularmente aquí la división de roles como una virtud organizacional a perfeccionar en proyecto a largo plazo, virtud que, como hemos mencionado en otra ocasión, está vinculada a los lineamientos de la formación teatral” (Carvajal & Van Diest, 2009:373)

En este sentido, se debe dar cuenta de qué roles son los que se asumen por los integrantes de la compañía, entendiendo siempre que están en función de las expectativas de acción, qué roles no se asumen y cuáles son formalizados en un contrato. Por lo tanto, los roles surgen como parte de las necesidades que en este nivel se van construyendo a medida que se posicionan y legitiman otros. En este sentido, la evolución, como ya ha sido definida en el apartado teórico, es un movimiento siempre circular, donde la definición de ciertos roles organizativos, en este caso, obligan a la búsqueda de nuevos roles de la misma naturaleza, pero que cubren otras necesidades. El funcionamiento como engranaje, se debe únicamente a estos pasos evolutivos que la compañía da, logrando una complementariedad de los roles. Mintzberg (2001) lo puntualizaría como una división y coordinación un poco más compleja, donde se estandarizan los resultados de las tareas, careciendo de importancia la forma en que és-



tas se realizan. En este sentido, se van constituyendo en la memoria ciertas pautas de lo que se pretende, “para lograr una consistencia interna o armonía” (Minzteberg 2001: 7). Este engranaje de roles le dan vida a esta órbita, porque posibilitan su movimiento como evolución autónoma, traduciendo cuestiones del entorno que poco tienen que ver con el arte. Así, la compañía existe porque se constituye como un elemento que puede vivir en la sociedad.

En primer lugar, uno de los roles que fue asumido en la fundación de la compañía es el rol de la dirección. Quien asumió el mando de la dirección artística y de gestión, cumplió así una doble tarea. Desde aquí se puede presentar uno de los primeros cambios que la compañía realiza para un mejor funcionamiento interno, la diversificación de los centros de liderazgo. La intención era dividir la dirección artística y la gestión. Las expectativas de acción de los roles en la compañía tienden en una primera instancia a relacionarse con las aptitudes que tenía cada integrante para administrar de manera correcta cierta tarea (por talento e intereses). Según una de las diseñadoras: “(...) cada uno hacía lo que levantaba la mano, en qué departamento quería estar. El departamento de música, obviamente iban a estar los que tienen buen oído, los que necesitaban cantar, y los que estaban involucrados con ese tema” (Entrevistada en Carvajal & Van Diest 2009: 356)³¹. Es por eso que las variaciones que surgen tienen que ver con las tareas que se deben ir cumpliendo a medida que el tiempo transcurre y la vida de la compañía se hace más compleja. Sin embargo, la probabilidad de que la diversificación de los liderazgos fuera la opción elegida tiene que ver con el mejor desarrollo de la órbita en sí misma (no dejar de tener financiamiento, tener buenas redes, tener la difusión necesaria para sus obras, una buena producción), con la estabilidad de sus prácticas creativas y con la obra.

Surge luego la opción de convertir a la compañía en Sociedad Anónima. Dicho cambio impuso varios roles vinculantes que debían legitimarse porque legalmente así fue exigido. Es por esto que la división de roles por intereses y aptitudes ahora quedaba establecida en un papel. Así, el trabajo que en un comienzo era por equipos o departamentos según talentos, se cambia por una forma sobre la cual dichos roles se definieron aún más y se crearon otros. Como por ejemplo, “(...) un directorio, un departamento de infraestructura, de extensión, de creación de espectácu-

³¹ Entrevista citada en el libro de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest (2009), *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2005*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. En adelante: (CY 2009: página del libro).



los, investigación, entre otros, de modo tal que la compañía adopte un modelo bastante cercano al de una microempresa” (Carvajal & Van Diest 2009:378). En este sentido, la elección de convertirse en Sociedad Anónima formaliza las expectativas que cada integrante tiene sobre las tareas que deben cumplirse, bajo la plausibilidad de generar obras teatrales, como criterio de selección.

Los roles que se formalizan aún más son, como ya dijimos, la dirección artística separada de la dirección de gestión. Esto significa que la primera se encargaría de llevar adelante todo el proceso de creación de la obra y su puesta en escena. (Aquí se dará cuenta únicamente de los roles organizativos). Por otro lado, la dirección de gestión tiene que ver con la coordinación de todos los roles organizativos que en esta órbita convergen, es decir, debe anticipar cualquier eventualidad que pueda suceder en ámbitos no relacionados al teatro. El tipo de estrategias que la dirección de gestión establece para dicho fin, debe compartirlas con otros roles pertenecientes a esta órbita, los que deben también anticipar eventualidades ajenas al arte. Así se forma un departamento de finanzas, encargado de manejar todos los flujos de dinero de la compañía. También se crea el departamento de infraestructura, cuya tarea es encontrar lugares donde montar y ensayar las obras; una producción interna encargada de citar a reuniones y ensayos, y externa encargada de las relaciones con otras organizaciones, festivales, etc. Finalmente un encargado de la actualización de redes sociales.

Desde el campo de las prácticas creativas, por otra parte, en conjunto con la dirección artística, se forma el departamento de diseño, encargado de la escenografía, estética y vestuario. También, el ámbito audiovisual es importante en el trabajo de la compañía, existiendo un encargado para eso. Por último el rol de los actores, es parte fundamental del proceso de creación de obras. Y así, según lo que comenta una entrevistada para este artículo, se abren (se seleccionan) nuevos roles según la contingencia lo requiera.

Por otro lado, constan otras formas de existencia de ciertos roles que no han compatibilizado del todo con la forma de actuar y desarrollarse de la compañía en esta estructura. La opción de trabajar con un productor estable, que sepa de manejo de compañías teatrales, siempre ha sido una variación que re-emerge pero que no se ha establecido como un rol a largo plazo, pues según los integrantes de la compañía, el compromiso que se requiere para ser parte de ésta es muy alto. Los integrantes se refieren al lazo que los une como un matrimonio, por lo que el bajo compromiso



que puede tener un productor que trabaja con otras compañías al mismo tiempo, no permite que este pueda integrarse a esta. Así lo enuncia una de las integrantes:

(...) se nos fue la productora, nunca hemos podido trabajar con un productor mucho tiempo, no se porque entonces como que ahora hay un productor para cada proyecto. Es decir, un productor para el Rey Planta que estamos montando ahora. Antes yo estaba produciendo Ernesto que era la obra que montamos antes y así como diversas labores tienen diversos encargados, que no quiere decir que hagan la pega solos sino que en el fondo eres el encargado de sacar ese buque adelante y pedirle ayuda en el fondo al que le tengas que pedir y exigir lo que tengai' que exigir. Pero por lo menos ya cambió bastante, yo diría hace como dos años ya, la figura de este que Manuela y yo nos hacíamos cargo de todas las tonteras, administrativas y artísticas. (Entrevistada, mayo del 2011)³²

Como se ve, no solo han existido cambios al interior de la compañía que han obligado a generar roles más definidos, sino también autoobservaciones que dan cuenta de ciertas formas de trabajo que para otras organizaciones pueden ser óptimas, pero que para ésta resultan complejas. La forma que tiene la compañía de estabilizarse en cuanto a sus roles logra, como ya se ha mencionado, un equilibrio interno y la existencia de las prácticas creativas y de la obra, (aunque también esto significa que éstas últimas logran la existencia de la estructura de roles). Esto se consigue mediante la diferenciación interna de la órbita, es decir, la diferenciación de roles que funciona mediante la repartición completa de tareas entre los integrantes, manteniendo así la existencia de esta estructura de roles organizativa con tareas que deben estar integradas entre sí; coordinadas y coordinables. Ahora bien, dicha diferenciación cumple la función por consecuencia de distinguir a esta órbita de su entorno, diferenciándola y “cercando” aún más a la compañía. Por tanto esta órbita, al igual que las demás, pero con distinta lógica, hace manejable o comprensible ámbitos que no se relacionan con el arte, por ejemplo la economía (financiamiento de obras), haciendo de las tareas propiamente artísticas indiferentes al entorno. La membrana no es solo el límite, sino que funciona además como “regla de ordenación”, como diría Luhmann, de lo externo y lo interno.

En conclusión, el equilibrio interno buscado en esta órbita sirve para el funcionamiento y el equilibrio de las demás órbitas (procesos creativos y de la obra) pero también para lograr una buen “diálogo” con el entorno.

³² Entrevista realizada para la Investigación “Dramaturgia, Engranajes y Racionalidades, la experiencia de Teatro de Chile y Versión Oficial en el Programa de Residencias de Matucana 100” de Álvaro Aguilar y Camila Moyano.



Es relevante la reestructuración constante de la organización, en este caso de la compañía, porque aunque existan otras organizaciones productoras de “ruido”, la compañía debe mantenerse equilibrada.

CONCLUSIÓN

Dada la pregunta inicial, a saber: ¿Cómo confluye la evolución autónoma de las distintas lógicas que le dan vida a una compañía teatral?, se revisó desde su núcleo, las obras teatrales, las prácticas creativas, hasta sus roles organizativos. Esto, para dar una respuesta integradora del arte como fenómeno social. En este sentido, no se puede dejar de concluir intentando mostrar cómo el arte es lo que finalmente hace confluir a estas tres órbitas, otorgándole al giroscopio (ver figura 1.) la propiedad de compañía teatral. Los elementos y formas de funcionamiento que antes fueron descritas sirven para distinguir a una compañía teatral. Sin embargo, el “darle vida” a ésta remite en primer lugar, a los movimientos evolutivos que se generan en cada órbita. Esto permite una dinámica móvil que le otorga vida a la compañía, tal como el corazón lo hace con los órganos de un ser vivo. Lo más relevante es que la vida se genera desde evoluciones autónomas de las órbitas con el arte como elemento ordenador.

La posibilidad de anexar más órbitas a las tres que se han definido aquí, abre posibilidades de nuevas investigaciones. Como por ejemplo, el estudio de las producciones de Teatro de Chile en conversación con otras obras contextuales, que en conjunto formarían una nueva órbita (que correspondería al sistema funcional del arte, según ha sido teorizado por Niklas Luhmann en su libro “El arte de la sociedad” 2005). Sin embargo, aquí se ha limitado a explicitar la esfera del arte como una órbita que se anexa a las demás en un plano mayor, postulándose como el eje que motiva e impulsa los movimientos de las órbitas de la compañía. Si bien, cada una tiene criterios propios por los cuáles funcionar, es ésta la que congrega en totalidad a las órbitas. En términos más teóricos, el criterio de selección en la coevolución o confluencia de las órbitas de la compañía teatral, es el arte.

En la compañía Teatro de Chile el motor sobre el cuál funciona la compañía (movimiento y evolución de las tres órbitas que la componen), se puede reflejar en su intención de “investigar para las artes escénicas”³³. Se denota cómo el arte es finalmente un espacio que emerge y crece en la medida en que cada función de la compañía se complejiza también.

³³ Misión de la compañía en: www.teatrodechile.cl



Finalmente la esfera artística, sobre el cuál las demás partes de la compañía funcionan, es un eje que no permite la desorientación. Así, el movimiento autónomo de cada una de las órbitas se relaciona con el devenir de la otra y finalmente, con el devenir del arte. El eje, establece un “orden” colectivo, no individual; propone lo que resulta o no para el arte, como un código interno que se hace comprensible en el lenguaje de las demás órbitas, según los criterios propios de cada una. Cada función nace de cada órbita, como operaciones propias, aun cuando éstas tienen entre ellas un esqueleto que las une, las condensa y desde el cual emergen en su conjunto como una compañía teatral. El arte es motor, pero a su vez es motorizado por las demás órbitas.[RM]

REFERENCIAS

- Aguilar, A. (2009). Cuerpo, memoria y experiencia. La peregrinación a Talpa desde San Agustín, Jalisco. *Desacatos*, 30, 29-42.
- Archer, M. (2000). *Being Human. The problem of Agency*. Cambridge: University Press.
- Bickerstaff J. (2008). Collaborative Theater/Collective Artist: An Evolving Systems Case Study in Social Creativity. *World Futures: The Journal of New Paradigm Research*, 6(4), 276-291.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Brandão, G. (2012). Acerca del concepto de Sistema: Desde la observación de la totalidad hasta la totalidad de la observación. *Revista Mad – Universidad de Chile*, 26, 44-53.
- Carvajal, F. (2010). Prat de Teatro de Chile: Una fábula nacional prófuga atravesando las junturas entre arte y política. *Atenea*, 502, 73-95.
- Carvajal, F., & Van Diest, C. (2009). *Nomadismos y ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Luhmann, N. (1997). *Organización y decisión. Autopoiesis, acción y entendimiento comunicativo*. Barcelona: Anthropos.
- Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- Luhmann, N. (2002). *Introducción a la teoría de sistemas*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. México D.F.: Herder.
- Luhmann, N. (2007). *La sociedad de la sociedad*. México D.F.: Editorial Herder.
- Mintzberg, H. (2001). *Diseño de organizaciones eficientes*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Parsons, T, Bales, R., & Shils, E. (1970). *Apuntes sobre la teoría de la acción*. Buenos Aires: Amorrortú Editores.
- Varela Hernández, S. (2009). Habitus: Una reflexión fotográfica de lo corporal en Pierre Bourdieu. *Iberoforum*, 7, 94-107.



REFERENCIAS EN INTERNET

Teatro de Chile. (2011). Misión Teatro de Chile. Consultado en 17 de Noviembre, 2011, desde <http://www.teatrodechile.cl/>

SOBRE LA AUTORA

Camila Moyano Dávila es socióloga por la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Candidata a Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Lausana y del NCCR-LIVES de Lausana, Suiza. Becaria Confederación Suiza y de Conicyt-Becas Chile para doctorado en el extranjero.

CONTACTO: Camila.Moyano@unil.ch

Recibido: Enero 2015

Aceptado: Abril 2015