

*Apology of the function.  
For the situated  
convergence of the object  
of study for theater  
studies in Chile.*

# **Apología de la función. Por la convergencia situada del objeto de estudio para la teatrología en Chile.**

**ANDRÉS GRUMANN**

Pontificia Universidad  
Católica de Chile

## **RESUMEN**

Presentado en un formato preliminar y recortado en el Primer Coloquio de Estudios Escénicos y Teatrales, el presente artículo presenta de modo preliminar el coloquial concepto de la *función* como objeto de estudio de los estudios escénicos o teatrológicos en Chile. Abordando una breve aproximación al concepto de la *función*, así como desplegando un grupo de sus características (como acontecimiento experiencial, interacción en la emergencia de su aparecer, variabilidad-simultaneidad y efectos) y debatiendo su carácter situado, la propuesta adquiere sentido como una *apología* con el objetivo de contribuir a una posible formación de un campo de estudio y formación teatrológico en Chile.

**Palabras claves:** función, campo teatrológico, apología, carácter situado, entrelazado.

## **ABSTRACT**

Presented in a preliminary and condensed format at the First Coloquim on Performing Arts and Theater Studies, this article preliminarily presents the colloquial notion of *función* as an object of study for the theaterology in the chilean university. By briefly approaching the concept of *función*, as well as unfolding a group of his characteristics (as experencial evento, interaction in his emergence of its appearance, variability-simultaneity and his effects) and discussing its situated nature in ower context, the article takes on meaning as a *apology* with the aim of contributing to the possible formation of a Theater Studies field in Chile.

**Keywords:** function, Theater Studies Field, apology, situated character, interwoven.

El año 1972, Hans Robert Jauss publicaba un pequeño libro bajo el título: *Pequeña apología de la experiencia estética*. En él, el profesor de literatura de la Universidad de Constanza pretendía defender una concepción de la experiencia estética que la posicionara desde su recepción. Para ello, y cuestionando en particular la concepción mimética que propusiera Theodor Adorno de la experiencia estética en su *Teoría Estética* (1970), desplegó una rehabilitación de la tradición kantiana del juicio del gusto estético, recuperando los conceptos de “poesis”, “catarsis”, “aisthesis”. La apología en el caso de Jauss, obedecía a dos asuntos: en primer lugar, a una pugna con la escuela de Frankfurt y su concepción mimético-materialista de la experiencia estética y, en segundo lugar, a un posicionamiento de la Escuela de Constanza, interesada por posicionar el efecto y las recepciones del concepto de experiencia estética. He tomado el concepto de “apología” con el objetivo de instalar una defensa del campo teatrológico que propone al concepto de la función como su objeto de estudio. En ello, la intención es contribuir a la construcción de una disciplina en el contexto universitario chileno.

Ante la invitación al *Primer Coloquio de Estudios Escénicos y Teatrales* (celebrado entre en 8 y el 10 de enero, 2025 en GAM) dije rápidamente que sí, porque, pensé, se vuelve a levantar la pregunta por un campo y esta es la oportunidad de compartir con los colegas una perspectiva específica respecto a la pregunta por el objeto de estudio de una disciplina o campo de estudios. Por lo anterior se me vino de inmediato a la mente una pregunta bastante obvia y general: cuando enunciamos esta idea de estudios escénicos y teatrales en Chile: ¿de qué estudios estamos hablando y a qué necesidades apuntamos? y ¿a qué nos referimos con lo escénico? Estamos pensando o, ¿nos imaginamos un “objeto de estudio” que nos dé fundamento para hablar de una disciplina teatrológica? Todos conceptos y temáticas apropiadas que dan cuenta de un entrelazado conceptual complejo y amplio que he denominado como la “emergencia de los Estudios Teatrales”. Aquí las prácticas de creación juegan un rol fundamental, mas no único. La investigación adquiere un pilar central, la pregunta en plural sería: ¿cuál(es) investigaciones? Y ¿bajo qué objeto de estudio?

He tenido la oportunidad de conocer la historia de la formación teatrológica en Alemania junto a lo que llaman *Theaterwissenschaft* (teatrología); o en el modo en que se desarrollan los *Performance*

*Studies* en la Universidad de New York y también en Argentina, sobre todo lo que se despliega en el *Instituto de Artes del Espectáculo* dentro de la Universidad de Buenos Aires, y me he dado cuenta que hemos ido transitando caminos bastante similares: por ejemplo en una formación eminentemente práctico-técnica, la investigación concentrada en los aspectos dramatúrgicos, el paso hacia los relatos histórico-sociológicos y la necesidad de formalizar y cuidar los archivos, pero también el que las y los creadores comiencen a escribir de sus prácticas (en diversos formatos, e incluso realicen estudios de posgrado) y con mezclas o entrelazamientos artístico-culturales altamente interesantes. En el fondo sí hay disputas, pero deseo poner la atención en un trayecto de maduración lenta que tiene a diversos agentes y prácticas. Pero, en mi lectura, algo fundamental nos falta para que este campo se transforme en disciplina: ampliar un debate respecto, como lo ha planteado, desde el sur del mundo, Jorge Dubatti, “al teatro en cuanto ente” en el que se clarifique que “no hay disciplina que pueda no definir su objeto de estudio” (Dubatti, 2007, p. 9). Suscribo estas palabras del teatrólogo bonaerense, pienso que nos interpela la necesidad de definir un objeto para el campo, uno que, claramente, resulta o se expresa, quizás y más allá de los conceptos con los que se activa la práctica y su discusión en nuestro país, como “un campo en disputa” (Grumann/Barría, 2019, p. 7). El presente artículo, al menos desde la perspectiva de quien lo escribe, se propone poner en la discusión colectiva una dimensión clave para este proceso.

#### **BREVE APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL CONCEPTO DE FUNCIÓN**

A raíz de lo anterior, deseo presentar una breve vuelta histórica con un carácter situado que nos ayude a vislumbrar una parte de mi argumento. En su *Historia del teatro chileno* (1965), Mario Cánepa Guzmán hace referencia al discurso con el que, hace 85 años, Pedro de la Barra, inauguraba la formación teatral en la Universidad de Chile, cito:

El espectáculo teatral no es obra de uno como en la poesía o la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc., también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros esos elementos? La

respuesta sería, están, existen, pero en potencia. Formémoslos, pero no haciendo trabajar mecánicamente a los aficionados en obras grotescas e insustanciales que no estimulan la sensibilidad ni dejan enseñanza alguna... Es preciso promover un sentimiento amplio y serio que no quede en el autor o el actor, sino que abarque los múltiples problemas del teatro (Cánepa, 1965, p. 291).

Sin duda un hito fundacional que expandía la pregunta por el *espectáculo teatral* a diversos elementos que, en potencia, buscaban un espacio-tiempo de formación universitaria. Por ejemplo, el concepto de espectáculo que usó Pedro de la Barra en su discurso, aquel espejo de la realidad que la escena teatral representa ya fue un dolor de cabeza para Aristóteles, al menos en la traducción que de la palabra “opsis” tenemos en nuestro idioma. Dolor de cabeza porque, como todos sabemos, la “opsis” fue descrita por el griego como “fábrica de trastos”, desplazándola de su riguroso tratamiento de la tragedia (“epos”). Al hacer esto, sin embargo, el griego, y acá sigo al teatrólogo brasileño Luiz Fernando Ramos, quien en su libro *Mímesis Performativa* (2015), devela lo importante de la “opsis” para delimitar no la tragedia, sino al TEATRO. Entonces aquel espectáculo teatral, aquella “co-presencia entre actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2011) o este “convivio” (Dubatti, 2007), aquel *vivir-con y entre* que experimentamos en cada función de teatro o danza como espectadores y actores/performers: ¿no es una parte fundamental en la que el teatro en tanto ente se nos presenta como tal? Digo, hay un planteamiento histórico que ha elaborado en positivo y negativo, una batería de conceptos con los que definir aquello que podría definirse como el “objeto” de estudio del campo teatrológico. Y en Chile, los fundadores de la formación teatral abordan este asunto con conceptos similares que dan cuenta de aquel carácter efímero que propone detenernos en la función del teatro en particular y las artes escénicas o artes vivas en general.

Tomando en valor lo antes presentado, fueron las palabras que Héctor Noguera profirió al recordar la labor de CENECA el año 1989:

Ceneca ha tomado en serio el quehacer artístico. Lo que es muy importante porque contribuye con el pensamiento teórico al *rescate de lo efímero del arte escénico*, que, al quedar escrito,

comentado, toma existencia para el estudio y la memoria. Indagar científicamente la actividad cultural, sobrepasando la crítica impresionista, es una tarea nueva que aporta una alternativa fundamental a la comprensión de lo artístico. (Programa Ceneca, 1989, p. 10)<sup>1</sup>

**1. Las itálicas son nuestras.**

Esta idea de “sobrepasar la crítica impresionista” con indagaciones “científicas” que rescaten “lo efímero del arte escénico” que mencionaba Noguera, denota un interés por aquella tarea desplegada por el CENECA, aunque enfatizando un punto de vista particular en la que lo “científico” corre a la par de lo “efímero” cuando se trata de analizar el teatro. Aunque no lo menciona directamente, Noguera propone un foco específico en el que cobra un valor situado nuestro coloquial concepto de la *función*. ¿Qué es y cuándo ocurre una función? Y ¿hasta qué punto podría tener que ver con la “opsis” que desplazó o no trató Aristóteles en su *Poética*? ¿Cuánto tendría que ver con este concepto de espectáculo que menciona De La Barra? Rescatando la labor de “reconstruir la escena” (como la ha planteado alguna vez el director teatral Alfredo Castro) desde lo efímero, Noguera, al menos, buscaba poner en valor la labor teórica que desplegaran Carlos Ochsenius, Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado, entre otras/os durante la dictadura cívico-militar. Por ejemplo, Hurtado, diseñó una estrategia de entrevistas a 4 compañías teatrales (Ictus, Imagen, T.I.T y La Feria) contemporáneas que, al ser transcritas, iban comentándose con referencias, ideas fuerzas, contextualizaciones y conceptos con el objetivo de “tomarse en serio el quehacer artístico”, indagándolo científicamente (sociológicamente) en publicaciones que son parte de una formalización del campo con metodologías específicas.

**2. Aquí habría que destacar lo desarrollado por los hermanos Fernando y Alfonso de Toro en Canadá y Alemania respectivamente, así como lo propuesto por Sara Rojo desde Brasil y Osvaldo Obregón en Bélgica, entre otros/as investigadores.**

Las entrevistas, además de la revista *Apuntes de Teatro*, publicada ininterrumpidamente desde 1960, y el trabajo de Juan Villegas en la revista *Gestos*, es una parte fundante del pensamiento y desarrollo teatrológico chileno en el que no nos hemos detenido tanto y que, contienen información complementaria proveniente de pensadores chilenos que han desplegado su quehacer teatrológico desde el exterior<sup>2</sup>. ¿Qué aspectos, tópicos investigativos, preguntas, podríamos generar estudiando en profundidad estas revistas o entrevistas? Me interesa que estas ideas surjan del vínculo con creadores, prácticas (asunto que rescataba con Pedro de la

Barra), pero que, a la vez, propongan, influenciados por campos disciplinares como los estudios literarios, la sociología, la semiótica o lo performativo, modos de analizar “científicamente” lo efímero del arte del teatro.

Allí estos conceptos de “opsis”, “espectáculo”, “escenificación” o nuestro coloquial término de “función”, podrían aportar para pensar en el “objeto de estudio” para un campo disciplinar y generar modelos y/o metodologías para analizarlo en profundidad y diversidad. Promediando lo anterior, quisiera proponer como objeto de estudio del campo/disciplina a lo que tan coloquialmente llamamos en nuestro país la *función*. Lo hago porque se usa hace mucho tiempo de un modo coloquial y bastante reiterativo este concepto y, me parece que este *carácter situado*<sup>3</sup> que nos propone adquiere valor para pensar en torno a él nuestro campo disciplinar sin por ello menoscabar o subordinar todos los aspectos y las materialidades que componen al teatro o la danza. En ello hay una sabiduría que se va traspasando de generación en generación, no solo por los creadores/artistas en sus prácticas y estrategias de trabajo (asunto clave en el trabajo teatrológico), sino también por los espectadores en el marco de la actividad que los compromete como parte constitutiva de la situación escénica del arte teatral.

En Chile, la palabra función denota múltiples acciones, deseos y prácticas socio-culturales vinculadas con nuestra comparecencia como espectadores en artes escénicas. Por ejemplo, hay una batería de preguntas que solemos utilizar transversalmente para denotar aquello que describimos junto al concepto de función: ¿A qué hora es la función? ¿Me acompañas hoy a la función? ¿Sabes cuántas funciones tiene la temporada de la obra que me comentaste el otro día? ¿A qué hora parte la función? ¿Sabes si la obra tendrá más funciones? ¡No, esa fue la única función! ¿qué buena función la de anoche? O “función suspendida”. Por ahora, no tengo completa claridad respecto a una genealogía de esta palabra, y considero necesario detenerse en ello para entregarle espesor de origen y activar un recorrido de sus usos en el pasado desde una perspectiva conceptual situada. Conversando con el actor y premio nacional Ramón Núñez me comentaba que escuchaba la palabra función desde niño cuando sus padres iban, y más tarde, lo llevaban al Biógrafo de Melipilla (llamado Ignacio Serrano) en la década de los

3. En el tercer apartado abordaré el carácter situado de las nociones conceptuales que utilizamos para levantar el campo, así como respecto al concepto de función.

cuarenta. En el *Nuevo Diccionario Ilustrado Sopena* (1972), Núñez, encontró, como tercera acepción de la palabra “función”, la siguiente entrada: “diversión o espectáculo al que concurre mucha gente”. Así planteado, el uso de la palabra está siendo bien empleada por espectadores, actores y los demás agentes del teatro o la danza. Digo, no se trata, por decirlo así, de una invención fuera de los usos lingüísticos formalizados y aceptados por quienes lo estudian y enmarcan, sino de una palabra en uso coloquial que usamos hace tiempos remotos para denotar un aspecto particular, único, que compone a nuestra práctica en el teatro, la sitúa y define.

### **CARACTERÍSTICAS DEL CONCEPTO DE LA FUNCIÓN**

Detengámonos un poco en este concepto para proponer un debate constructivo en torno a él para nuestro campo y elaboremos algunas características para este concepto de la función. Abramos el debate con la siguiente pregunta: ¿a qué refiere aquello que denominamos tan coloquialmente bajo la noción de “función”? Cabe tener en cuenta, en primer lugar, que una función no debería equipararse a lo que llamamos “obra” (de teatro o de danza) u “obra de arte”. Una *obra de teatro*, a diferencia de la obra de arte, compromete la participación de un grupo variado de oficios en distintas y variadas etapas del proceso de producción de la creación artística. De hecho, una obra de arte, en el decir del historiador del arte Wladyslaw Tatarkiewicz, tiene como directo referente histórico al concepto griego de la *techné* y que conecta con la tradición romana del concepto *ars*. Lo interesante es que la “obra” de arte corresponde a la transformación de estos dos conceptos que apuntaban a “la destreza que se requería para construir un objeto” (Tatarkiewicz, 1997, p. 39). Así, el concepto de obra de arte apunta en el teatro, tanto al conjunto de las destrezas que construyen un objeto-obra, tanto como a la elaboración de la obra dramatúrgica que, a veces, acompaña una escenificación. Erika Fischer-Lichte, junto a Jens Roselt, dan cuenta cómo los términos históricos, el uso de un concepto como el de “obra” (*Werk*) y de “obra de arte” (*Kunstwerk*) estuvo vinculada para el imaginario teatral con la tradición literaria o textualista: “Desde los afanes literarios del siglo XVIII el imaginario teatral no sólo fue concebido como una institución moral, sino que, también, se impuso como un arte generalmente “textualizado” (Fischer-Lichte, 2004,

p. 15). A fines del siglo XIX, el carácter teatral se validó únicamente en torno a las obras dramáticas, basadas en la garantía de textos literarios. Rescatar a la función para la teatología implicaría, poner en juego su carácter de acontecimiento experiencial en el que vivimos-*con* y *entre* nosotros.

De este modo, una obra puede estar compuesta por un grupo de artefactos y objetos previamente dispuestos como también artísticamente elegidos por alguien o un grupo de personas. Un concepto que podría dialogar con el concepto de “obra” desde la tradición teatral es el de “escenificación”. Del alemán *Inszenierung* o del francés *Misé en Scène*, la escenificación apunta a todos los procesos de trabajo con las materialidades o los elementos escénicos que son tomados en valor y transformados antes y después de cada función. Como lo ha planteado Jens Roselt, por *escenificación*,

se entiende la totalidad de los elementos escénicos. Entre ellos se cuenta junto al texto dramático a todos los demás sistemas simbólicos del teatro como la mímica y los gestos de los actores, la iluminación, el vestuario y también las ideas de la dirección y los acuerdos tomados en los ensayos. Una escenificación sigue por lo general un esquema, se planifica o ensaya y está concebida para ser repetida. (Roselt, 2004, p. 47)

Como se puede apreciar, la escenificación o la puesta en escena (dos conceptos que, en sus respectivas tradiciones, apuntan a asuntos similares) contiene un valor fundamental que complementa a nuestro concepto de la función. Sería un error no tomarlo en cuenta a la hora de plantearse un trabajo de análisis ya que nos permitiría complementar la experiencia viva de una o más funciones con información del proceso de creación/trabajo en distintos niveles y en el tratamiento y la transformación de las materialidades que son puestas en escena para ser presentadas al público en cada función. De este modo, la tarea de un investigador teatrológico se debería abocar en dilucidar los significados previamente pactados, ordenados y puestos en escena con el objetivo de dar cuenta de las distintas estrategias de escenificación que son presentadas en cada función. De este modo, la emergencia de una función de una obra, en cambio, deja en evidencia que todos esos artefactos y/o personas participantes activan un grupo de procesos *performativos*

que, emergiendo en su co-presencialidad emergente, remarcen la “materialidad” (Fischer-Lichte, 2011) única e irrepetible de la función. Allí, entonces, la labor del teatrólogo/ de la teatróloga, adquiere otro lugar de enunciación, aquel que comprende la emergencia con las que la experiencia se le aparece y lo afecta. Tanto el espacio, como los cuerpos, el tiempo, el sonido, en fin, todos los elementos que componen la escenificación adquieran sentido en su aparecer emergente, en el que las cualidades performativas, como sostiene Fischer-Lichte, se dejarían definir “por su uso” (Fischer-Lichte, 2011, p. 119), y no, por su significado. El espacio, el tiempo, el sonido y, por supuesto, el cuerpo adquiere presencia por el uso emergente en el aquí y ahora, conduciéndonos “al cuerpo real” o hacia la sonoridad pura en el aquí y ahora de la función. O, como lo ha profundizado Jens Roselt, “una función no debe abordarse en términos históricos, sino desde su carácter eminentemente instantáneo” (Roselt, 2004, p. 28). De todo esto se desprenden un sinfín de asuntos con los que una investigadora y un investigador teatrológico deben lidear y, sobre todo, profundizar desde aquel en vivo de una función.

Por otro lado, en segundo lugar, en estos procesos performativos, además, emergen las múltiples cualidades sensibles e interactivas entre todos aquellos que son parte y que adquieran sentido para todas ellas únicamente en el instante de la emergencia (Varela, 2002), en su aparecer (Seel, 2011). En esta experiencia adquiere sentido *lo que la función nos hace* y, el quehacer del o la teatróloga pone en valor tanto lo que la función *le hace* al investigador-pectador (como individuo) como también a la necesidad de formular preguntas que nos conduzcan a saber *cómo se hizo* aquello que se presentó en esta o aquella función que se visitó. Si únicamente le damos la categoría de obra al teatro, se tendría que anular gran parte de estos componentes sensibles e interactivos, a favor de determinar lo que el artista quiso decir, mostrar, comunicarnos, en definitiva, volveríamos a validar el quehacer teatral por el significado de la obra. Esto dejaría de lado un sinfín de momentos emergentes y propios de la “co-presencia corporal entre actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2011). A esto, Erika Fischer-Lichte le ha llamado la “medialidad” de la realización escénica (*Aufführung*). De partida habría que borrar o simplemente dejar de lado la “contingencia del instante” (Roselt, 2008, p. 113) tan propia de la temporalidad viva de una función y que

*afecta* de distintas maneras a quienes participamos de ella, aquel encuentro corporal de co-presencias que genera atmósferas, efectos, movimientos, gestos y acciones múltiples *en nosotros*. En su carácter de acontecer, la función de teatro o de danza nos invitan a poner atención en la emergencia de lo que *nos concurre*, pero también a la emergencia de lo que *nos ocurre* (no como colectivo, sino como individuo en el marco de un colectivo); allí se activan nuestras formas de percibir la experiencia vivida, estableciendo un grado de conciencia de nuestros modos de percibir aquello que llamó nuestra atención de uno o más funciones.

En tercer lugar, se trata de una instancia situacional emergente de encuentro(s) en la que no se plasma un vacío inicial de posibles significados e interpretaciones, la función contiene en sí todas las posibilidades de comprensión en un formato emergente, más no evanescente. Una sentencia como ¿cómo hablar algo de lo fugitivo?, resulta, para la o el investigador teatrológico el inicio de una posibilidad, la de su campo de estudio e investigación que valide su quehacer en/desde/por la experiencia vivida. Transformar el carácter o la cualidad efímera de la función en sentido e instancia de interpretación requiere de un proceso en que como sujetos de la experiencia co-vivida, establezcamos estrategias para recordar (hacer memoria) lo percibido en cada función, pero no se trata de recordar todo lo percibido (esto nos llevaría a un imposible como el Funes de Borges). Más bien se trata de recordar aquellos aspectos o instancias, hechos que *nos llamaron la atención* de “encuentros, confrontaciones e interacciones” (Fischer-Lichte et al., 2012) que emergen en cada función y establecen vínculos con nuestros imaginarios personales. En ello, la labor del teatrólogo debe ir desplegándose en etapas de toma de conciencia respecto a aquello que le llamó la atención y que logramos recordar de la experiencia vivida, estableciendo instancias de trascipción, descripción y articulación crítica en la que aquello que me llamó la atención en una o más funciones visitadas redacte, discuta con marcos teóricos, los artistas u otras prácticas basado en una pregunta que desea ser respondida por el/la teatróloga.

En todo ello, uno como investigador teatrológico comparece, se hace presente, participa (“co-juega” como lo plantea Fischer-Lichte, 2011) como un espectador más de cada función. Allí-aquí en la

función de cada día ocurre el arte del teatro (de la danza) y en ese tiempo-espacio de la función, en aquella experiencia compartida en una función de teatro (de la danza), este o esta *nos hace algo, nos con-mueve*. Así planteado, que el objeto de estudio de la teatrorología sea la “función”, no significa que los otros aspectos que componen al arte teatral y dancístico no sean abordados. Todo lo contrario, la “función” presenta un sinfín de estrategias de escenificación pensadas, dialogadas, probadas por un grupo, colectivo o los performers con anterioridad al estreno y también con posterioridad a cada “función” de una temporada. Aquí, el desafío del investigador-teatróloga debe concentrarse en ponderar las preguntas que surgen de la experiencia vivida en una o más funciones de una obra con la pregunta por cómo se hizo todo aquello que me llamó la atención. Pero en este proceso el objetivo debe detenerse en transcribir lo que el artista, grupo o colectivo perseguían entregar con su obra de arte, sino en buscar posibles e informadas respuestas a sus preguntas como investigador-teatróloga. A todo esto, el teatrólogo Jens Roselt le llamó “ser un espectador creativo”. En palabras de Roselt:

la función (de una escenificación) siempre se refiere a una situación o el acontecimiento concreto y un público específico que varía de función en función (*Aufführung*). El singular carácter de medio de una función se destaca porque solo es concebible como convivencia entre los espectadores y los actores. La producción y la recepción se desarrollan simultáneamente y requieren la una de la otra. Esto significa que una función surge de la interacción de sus participantes. Esto no significa de ninguna manera que miembros del público salten sobre el escenario y tomen parte en el acontecer escénico, sino que los procesos individuales de percepción del público también se entienden como actividad que debe tomarse en cuenta. La simultaneidad de la presencia física de actores y espectadores hace del acontecer teatral un acontecimiento que existe solo en el momento de su ejecución. Se manifiesta en la dimensión espacial, la corpórea y la auditiva, que se crean mediante la interacción de todos los participantes y que más allá de eso no producen artefactos materiales. (Roselt, 2004, p. 46)

Ampliando lo que Jens Roselt llama como dimensión corpórea, agregaría las manifestaciones emergentes de lo háptico, lo olfativo,

lo visto, lo sentido propioceptivamente e imaginado en la visita que hagamos a una o varias funciones. Visita o comparecencia como espectadores que “varía de función en función” tanto porque yo nunca soy el mismo, nadie que es parte de una función es el mismo en las mismas funciones. De ello se desprende que mis modos de percibir algo o a alguien en la experiencia de una función y posteriormente desplegar el complejo ejercicio, recordar lo percibido, están sujetos a una, agobiante, *variabilidad* en la contemporaneidad. De lo anterior puedo desprender algunas características propias de la función: su carácter de *acontecimiento experiencial*, la *variabilidad* y la *simultaneidad*, así como las *interacciones* y los *efectos*, que son parte constitutiva para tener en cuenta e incorporar en nuestros modos de abordar teatrológicamente una función.

La variabilidad en una función que nos sumerge como espectadores en una *crisis de inseguridad* en la que se tiende a abordar la experiencia vivida de una obra teatral junto a un acercamiento hermenéutico. Esto lo ha planteado Jens Roselt del siguiente modo:

hacen que el teatro aparezca frecuentemente como un acontecimiento deficitario, que debe ser revalorizado a posteriori mediante el trabajo intelectual y recién así se pueda hacer justicia al arte. En este contexto el trabajo analítico se reduce a menudo a la determinación de significados, interpretaciones, declaraciones o intenciones del director. Lo que se escapa de este acercamiento hermenéutico o se le niega, es descartado como irrelevante, omitido o reprimido. (Roselt 2004, p. 46)

En la función la emergencia de lo *que ocurre y nos ocurre*, lo hace, también, simultáneamente, no lineal, ni progresivamente. Las formas teatrales contemporáneas, al desprenderse de concepciones dramatúrgicas y formas de dirección tradicionales, ponen en cuestión con modos experimentales a la escucha de las materialidades, la linealidad progresiva del teatro. Las funciones tienden a proponer el aparecer de situaciones, materiales, problemas, acciones, gestos, movimientos, entre otros, enfatizando su simultaneidad, con lo que persiguen dar cuenta de las formas complejas que atraviesa la contemporaneidad, así como un desafío a los espectadores que Erika Fischer-Lichte ha denominado junto a experiencias teatrales de Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Heiner Müller a través del concepto

de la “multiestabilidad perceptiva” (Fischer-Lichte, 2011, p. 295) en el que se remarcen diversos y múltiples saltos de atención en el espectador, teniendo que tomar decisiones cuya finalidad no apunta a un entendimiento de la historia narrada, sino a la persecución de un grupo múltiple de efectos. El carácter fugitivo de una función, así planteado, genera en el espectador diversos planos de interacción con lo representado, provocando reacciones y transformaciones diversas, múltiples y difícilmente abordables en su complejidad.

Al respecto, si seguimos el pensamiento de Jean Luc Nancy en *Cruor* (2023) respecto a que nuestra cultura occidental contemporánea prioriza la causa por sobre los efectos, en la que se sostiene únicamente “el privilegio de aquello que no se refiere a ninguna otra cosa, se debería provocar una operación que franquee la distancia” (Nancy, 2023, p. 67) hacia el efecto. Junto a la “percepción” y la “recepción”, el “efecto” son conceptos que han adquirido relevancia en el campo teatrológico para ampliar en análisis de la función. Hay que tener en cuenta que, mientras la “recepción” de una función refiere a la *apropiación* de una función o de un texto dramatúrgico por parte de la sociedad, el público o el espectador, el “efecto” de una función refiere a las *reacciones* afectivo-emocionales (fisio-corporales), pero en un sentido más amplio, también a las resonancias sociales, políticas y culturales que aspectos o momentos de una función o de un texto dramatúrgico genera en cada espectador<sup>4</sup>. Tanto el concepto de efecto, como los de percepción y recepción apuntan hacia los modos en que el teatro nos influye, nos hace ser parte de él y, al mismo tiempo/espacio, cómo nosotros, en nuestra calidad de espectadores, ejercemos influencia en el teatro (en ello se están jugando dimensiones de las *interacciones* que puede generar una función). Por ello, entre la interacción de una función y sus efectos, existe un canal de vinculación efectiva, sin embargo, resulta oportuno distinguir entre ambas cualidades debido a que las interacciones comprometen varios niveles en que se establece un diálogo con el diseño de estrategias de escenificación preparadas por los artistas y la recepción y los efectos con los que los espectadores —como individuos—, perciben la función.

Una de las contribuciones de esta apología de la función para el campo teatrológico se concentra en proponer el entendimiento de aquella operación artística concertada llamada escenificación

**4.** Mientras la *apropiación* refiere a una acción y resultado de tomar para sí mismo una cosa, haciéndose dueño de ella, las reacciones refieren a la forma en que alguien o algo se comporta ante un determinado estímulo. En ello, la reacción está contenida en la particular compasión apasionada que un individuo vivencia fisio-corporalmente en una función, mientras la apropiación sería aquel resultado moral en el que aquella vivencia corporal es adueñada por el individuo u una comunidad construyendo sentido común. Los reformadores del teatro en el siglo XVII (Lessing, Gottsched, entre otros) desplegaron una concepción del teatro que vinculara ambas perspectivas, asimismo lo desplegaron los reformadores de las vanguardias históricas de principios del siglo XX.

o puesta en escena en la que esa distancia se acorta o anula en la comparecencia de la función. Es la función la que, como espectadores, nos *hace* algo, en consonancia con sus estrategias de escenificación. Sin embargo, los efectos de una función no deben entenderse únicamente como aquello que, en mi calidad de espectador, me llamó la atención de la experiencia, muchos de los efectos que una función deja en mí pueden ir emparejados con la generación de una discursividad en la que se juega el rol teatrológico del análisis de la función (que en diversas lecturas suele llamarse como *performance analysis*). Aquella discursividad, dado que tiene por referencia la experiencia vivida en una o más funciones, adquiere características que validan la subjetividad en vínculo a aspectos objetivos, desplazando las concepciones binarias y hegemónicas que proyectan distinciones claras y distanciadas de un “objeto de estudio”. El recuerdo de lo percibido requiere, junto a la generación de protocolos de recuerdo por parte de la/el investigador teatrológico, de un trabajo de articulación en la que se juega con los modos de fundamentar el análisis de la función. De este modo, pensar el campo teatrológico desde el análisis de la función, nos propone un empoderamiento de nuestra experiencia vivida que complementan los artificios creados en la escenificación, además de poner atención en los procesos de retroalimentación con otros que hacen parte de esa realidad escenificada y generar una articulación discursiva que proponga nuevos caminos al conocimiento.

#### **LA FUNCIÓN Y SU CARÁCTER SITUADO: ENTRETEJIDO Y EXTERRITORIALIZACIÓN**

Si bien es cierto que los aspectos con los que he intentado proponer una primera aproximación a esta apología de la función para el campo teatrológico, es necesario a mi juicio para sostenerlo, proponer una deriva que posicione el concepto de función como una *herramienta conceptual situada*. En el reciente Encuentro REAL (enero 2025) se nos invitó a participar de un “glosario para/desde América Latina”, y yo me preguntaba al respecto: ¿qué es eso que denominamos como “propio”? o ¿dónde situamos este “para” y este “desde” cuando pensamos en elaborar o proponer un glosario de conceptos? O ¿qué hace que, un concepto como el de “convivio”, que Jorge Dubatti tomó de la latinista y helenista francesa Florence

Dupont, sea situado? y ¿qué hace que sea propio “para/desde América Latina”? Si hay algo así como lo propio, pienso, ¿debería existir algo así como lo ajeno? ¿Y, hasta qué punto esto ajeno no es parte constitutiva de una dialéctica de con-construcción (podría decir de “retroalimentación autopoietica”) de lo propio? La invitación, pienso, quizás se podría plantear de otro modo, uno que dialogue con el entrelazado que constituye nuestra dispersa, diversa y siempre cambiante identidad. ¿Acaso conceptos como los de “estudio”, “escénico”, “teatral”, “espectáculo” o “puesta en escena” y, claro, “performance”, nos son “propios” en la medida que los ponemos en uso y son *absorbidos* por nuestras prácticas? Quizás si fuéramos más acuciosos, nos daríamos cuenta de que conceptos, o palabras como “teatro” o “disciplina”, y todos los anteriores, no *nos son* propios ni *nos son* ajenos (lo que volvería a posicionar un relato del “cazador” (como, citando a Ursula K. LeGuin, lo posiciona sagazmente Donna Haraway, 2019, en términos de una dominación dualista), sino que se *nos presentan* como prácticas que hemos ido in-corporando por diversos procesos de entrelazado cultural y, más propiamente, por complejos y diversos entrelazamientos artísticos que se dan en intercambios, flujos, redes que han ido aumentados con el correr de los tiempos y la tecnología. En el fondo: ¿cuándo algo o alguien no es propio? Y ¿de qué cualidades de lo ajeno nos apropiamos cuando lo hacemos o sentimos como propio? Pienso que un planteamiento así implicaría crear una comunidad abierta y dispuesta al cambio que ponga en valor una práctica de extraterritorialización o, como lo ha planteado el fenomenólogo Bernhard Waldenfels, cito:

Que lo propio y lo extraño se entrelazan no significa que ambos se integren en un orden abarcante o que estén subordinados a un orden básico. La interpelación extraña que viene a nuestro encuentro en la experiencia de lo extraño viene de otra parte, tiene algo extraterritorial que igualmente nos desterritorializa a nosotros mismos. La esfera intermedia de la que partimos no constituye ninguna base común sobre la que se pudiera construir la experiencia de lo extraño, ni tampoco constituye un territorio que estuviera de antemano sujeto a una ley común. (Waldenfels, 2005, p. 202)

No me voy a detener ahora en los detalles respecto a este “territorio que estuviera de antemano sujeto a una ley común”<sup>5</sup>, pero cuando,

p.e. *le damos la palabra* a Andrés Pérez Araya, parafraseando el título del gran libro de María de la Luz Hurtado (2013), no solo entramos en diálogo con la construcción de identidad como individuo y como creador teatral, sino que, al mismo tiempo, lo propio de Andrés Pérez Araya se configura de lo extraño/ajeno que se articuló en aquella “esfera intermedia” compuesta de entrelazamientos culturales y artísticos como, p.e. lo que Pérez Araya in-corporó del tratamiento de la imagen y del espacio escénico, la conciencia del juego con los espectadores, la lectura de los clásicos en clave presente, así como que el actor encuentra su personaje, las máscaras, la voz y el rol de lo musical, el circo, lo sagrado desde su propia vida y con sus vivencias creativas en el *Théâtre du Soleil* de Adriane Mnouchkine. En ello se va configurando un entretejido, o, desde una concepción situada podríamos hablar de una *experiencia de la arpillería* con, como la ha planteado Erika Fischer-Lichte,

varios niveles: muchas hebras se entrelazan en un hilo; muchos de estos hilos se tejen luego en una pieza de tela, que por lo tanto consta de diversas hebras e hilos [...] sin que necesariamente sean reconocibles individualmente. Están teñidos, doblados y entretejidos, formando patrones particulares sin permitir que el espectador rastree cada hebra hasta su origen. (Fischer-Lichte, Jost, Join, 2014, p. 11)

El concepto de *entretejido* se posiciona como una alternativa conceptual ante la ‘fatiga’ (Fischer-Lichte, Jost, Join, 2014, p. 36) de las posturas poscolonialistas que, legítimamente, desplegaron un discurso contra la hegemonía y superioridad de lo europeo por sobre las periferias, validando ‘lo propio’, pero desplazando la compleja madeja de entretejidos artístico-culturales que, efectivamente, se produjeron con gran fuerza e intensidad durante todo el siglo XX y lo que va del siglo XXI<sup>6</sup>. Por su parte, el tratamiento de estas ideas del entretejido, despliegan una transformación radical para abordar tanto la práctica teatral como el campo teatrológico entre culturas. Estos entretejidos fueron definidos junto al concepto de ‘teatro intercultural’, ampliamente difundido a partir de fines de la década del setenta a través de un creador como Eugenio Barba y las teorizaciones que, entre otros, desplegaron en la década del ochenta tanto el teatrólogo francés Patrice Pavis para difundir y analizar el teatro de Ariane Mnouchkine como el teatrólogo chileno, afincado

5. Clave me parece la sentencia “ni tampoco constituye un territorio que estuviera de antemano sujeto a una ley común” en la cita a Waldenfels. Dado que es del todo claro que sitúo mi argumentación en aquel lugar donde la diversidad construye sentidos de pertenencia variable, cambiante, transitoria, sin por ello negar identidades, más cuestionando algo así como una identidad única e inamovible con las que se han construido los estado-naciones en la Modernidad.

Aquella acción de la desterritorialización ante lo extraño que menciona Waldenfels está directamente relacionada con la diferencia mimética impulsada por el *pathos* que permite la emergencia de modos de identificación mediadas performativamente. Para esto, ver Waldenfels, 2015. Lo anterior no pretende situar un argumento en el que el teatro que emerge en cada lugar siempre es un teatro desterritorializado, sino todo lo contrario, todo teatro es situado, pero este carácter situado del teatro y sus funciones/escenificaciones se co-construye

performativamente (miméticamente) en un entrelazado extraterritorializado diverso, múltiple en el que “devenimos-con” (Haraway, 2008) otros a los que devoramos patéticamente.

**6.** Esta concepción del entrelazado se podría relacionar con el particular modo a través del cual la sociedad brasileña posicionó una práctica antropofágica para contrarrestar la imposición del *reyno*, posterior imperio, portugués a fines del siglo XIX. Más allá de la supuesta costumbre de algunos pueblos originarios del mato grosso brasílico de devorarse a otros hombres, la concepción antropófaga que elaboró el artista Oswaldo de Andrade en su manifiesto de 1929 refería a un modo de entrelazado en la que primaba una experiencia corporal profunda. La antropofagia así entendida, refiere al gesto y la acción de devorar al enemigo para absorber su fuerza. En este proceso de absorción se podría soltar un proceso energético del “devenir-con” (Haraway, 2008, p. 22) en el que el otro entra en mí, generando modos de una transformación

en Alemania, Alfonso de Toro, para dar cuenta del teatro de Ramón Griffero y de Alberto Kurapel. Desde un planteamiento teórico y estratégico distinto, el investigador teratológico mexicano Gastón A. Alzate (en Fischer-Lichte, Jost, Join, 2014, p. 42) entiende el concepto *interweaving performance cultures* “como una perspectiva flexible y/o cuestionadora de ajustes culturales, de las ambigüedades y de los desalineamientos que producen y manifiestan los acontecimientos performativos”, donde se desplaza la concepción de las ‘influencias’ hacia la de “entrelazados culturales”, una experiencia de la arpillería que conecta con prácticas profundas de nuestra identidad. El caso de Andrés Pérez Araya es paradigmático. En sus procesos del secreto del actor, parafraseado a Eugenio Barba, Pérez Araya hablaba con su compañía de un trabajo que vaya “tejiendo la escena”, a través de la práctica en ensayos, encuentros, así como antes y después de cada función, e, incluso, de ir “tejiendo la escena” en cada función. Frente a este entrelazado, la teatología ha propuesto el concepto de escenificación. El oficio/trabajo del teatro como práctica artística se entrelaza entre función y escenificación aportando una metodología particular que comparte con la danza. Parte del proceso entrelazado de Andrés Pérez Araya va transformando nuestras prácticas y desmontando estos constructos vigilantes, preguntándole a otras áreas disciplinares asuntos que nos puedan ser útiles para que preguntas adquieran más espesor y activen una metodología propia respecto al trabajo propiamente artístico.

Antes los estudios culturales, ayer los estudios de performance, hoy los estudios queer o de la política, mañana los estudios de los sentidos, los afectos, la neurociencia o la ecología, lo relevante para hablar de un campo es contar con una comunidad que dialogue, forme e investigue, si quisieramos una disciplina, en cambio, algo como el Instituto de Artes del Espectáculo como lo es en Buenos Aires, ¿nos faltaría, entonces, delimitar un “objeto de estudio”? Claro, yo les propongo el de “función”, Dubatti apostó por el concepto de “convivio”, los franceses por la “Mise en Scene” o el “Spectacle”, los alemanes por la “Aufführung” y los estadounidenses en debate con los conceptos de “Drama” y de “Performance”; en Canadá se habla de “Show”. Todos estos conceptos, situados en diversas culturas, han apuntado a delimitar el objeto de estudio del campo teatrológico asumiendo aquel carácter desterritorializado en el que se juegan

diversas prácticas del entrelazado artístico y conceptual. Allí es donde un concepto como el de la “función” puede adquirir cierto espesor para su uso en un campo aún por construir en nuestro país.

Para finalizar, les preguntaba a nuestros colegas musicólogos por su campo y no entendían del todo el por qué este campo teatrológico en Chile no tiene una tradición formalizada en una carrera al interior de la universidad. Claro, su campo, el musicológico, comienza a gestarse a fines del siglo XIX con el *Seminario Musical* editado por José Zapiola, Isidora Zegers, Francisco Oliva y Juan Bernardo Alzedo y a principios del periodo universitario con el alemán Rodolfo Lenz y sus estudios folclóricos, madurando con la creación del magíster en musicología el año 1993 en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Clave en la formación del campo fue la creación de la Sociedad Chilena de Musicología en el año 2001. Es bueno hilvanar los hitos de una construcción de campo, allí uno va encontrándose con sorpresas que, más allá de las disputas, los roces y malentendidos, nos pueden hacer ver que hemos ido trazando el campo. En el pregrado de la Escuela de Teatro UC venimos realizando desde 2015 un Curso de Especialización en Estudios Teatrales y desde el año 2017 existe la salida en Prácticas y Estudios Teatrales en el posgrado (magíster y doctorado) de la Facultad de Artes UC. Entiendo que la Facultad de Artes de la Chile, a través del Posgrado, va a abrir un Magíster en Estudios Escénicos y Teatrales y un Doctorado en Creación Artística, aquí nos encontramos, “hacia una convergencia del campo de estudios”, en la que más que tensiones, percibo in-tensiones. Ahora bien, como dice el dicho: “de buenas intenciones está lleno el infierno”: ¿de que valen estas intenciones si no las llenamos de acciones? En fin, acciones ha habido, el punto que me convoca es otro, nos juntamos en este primer Coloquio de Estudios Escénicos y Teatrales sin que exista una disciplina universitaria, una formación con su objeto de estudio propio. La musicología estudia/investiga las músicas, la teatología debería estudiar los teatros, sin duda desde aquella concepción situada que enuncié más arriba.

Me he concentrado en la *función*, quizás esta coloquial y muy usada/situada palabra en nuestro medio pueda llenar este vacío y permitirnos juntar fuerzas por un objeto de estudio que permita converger en una disciplina teatrológica en Chile. Por mi parte, les dejo un concepto y sus características de la *variabilidad* y la

cuyo eje contiene un vínculo con lo que Jean Luc Nancy (2023) o Paul Preciado (2022) han intentado describir como un proceso de mutación que atraviesa nuestra contemporaneidad.

*simultaneidad*, así como del entrelazado de *interacciones* y los efectos que esta situación experiencial espacio-temporal efímera puede gatillar en la/el investigador teatrológico y con las que puede proponer sus preguntas de investigación. Junto a la referencia de aquella *experiencia de la arpillería*, que se deja entender como un tipo diverso de *prácticas* al interior del campo teatrológico, he decidido levantar al concepto de la función, desplegando una breve revisión histórica, así como sus características y la necesidad de situarla junto al ejercicio de una, a mi juicio, necesaria apología. Una apología, pensando en Hans Robert Jauss y su pequeño libro del año 1972, podría ser un ejercicio de rehabilitación y exaltación del goce ante la experiencia estética en el teatro y las Artes Escénicas, junto a la necesidad de encontrar conceptos que fundamenten un conjunto diverso de prácticas al interior de un campo de estudio, aquel que se debate o disputa como Estudios Escénicos o Teatrales y Teatología en nuestra capital.

## **REFERENCIAS**

- Cánepa Guzmán, M. (1965). *Historia del teatro chileno*. Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.
- Ceneca. (1987). *CENECA. Comunicación y cultura para el desarrollo. 1977-1987. 10 años*. Ediciones CENECA.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Atuel Editorial.
- Fischer-Lichte, E./Jost, T./Join, Saskya I. (2014). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editorial.
- Fischer-Lichte, E./Roselt, J./Risi, C. (Ed.). (2004) *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Editorial Theater der Zeit, Recherchen 18.
- Grumann-Sölter, A./Barría, M. (2019). Devenires del campo teatrológico en Chile: entrelazamientos teóricos con la trayectoria de Juan Villegas. *Apuntes*, 144, 7-18.

- Grumann-Sölter, A. (2020). Ceneca o investigación teatrológica en Chile, en *Ceneca: estudios para una transformación cultural*. Editorial Ecfrasis/Metales Pesados.
- Haraway, D. (2008) *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Ediciones consonni.
- Hurtado, M-L. (2013). *Andrés Pérez tiene la palabra*. Ocho Libros Editores.
- Jauss, H-R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Editorial Paidós.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Ediciones Cendeac.
- Nancy, J-L. (2023) *Cruor. La crueldad y la crudeza*. Editorial De Conatus.
- Preciado, P B. (2022). *Dysphoria mundi*. Editorial Anagrama.
- Ramos, L F. (2015). *Mímesis Performativa. A margen da invenção posivel*. Editorial Annablume.
- Roselt, J. (2004). Kreatives Zuschauen – Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater. *Der Deutschunterricht* 55,(2), 46-56.
- Roselt, J. (2008). *Phänomenologie des Theaters*. Wilhelm Fink Verlag.
- Seel, M. (2011). *Estética del aparecer*. Katz Editores.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de 6 ideas*. Editorial Tecnos.
- Varela, F. (1992). *De cuerpo presente*. Editorial Gedisa.
- VV.AA. (1972). *Nuevo Diccionario Ilustrado Sopena*. Editorial Sopena.
- Waldenfels, B. (2015). *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño*. Editorial Anthropos.
- Recepción:** 09/07/2025  
**Aceptación:** 28/07/2025  
**Cómo citar este texto:**  
Grumann, A. (2025).  
Apología de la función.  
Por la convergencia  
situada del objeto  
de estudio para la  
teatrológía en Chile.  
*Teatro*, (13), 135-154.