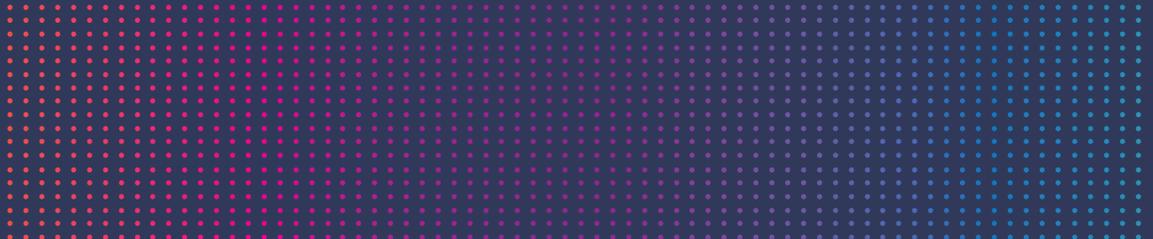




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA
HÉCTOR PONCE
ACADÉMICO Y COORDINADOR
POSTÍTULO EN SEMIÓTICA,
UNIVERSIDAD DE CHILE

Departamento de Estudios, Ministerio de las
Culturas, las Artes y el Patrimonio

Santiago de Chile, 2014

Esta entrevista fue realizada en el mes de enero de 2014, en la ciudad de Santiago de Chile.

¿CÓMO CITAR ESTA ENTREVISTA?

Forma general – documentos en línea.

Ponce, H. (2014). *Entrevista. Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, Gobierno de Chile. [Extraído el día del mes de año desde fuente].

Observatorio Cultural: ¿Nos puedes contar un poco de tu vida como académico, a qué te dedicas, los temas que abordas?

Héctor Ponce: Los temas que a mí me involucran actualmente con la vida o con el trabajo académico y con la investigación, son fundamentalmente la Semiótica de las Pasiones, la Semiótica del Cuerpo. Trabajo fundamentalmente en torno a la relación que se establece entre algunas producciones escénicas que priorizan el lugar del cuerpo y el lugar de acontecimiento escénico, desde el cambio o ámbito teórico que se conoce como Semiótica de las Pasiones. La Semiótica de las Pasiones es un campo que no es de ahora, es decir, no es un desarrollo teórico, en rigor, contemporáneo. Tiene incluso desarrollo podríamos pensar desde la antigüedad griega. Hay estudio de pasiones en el segundo volumen de la retórica de Aristóteles. Hay estudios pasionales en un texto bastante significativo de René Descartes, que se llama “El tratado de las pasiones del alma”,¹ hay también un campo que trabajan algunos colegas desde la semiótica médica, en la Facultad de Medicina, que se conoce con el nombre de Fisiología de las pasiones.

Ahora bien, la semiótica de las pasiones, como cuerpo, como trayecto teórico contemporáneo, tiene sus bases de formación en los años 60 y 70, y con mayor rigor un desarrollo en los años 80. Yo trabajo pasiones en relación a cuerpos, partiendo de la lógica que no hay pasiones sin cuerpo, no se puede trabajar las pasiones sin cuerpo y ese cuerpo que yo trabajo es un cuerpo en acción. Por lo tanto, en la escena más actual, lo que estoy escribiendo, lo que estoy investigando con Fondos concursables, es la relación que hay entre un laboratorio de acciones corporales, que trabaja fundamentalmente sobre la idea de acciones físicas y cómo esas acciones físicas o esas pasiones, devienen en producción de sentidos. Ese trabajo lo hago desde una mirada, si se quiere, inter y hasta transdisciplinar, con un colega que trabaja desde el ámbito del movimiento y las acciones físicas, con estudiantes egresados y tesisistas y también con dos colegas que provienen de un ámbito distinto al mío: uno de ellos viene desde el moldeamiento matemático, es un doctor en modelamiento matemático, y la otra persona, el otro colega también trabaja desde ese ámbito con un acento más específico en las matemáticas. Entonces, básicamente, lo que queremos hacer con ese proyecto es discutir las implicancias que tiene para los efectos de la generación de sentidos, la relación que hay entre cuerpo, presencia, acontecimiento escénico. Y yo diría que también en ese aspecto, como equipo de investigación, hemos ido descubriendo que las relaciones que hay, las empatías que se establecen sobre los distintos campos disciplinares, resultan mucho más naturales o espontáneas que lo que nosotros pensábamos o sospechábamos hasta antes de formalizar la entrega de ese proyecto de

¹ http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/obligatorias/034_historia_2/Archivos/Descartes_pasiones.pdf

investigación. Quiero decir, además, que los últimos ensayos que yo he escrito giran en torno a ese ámbito de las pasiones y del cuerpo.

Observatorio Cultural: Da la impresión que, a través de este enfoque de investigación, te relacionas naturalmente con objetos de estudio que están relacionados con la creación artística ¿De qué manera esa investigación te involucra con la creación y viceversa? ¿Es posible hacer esa distinción entre investigación y creación claramente?

Héctor Ponce: Respecto de la relación que hay entre investigación y creación en el ámbito escénico, y particularmente en lo que respecta a mi experiencia, mi trabajo, lo primero que tengo que decir es que, aunque suene difícil establecer una relación muy estrecha entre investigación y creación, las implicancias que tiene el trabajo creativo y el trabajo de investigación tiene bastante de común. Generalmente cuando se piensa en la investigación, se piensa en modelos o en metodologías o en marcos teóricos, bastante obtusos, bastante rigurosos, o bien, también hasta prejuiciosos, un poco “dogmáticos” —para decirlo con una palabra, una expresión que utiliza uno de los semiólogos o semióticos que yo más cito, que yo más he frecuentado en el último tiempo, que es Roland Barthes—. Pienso que en la investigación también hay mucho de creación; la invención también es creativa y, por otro lado, toda persona que se vincula a un proceso creativo generalmente investiga. Ahora bien, los procedimientos pueden ser distintos, la investigación disciplinar que se ajusta a determinados criterios o estándares internacionales, tiene que cumplir con ciertos requisitos, pero eso no significa que el investigador o los investigadores, no se involucren, al punto que incluso el trabajo de la investigación sobre la creación modifique el lugar, modifique el posicionamiento enunciativo que tienen los investigadores. Y yo creo que es fundamental el hecho que los investigadores se involucren pasional, afectivamente en los trabajos que desarrollan.

Observatorio Cultural: Una anécdota que, por ejemplo, creo que revela un prejuicio al respecto: tiene relación con una psicóloga que en su trayectoria laboral se encontró directamente con la creación de literatura infantil; en un momento estuvo en la disyuntiva de estudiar literatura infantil o estudiar otra cosa relacionada con su profesión y hacer literatura infantil como un ejercicio creativo. Y su argumento era que no quería intelectualizar o racionalizar la práctica creativa que estaba abriendo. Ahí aparece una suerte de paradoja entre la investigación y la creación, como si de alguna manera fueran antítesis ¿qué piensas tú?



Héctor Ponce: Pienso que en la dificultad que a veces ven ciertos artistas con respecto a la investigación, que también se repiten en muchos de ellos algunos prejuicios, que actúan también, yo diría, como una especie de impedimento para poder cruzar otras experiencias. Yo diría que no es solamente el ámbito disciplinar y “mono-disciplinar”, un campo entre comillas, ya casi en franca obsolescencia, sino que también es obsoleta la mirada de un artista que cree que el proceso de creación no debe o no puede contaminarse con la investigación. Puedo dar algunos ejemplos en la escena nacional, entendiendo por escena, digamos, lo más amplio, no sólo la escena corporal dramática, sino que la escena cultural nacional. Nosotros podemos ver que, tanto en la poesía como en las artes visuales, como en el cine, hay muchos referentes que piensan que el camino de la creación también es un camino de investigación. Hay personas que escriben o que han escrito una poesía muy significativa dentro del espacio poético nacional; estoy pensando en Enrique Linh, Thomas Harris, pero también puedo pensar en Teresa Calderón, Carmen Berenguer, por citar algunos, que son personas que construyeron un discurso poético, pero que, al mismo tiempo, también investigaron, no sólo sobre el lenguaje o las posibilidades del lenguaje poético, sino también sobre las relaciones que había entre poesía y ciudad, o, por ejemplo, entre poesía, exilio, autoexilio, etc. Y yo creo que en las artes visuales es imposible pensar que, por ejemplo, un Jorge Tacla o un (Juan Domingo) Dávila en Chile, no investigan; es decir, hay que modificar el lugar con el cual nosotros pensamos la investigación como un espacio excluyente, rígido y que no permite el cruce o el tránsito de fronteras.

Observatorio Cultural: En ese sentido, ¿qué sería investigar en la labor creativa?

—

Héctor Ponce: El trabajo en la labor creativa es un trabajo de pesquisa, muy similar al que realiza un científico en el ámbito de las ciencias sociales, humanas o de las ciencias denominadas duras. ¿Por qué? Porque siempre un artista parte de una idea y esa idea siempre lo vincula casi directamente con un problema o con un conjunto de problemas; los problemas son preguntas en investigación. Yo lo que estoy haciendo ahora, es definir un poco el campo que la metodología define como la fase de propedéutica, la fase de búsqueda, pero lo estoy haciendo para decir que, en rigor, no sólo un investigador busca un tema o tiene interés por un determinado tema. Tema que lo conduce inmediatamente a generar ciertas preguntas sobre esa materialidad, sobre ese campo discursivo. Un creador igual; un creador que está pensando, por ejemplo, las posibilidades de narrar o describir la noche, o representar el lugar de la memoria pictórica, o a nivel de una instalación o intervención urbana, también investiga.

Quiero citar a una colega y amiga que el año pasado realizó un trabajo muy interesante, me refiero a una colega semiótica: María José Contreras, hizo un trabajo bajo el título “Querer no ver”.² Ese trabajo realizado a propósito de la conmemoración de los 40 años del golpe, puede explicar de muy buena forma la relación que hay entre investigación y creación. La creación equivale en términos de artificio o de resultado a lo que para un investigador implica el trabajo de escritura. El trabajo de escritura también es creativo, es un trabajo que también supone partir de una base de preguntas, de incertidumbres y, en el camino, en el desarrollo de ese proceso de escritura, se van descubriendo cosas. Salvo aquellas personas que parten de una idea que yo asumo totalmente falaz y cínica: que quienes escriben parten de la base que ya saben lo que van a escribir. De hecho, eso sería una idea radicalmente torpe, las personas se abren a procesos de investigación y a procesos de creación, porque tienen, comillas, “problemas”. Y esos problemas son preguntas, y esas preguntas exigen respuestas. Por lo tanto, una respuesta para un artista puede ser lo más cercano a lo que es una hipótesis para un investigador. La hipótesis es una respuesta a una pregunta, y que alguien piense que una mancha determinada, una veladura sobre el soporte material en la pintura, o la superación de la página en blanco —que es la dificultad a la que se enfrentan muchos escritores—, pueden significar lugares relativamente convergentes. Es decir, hay que pensar que la investigación tiene bastante de creación y que la creación nunca abandona del todo la posibilidad de una pesquisa, de una investigación. De hecho, el concepto contemporáneo que se maneja, no sólo de actor, de actor en la escena, sino que, de actor social en tanto productor artístico, productor de arte y de cultura, es la concepción de un creador-investigador, creador-“guion”-investigador, creador-“guion”-investigadora. Por lo tanto, me parece que esas son doxas, son prejuicios, son expresiones que en rigor no representan lo que mucho de nosotros hacemos.

Observatorio Cultural: Estamos en una etapa de cambio sobre esas doxas, esos prejuicios. Da la impresión que hay una serie de personas que cuestionan radicalmente que el creador es un investigador y que el investigador también puede ser un creador. Pareciera que la institucionalidad aún no va de la mano con estas nuevas conceptualizaciones. Por ejemplo, el mismo hecho de que en el FONDECYT difícilmente se pueda postular una investigación en semiótica; Muy diferente de lo que es el FONDART; de hecho, el FONDECYT explicita en sus bases que no “no es para hacer libros, no es creación, sino que es investigación”. Es decir que finalmente las humanidades y las artes se han adaptado a ese formato. Se pueden adaptar, pueden plantear preguntas, hipótesis, adaptarse a un lenguaje

² <http://www.mariajosecontreras.com/#!/blog/cn1p>

que viene de un formato de otro campo. ¿Tú crees que este conocimiento y esta mirada puede instalarse?

Héctor Ponce: Yo creo —y voy a citar lugares comunes—, que las instituciones académicas, educativas en general, son reproductoras de mecanismos, no sólo hegemónicos, sino que son reproductoras de vicios, prejuicios, aunque suena muy extraño. Supuestamente, uno tiende a pensar que en la universidad está la gente que está pensando, por ejemplo, el arte, o pensando las disciplinas, pero también se generan a veces —y quiero señalar este punto— prejuicios en un sentido inverso. A mí lo que me interesa es tensionar este lugar, que, por un lado, muchas personas denominadas o adscritas a un “régimen contemporáneo, al régimen de la contemporaneidad”, asumen como totalmente obsoletas, superadas, algunas propuestas o teorías que representan un lugar moderno o un lugar clásico. Y lo que hacen con eso generalmente, es construir caricaturas.

Quiero citar un ejemplo. Alguien puede hacer una investigación contemporánea sobre el tríptico “Las Delicias del Bosco”. Y alguien muy joven o muy contemporáneo puede hacer una investigación muy anticuada respecto del último poema escrito por Pablo Paredes. Yo creo que lo que distingue el estado actual del arte respecto de la creación y la investigación en el universo académico, es que nosotros venimos desde los 60 y 70 hablando de interdisciplinariedad. Pero esa es una palabra —a mí me gusta decir que es una etiqueta— que convoca muchas expresiones. Y al convocar muchas expresiones y sentidos, genera una suerte de vacío receptivo o interpretativo. Los lingüistas hablan de palabras “saco”. Un ejemplo: una palabra saco es “postmodernidad”, o una palabra saco es “transdisciplinariedad”. ¿Por qué es una palabra saco? Voy a ser muy visual en la metáfora, es algo así como un saco donde ingresan tantas expresiones que podrían representar ese nicho semántico llamado postmodernidad o transdisciplinariedad, que al ser tantas las expresiones se terminan vaciando el sentido más pregnante que tenía esa expresión inauguralmente. El cruce transdisciplinar alguien lo puede ver como una re-prestación de una cosa muy parecida a lo que hacían los humanistas muchos siglos atrás, como también lo puede ver como una expresión muy propia del campo de investigación aristotélico. Hay que pensar que Aristóteles cruza de la política, a la poética, a la ética, a la metafísica, entonces hay que poner en tensión también las categorías. Yo diría hay que ponerse serios, no graves, en la discusión sobre los pasos o las relaciones que hay entre los distintos campos discursivos.

Quiero decir además un detalle muy importante para muchos creadores e investigadores. Las formas con las cuales los sistemas de concursabilidad científica y creativa, que generalmente se transparentan o comunican por distintos mecanismos de difusión o comunicación, representan en buena parte una especie de *policía discursiva*,

como dice Foucault en “El orden del discurso”. Porque a veces el uso de tecnicismos o la determinación de criterios tan obtusos hace que mucha gente desista de la idea de querer investigar o de relacionar investigación y creación. Hoy en día, en la escena más contemporánea, mucha gente habla de “investigación-acción”; mucha gente dice que al investigar también se involucra, y no sólo involucra a los actores que forman parte del universo que él o ella investigan. Pero esas miradas, todos sabemos, deben ir ganando un espacio. Por lo tanto, la lucha es eminentemente política y tiene que ver con políticas del saber, no sólo con políticas de identidad, sino que es una discusión, yo diría, de amplias repercusiones. Por lo tanto, lo que me parece, respecto de la relación que hay entre creación, investigación, los cruces que se pueden establecer entre estas ambas realidades, es que también para algunas personas puede aparecer como acto político, de repulsa, de rechazo, a esta, comillas, política discursiva. El no caer en los márgenes de esa compartimentalización tan rígida que hace FONDART, FONDECYT, que actúan algo así como centros emisores de lo correcto o de lo normativo. Entonces hay otros canales. Lo que hay que discutir es que hay vías, podríamos decir, periféricas, no centrales, no nucleares, que permiten recorrer estos tránsitos entre creación e investigación. Cuando no hay fondos concursables, existen nuevas editoriales, nuevas editoriales que tienen un perfil distinto a las editoriales canónicas o establecidas. Existen centros de investigación artística que piensan que el trabajo artístico debe trabajar sobre la base de la investigación, por ejemplo, investigación sobre la tecnología de los materiales, si se habla de pintura. Yo tengo amigos y conozco colegas que trabajan sobre la base de investigación sobre la pigmentación, o sobre el sentido, el uso de la veladura en una determinada pintura, autor, y esa investigación hace que esos investigadores incluso se involucren y modifiquen hasta su lugar frente al espacio pictórico, frente al espacio narrativo pictórico. Eso es investigación. Si eso no tiene una validación normativa, puede tener una validación entre sus comunes, es decir, entre las personas que forman parte de ese “reparto de lo sensible”, para citar a Rancière, una lógica de los iguales. Hay también en la academia; querría sumar este último punto, una mirada que es tal vez la que más nos preocupa, que es la mirada, podríamos decir, vegetativa, obsoleta, anticuada, que piensa que la creación y la investigación son compartimentos separados, son espacios que no pueden cruzar, ni establecer espacios comunes, y ese es un lugar que yo creo que está casi condenado a desaparecer.

Observatorio Cultural: ¿Qué crees tú que sería lo esperable de una institución como el Consejo Nacional de la Cultura y la Artes, que representa un sector donde estos temas son tan importantes de incorporar? ¿De qué manera piensas que los fondos concursales son aptos o no para desarrollar estos pensamientos?

Héctor Ponce: La relación que yo observo entre políticas que administran las posibilidades de la investigación y de la creación, y mi punto de vista sobre la posibilidad de ensanchar fronteras, lo que yo creo es que junto con establecer políticas que determinan formas de concursabilidad, que hacen que la comunidad científica y artística, ajustándose a esos requerimientos, participen de proyectos de investigación, deberían existir otras formas. No deberían las formas ser clausuradas bajo un régimen unívoco de presentación de proyectos o, por ejemplo, de la incidencia o trascendencia social que ese proyecto eventualmente podría tener. Yo creo que habría que poner en tensión la idea de la trascendencia, la idea de la repercusión, del impacto, yo creo que el impacto que tiene un proyecto o una investigación en el medio, a veces no tiene —guardando las diferencias en distintos ámbitos— las mismas maneras de ser representados. Yo diría que casi habría que *pasionalizar* las estadísticas o ponerle un poco de afecto a las estadísticas, como para buscar otras formas con arreglo a las cuales representar o representarnos de qué manera lo investigable o lo creativo tiene, por ejemplo, un impacto natural en Valdivia, Antofagasta o en Santiago.

Yo creo que podemos dar algunos ejemplos que grafican que, con el tiempo, a veces, proyectos que se hicieron gracias a fondos concursables, no tuvieron el impacto que sí tuvieron otras expresiones de investigación o de creación, en cuyos espacios naturales, geográficos, las comunidades receptaron esas expresiones de manera distinta. Yo diría que, por ejemplo, nosotros venimos de una tradición —aunque dolorosa, significativa—, que es la tradición de lo que yo denomino el marco de producción de lo artístico de los años 80. En los años 80, por ejemplo, hubo acciones de arte de naturaleza performática y de impacto político tales, que buena parte de la escena de los 90 y de los 2000 se nutre. Es decir, esas experiencias son la materia nutricia de lo que hoy investigadores e investigadoras y creadores están viendo como referentes. Pienso, por ejemplo, en lo que hizo Alexis Figueroa con Thomas Harris en Concepción al liberar a los animales del Circo Franco; pienso, por ejemplo, en la escena, no necesariamente estudiada o registrada, de lo que hizo Cecilia Vicuña y la Tribu No,³ que se dedicó a escribir grafitis en la ciudad; pienso, por ejemplo, lo que hizo la Agrupación de Escritores Jóvenes, que es un tema casi olvidado y es una tradición muy importante.

Todos ellos que acabo de señalar, eran para mí —no digo sólo por la idea de tratar de arrimar agua a mi propio molino—, investigadores y creadores, eran investigadores de acción. Toda la tradición contemporánea, digamos de lo performativo, a lo que nos llama es a la acción, accionar el sentido de la producción de eventos de naturaleza artística o investigativa, ese creo que también es mi lugar. Por eso en el proyecto de investigación en el que estoy involucrado, que relaciona pasiones, cuerpos, experiencia, me ha significado a mí también revisar algunos parámetros, algunos trayectos teóricos

³ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3330.html>

que me servían de base para pensar algunos discursos, que me servían —no sólo en términos de la investigación, sino de la docencia—, como ejemplos. Como ejemplos para explicar que la semiótica, en rigor, es una teoría de la acción, y la semiótica no es, ya hace bastante tiempo, no puede ser reducible a una mera teoría de los signos. La semiótica es fundamentalmente el lugar que acciona la producción de sentidos, y la producción de sentidos es algo *estésico*, supone una presencia de un cuerpo en acción o en movimiento. Lo curioso es que eso está dicho ya en 1894, en un texto maravilloso muy breve de Charles Sanders Peirce, el semiótico norteamericano, que se llama “Qué es un signo”.⁴

Y lo otro curioso es que en 1896 un francés, Henri Bergson, escribe textos sobre el pensamiento y lo moviente, sobre una relación muy interesante que, para mí, supone una cuestión más radical; es tal vez lo más radical que voy a decir ahora, que tiene que ver con que se ha modificado el régimen estético de la percepción. Y ese régimen estético de la percepción tiene que ver con que la percepción no es sólo mirar, la percepción es eminentemente aptica; es mirar, es tocar, pero al mismo tiempo es *estésica*. Por lo tanto, cuando yo percibo no sólo acciono un tipo de percepción, sino que vinculo percepción con movimiento, con acción. Estas teorías que nosotros vemos hoy como muy contemporáneas, es lo que está diciendo Erika Fischer Listec en Alemania, es lo que está diciendo André Lepecki en Estados Unidos, cuando habla de “botar la danza” Todo esto, muy contemporáneo —eso es lo radical— es, comillas, “muy antiguo”. Esto está planteado a través de hipótesis teóricas antiguas en 1894, 1896. En el eje desde 1894 a 1930 se establecen muchos principios teóricos que hoy en día nosotros estamos visitando. Sin ir más lejos mucha gente hoy desde el ámbito de la danza y desde las artes visuales y desde el teatro, cita a Merleau-Ponty. Porque la fenomenología de la percepción actúa como un texto bisagra para entender la relación entre cuerpo, movimiento y producción de sentidos, y el texto es del año 45. Eso es lo que hay que entender, que lo que cambia es el punto de vista, la manera con la cual nosotros observamos la relación de producción de sentido en el campo artístico. Entonces, si yo digo que la semiótica es una teoría de la acción, finalmente lo más sugerente es que los investigadores deben accionar su propio lugar frente a esos objetos o esas materialidades que investigan. En este proyecto de investigación-acción en el que nosotros estamos relacionando cuerpo y pasiones, que es un proyecto con financiamiento Bicentenario, al interior de la Universidad (de Chile), los investigadores nos relacionamos a nivel de actuantes con los actores que actúan como intérpretes de esas pasiones en movimiento. Entonces significa modificar el lugar de habla. A mí me parece que lo fundamental es el posicionamiento enunciativo y no la teoría. Las teorías son marcos conceptuales que entran fácilmente en obsolescencia, pero lo que nunca va a estar obsoleto es la manera o la forma con la cual las personas que se posicionan frente

⁴ http://www.vitalibros.cl/catalogo_web/colecciones/800/810/813/definicionsigno.pdf

a algo, ya sea creación o investigación, actualizan permanentemente el lugar de ellos respecto de esa materia estudiada o trabajada, creativamente.

Observatorio Cultural: En un texto sobre el sentido, tú citas una definición de Sanders Pierce donde se define el teatro como la presentación natural del acontecimiento, el lugar más propicio para la emergencia de un despertar emocional, afectivo y pasional. ¿A qué se refiere con eso? ¿Por qué el teatro tendría ese privilegio de presentar el acontecimiento?

Héctor Ponce: El teatro tiene una especie de característica que no lo hace único, pero sí lo vuelve eminentemente un lugar enciclopédico, en términos semióticos. Estoy citando a Yuri Lotman, un semiótico ruso. ¿Por qué lo vuelve enciclopédico? Porque el teatro acciona o activa distintas materialidades, distintos soportes, distintos planos de la acción, distintas sustancias expresivas. El teatro no es sólo movimiento, sino discurso y también es cita o relación con la historia y con las ciencias; también el discurso científico aparece en muchas presentaciones teatrales. ¿Por qué se activa en el teatro? Mirado desde la perspectiva de Pierce, el hecho de que surjan muchos interpretantes. No sólo interpretantes podríamos decir, discursivos, intelectivos. Dice la explicación del modelo triádico Pierce, y esto es muy interesante, que el principio en toda producción de sentido está marcado por una sensación o un sentimiento. De una sensación a un sentimiento paso a una reacción, y de esa reacción yo hago aparecer, o hago representarme en mí y para otros, un espacio de mediación. Ni la sensación o cualidad de ese acontecimiento, ni la reacción, ni la mediación, son nunca meros asuntos intelectivos. Son siempre, además de intelectivos, pasionales, energéticos, corporales. Esa idea o esa base subyace y, yo diría, no solamente en filigrana, sino que, a veces en la superficie de una gestualidad tan pregnante como la de Pierce y que nos permite, desde mi perspectiva, posicionarnos teóricamente frente a un campo tan lábil como el contemporáneo, en lo que a la expresión escénica se refiere.

Ahora bien, no es sólo este el lugar como para entender acciones exclusivamente escénicas. Todos sabemos que hoy en día —y tampoco es la última noticia de ayer, es algo que viene ocurriendo hace bastantes años y décadas—: ya nadie habla derechamente o teatro, o de danza, o de artes visuales, por ejemplo, como regímenes estáticos, sino que eminentemente móviles. Lo que supone que escénicamente alguien puede accionar materias expresivas que provienen de otro ámbito o de otro campo. Lo teatral o lo escénico hoy en día no es lo mismo que en los años 80 y menos en los años 50, es decir, las declaraciones fundamentales de un Teatro Experimental de Chile, hoy en día no sólo son revisitadas, sino que remantizadas por estudiantes, académicos, creadores, en la medida que cambian las condiciones, digamos, desde una perspectiva



marxista, cambian las condiciones de la base o la estructura, la súper estructura también se modifica entonces ya no son las mismas maneras de producir, de pensar o de sentir.

Quiero decir esto, que probablemente es la síntesis de lo que yo quisiera responder frente a una pregunta como ésta: “el hecho que ya las personas que hacen o que producen arte escénico no se exigen más que la interpretación, no se exigen una presencia energética que actúe en términos de experiencia”. Por ende, para una persona que trabaja desde el ámbito de la semiótica, dicho esto, resulta casi natural que la semiótica va a tener que dialogar con la fenomenología, pero también va a tener que dialogar, por ejemplo, con elementos que provienen de la teoría del movimiento, de las acciones físicas, de la sociología, que piensa también los espacios de relación entre productores y consumidores, entre comillas, de esas creaciones.

Por lo tanto, el terreno hoy yo lo encuentro muy entretenido y muy interesante, porque es un momento que nos estamos planteando muchas preguntas; pero no hay que entender que a veces esas preguntas que nos hacemos significan como el decreto de defunción de lo que antiguamente se entendía como base para entender procesos creativos. Yo diría que eso es lo más peligroso y es lo que a mí más me molesta de la escena académica. Cuando a veces algunas personas que creen representar ese lugar más amable, convierten su discurso en un lugar tan dogmático, como si estuviesen hablándonos desde el siglo XX, eso me parece muy peligroso. Lo que me parece interesante es que hay que democratizar la escena o pluralizarla, la escena de la creación y de la investigación, para entender que pueden convivir esas distintas patrias, expresiones, no necesariamente armónicamente, sino que convivir. Y ese punto más actual, lo que hace ese punto que yo suscribo, el hecho de pensar que la semiótica ya no piensa que es exclusivamente significar las cosas, porque esa es una mirada incluso torpe de gente que a lo mejor leyó mal lo que algunos precursores o fundadores de la semiótica pudieron pensar en su época. Lo que hay que hacer fundamentalmente es pensar que la producción de sentidos, que es una producción que no sólo vincula ese espacio de la significación y de la interpretación, que es eminentemente el lugar de lo intelectual, también es el lugar de lo perceptual, de los sentidos, de las tesis, de la presencia de cuerpos. Por lo tanto, los artistas contemporáneos lo que quieren es una relación de contacto, de copresencia, de contagio, pero eso no es nuevo, eso ya lo hizo el Accionismo Vienés hace muchas décadas atrás, eso ya lo hizo Baudelaire en el siglo XIX y podemos pensar que Safo de Lesbos, en un capítulo 2500 años atrás en el espacio Helénico, ya por lo menos pensó, intuyó... Y, es decir, yo he aprendido mucho sobre la base de que lo que nosotros pensamos hoy en día puede ser contemporáneo, pero es contemporáneo en sí por el hecho de que es lo que estamos pensando ahora. Pero eso contemporáneo luego va a ser pasado y eso también es interesante.

Observatorio Cultural: Pensando en esa idea de que lo nuevo sería esto que tú estás planteando: que sea más democrático, que sea capaz de convivir, sin ser dogmático, más que inventar una nueva idea que no se haya pensado hace 100 años. En relación con esta reflexión de la co-presencia ¿qué relación habría en esta reflexión del teatro, la dramaturgia, de la escena actual con sus espectadores, con sus audiencias —dicho en lenguaje industrial—? ¿qué es lo que piensas tú de lo que pasa hoy en Chile sobre esa relación?

Héctor Ponce: La escena chilena no es la escena chilena, son varias escenas chilenas. Hay una escena chilena relativamente hegemónica que es la escena representable o representada mediáticamente; esa escena representada mediática o socialmente es una escena muy pequeña. Es una escena que no necesariamente se replica en otros espacios urbanos importantes en Chile, como Valparaíso, Concepción y Antofagasta, por citar tres ejemplos. Es una escena muy pequeña, lo que supone o significa que es una escena que no tiene un espacio refractario lo suficientemente significativo donde mirarse. El peligro de esa escena tan pequeña es que finalmente termina construyendo una suerte de identidad sobre la base misma de su relato y, esto es lo más interesante, es una base de producción que tiene un círculo de consumidores muy acotados. En el campo o en el ámbito de los estudios escénicos generalmente se suele decir, se suele compartir que el público escénico teatral son los propios actores, los estudiantes de actuación, los académicos de actuación y las familias de esas respectivas personas. Todas las estadísticas indican que esta escena contemporánea teatral chilena es una escena visitada, reconocida, vista, presenciada por un público bastante acotado. Aunque los índices de lectura son dramáticamente bajos en el país, hay más personas ocupadas en leer y, claramente más en ir al cine, que personas dispuestas hoy a destinar su presupuesto a ir al teatro. Hay que separar dos cosas: una cosa es que la escena teatral chilena —que tiene distintos lenguajes, distintas expresiones, tradiciones—, sigue su rutina diaria, cotidiana, su marco de producción, su público. Y, por otro lado, esta escena que podemos observar desde, digamos, el campo de la sociología de audiencia, para observar cómo ha ido modificando su consumo cultural.

¿En qué ha modificado su lugar el consumidor chileno de teatro desde los años 90, cuando predominaba un discurso estético? Pienso en el Teatro de La Memoria de Alfredo Castro y el de hoy en día, donde se producen obras, no sólo en teatros, en salas, en carpas, en la calle, en espacios comunitarios, etc. Hay una cuestión ahí, en esto último que acabo de señalar, muy interesante de ser estudiado: lo que hoy en día nos identifica o define como productores de lo escénico en Chile, con respecto a lo que fue el país — pensemos en dictadura o, incluso hasta el gobierno de la UP—, para ver cuáles son las diferencias. Yo tengo una impresión personal respecto de que estos temas son cada vez más de un grupo más selecto, de un grupo más reducido y que, al parecer, ni las

políticas, ni los intereses particulares o colectivos de los creadores han incidido en la generación de nuevos públicos. Yo tengo una teoría al respecto, y no es una teoría tan exhaustiva, pero la puedo esbozar. Mi teoría es que hay una especie de brecha o de vacío en los estudios, o en los análisis de los estudios sobre audiencia respecto de lo teatral, lo escénico, que es lo que ha impedido un mayor desarrollo en el tiempo de esta relación entre obras, creaciones, acciones y, por otro lado, públicos; públicos más sustantivos o más significativos. Mi teoría es que creo que el error, o tal vez lo no visto, es el hecho de la alta incidencia que tiene la educación, como un factor que conduce a la generación de nuevos públicos. Entonces hay que modificar el lugar con el cual pensamos la relación teatro, cultura, educación, pensarla, no sólo en términos administrativos, políticos, sino que también logísticos. Habría que preguntarse qué incidencia tienen los Festivales regionales o Santiago a Mil en la generación de nuevos públicos, o pensar por qué, por ejemplo, en Concepción no hay Escuelas Profesionales de Teatro o, mejor dicho, por qué sólo hay escuelas de formación actoral en Santiago y Valparaíso, y por qué Valparaíso sostiene una lucha incesante por sostener ese lugar. Habría que pensar que la escena dramática teatral chilena, estética, formal, ideológicamente, es diversa; lo que ocurre es que hay lugares que, a propósito de la mediación, hacen representables un tipo de lenguaje, de un modo lo hacen canónico, y, sin embargo, hay expresiones que se resisten y que están en lugares periféricos. Puedo dar por ejemplo a Entepola⁵ respecto de Santiago a Mil, pero puedo dar como ejemplo circuitos como los que desarrollan estudiantes de la U. de Chile, Arcis, U. Católica, festivales que producen trabajos artísticos, cuyos efectos tienen una representación distinta con relación a lo que hace el GAM o el Teatro UC o las salas de teatro de la U. de Chile.

Observatorio Cultural: Respecto al acceso, a veces se asume que el hecho de, por ejemplo, llevar una obra a muchas partes amplía el acceso a esos bienes culturales. Y esa es una forma de leer el impacto que tiene la política de fondos.

Héctor Ponce: Eso yo también lo denomino la política asistencialista, que es muy similar al lenguaje de la UDI, ojo. jajaja. Es decir, llevar panes a un lugar para generar ganas de consumir panes. Sí lo entiendo. Perdona se me salió jajajaja.

Observatorio Cultural: Instituciones como Teatro a Mil que apelan a una gran cobertura en relación al acceso. Con estos grandes festivales se da la impresión de una masividad regocija a la institución. Sin embargo, por otra parte, tú

⁵ Festival Internacional de Teatro Comunitario que nace el año 1987, como un proyecto de Teatro La Carreta. Desde el año 2000 se realiza en la comuna de Pudahuel. <http://www.fundacionentepola.org/>

problematizas la incapacidad de generar nuevas audiencias, o lo difícil que es eso. En este sentido, la Encuesta de Participación y Consumo Cultural dice que a nivel nacional el 20% consume teatro, eso quiere decir que de diez personas van dos.

Héctor Ponce: Sí. ¿Dónde se aplicó esa encuesta?

Observatorio Cultural: A nivel nacional. 8 mil encuestas, o sea, es bastante representativa desde el punto de vista estadístico Y el primer estudio cualitativo sobre la encuesta de consumo cultural arrojó que, independiente del capital cultural, hay una relación de distancia con los bienes culturales en relación al teatro y las artes visuales. O sea, que desde esta experiencia la utopía de la cobertura del acceso alcanzaría apenas a un 20%. Cuando presentamos nuestros datos en el GAM, en un encuentro de audiencias, donde había actores, la sensación que tuvimos fue que el sector no cuestiona la poca cobertura que tiene.

Héctor Ponce: Es lo que dicen los políticos, una mirada autocomplaciente.

Observatorio Cultural: ¿Qué piensas tú sobre el tema del acceso, esta real cobertura y esta posibilidad de generar nuevos públicos? ¿qué opinas sobre el eventual rol de estos grandes festivales de verano?

Héctor Ponce: Quiero empezar mi reflexión respecto de estado de situación de la generación de nuevas audiencias en el teatro o en las artes escénicas, comentando una expresión o una idea que yo generalmente comparto con los estudiantes en clases. No lo hago con malas intenciones, pero sí con un sentido provocador, e incluso me sitúo yo como una de las personas que estarían formando parte de esa expresión que yo cuestiono con el ejemplo. Bueno, mi ejemplo es el siguiente: “¿quiénes compran las antologías de Juan Radrigán en Metales Pesados, en Prólogo, en Ulises? Son generalmente las mismas personas que van a ver “El loco y la triste,” “Isabel desterrada en Isabel”, a teatros a los que no estaría disponible ir ninguna de esas personas que están formando parte de ese marco de referencia social, territorial que aparece en las obras de Juan Radrigán. Cuando cuento esta experiencia la junto a veces con esta otra experiencia: “Voy a otro país, décadas atrás, los frankfurtianos alemanes de la teoría crítica...” Digo los frankfurtianos alemanes, aunque puede parecer tautológico, porque hay frankfurtianos húngaros y de otras nacionalidades en el contexto de aparición de la

teoría crítica alemana; los representantes de la teoría crítica frankfurtiana a veces tenían ideas felices y a veces ideas poco felices, pero quiero citar un ejemplo: “se les ocurrió a varios de esos próceres de la teoría crítica ir a repartir entradas a los obreros a la salida de la fábrica”. Quiero dejar esa segunda escena suspendida y vincularla con la escena de Radrigán: quién compra las antologías, quién compra los libros de Juan Radrigán, que es un teatro que habla de pobres, de un drama social. Tres, la pregunta más radical: ¿sabe el quiosquero de la esquina de la sala de teatro equis que lo que está ahí enfrente de él, o a 100 metros de él es una sala de teatro?

Lo que quiero representar con estos tres ejemplos diversos, disímiles, es el hecho de que para las personas que trabajamos en el ámbito escénico teatral, se nos hace muy difícil entender el afuera, la relación con la realidad. La realidad te golpea duramente diciéndote que un obrero, que ya no es un obrero similar al de la Unidad Popular, es un obrero tecnologizado. Pero no está dispuesto a gastar 15 o 20 mil pesos en ir al teatro —nunca va ir solo— y después comer o compartir algo. No está dispuesto a gastar 15 o 20 mil pesos en ir a una función de teatro, porque esos 20 o 25 mil pesos pueden representar varias comidas, dos cenas, varios almuerzos familiares. Eso es un detalle que para algunos podría ser un ejemplo folclórico, pero que es real. Hay personas que no se acercan al teatro porque: uno, el teatro es caro; dos, porque las salas son distantes del lugar donde ellos viven; tres, porque lo que se tematiza, lo que se habla en el teatro, es tan difícil o complejo que no convoca; y podríamos decir, como un número cuatro, que la relación de generación de audiencias es similar o igual a cero con respecto a lo que pasaba en los años 90, o fines de los 90 o principios de los 2000. Porque, hay que decir, no cofundamos lo que pueda significar el efecto publicitario sobre algo, algo puede ser visibilizado, visto, oído, escuchado, pero eso no significa necesariamente que las personas de tanto ver algo no van a modificar un *habitus*, como diría Bourdieu. No van a modificar un *habitus*. Entonces, tanto la sociología de la cultura, las teorías de audiencias, los estudios sobre cultura, lo que señalan es que un pueblo, una comunidad, tiene una relación con la creación y la cultura que está basada fundamentalmente en su expresión identitaria, en su manera de ser.

Quiero dar otra referencia. Hace muy poco fui, el mes pasado, invitado a dictar un seminario a Montevideo, a la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático y al Instituto Nacional de Artes Escénicas, el INAE, para estudiantes de maestría, pero también para personas egresadas, profesores, etc. Y tuve la oportunidad, como la tienen muchas personas al viajar, de ir al teatro y además ir al cine, y otras cosas que comúnmente hago, y una de las cosas que más me llamo la atención —sabiendo que forman parte con la cultura uruguaya, y rioplatense en general— es que hay una relación tan directa entre el vivir un viernes en la tarde o un sábado en la tarde, que asocia paseo, salida familiar y teatro. Que es algo connatural que nosotros no podemos exportar, porque sería una exportación, no sólo torpe, sino que una exportación, diríamos, viciada, porque

nosotros no somos esa cultura. Entonces, lo que yo quiero decir, es que el teatro es más barato, más barato aún en la Argentina que en el Uruguay, pero en ambos más barato que en Chile. Segundo, la oferta es más amplia. Y, tercero, esa oferta y esa recepción que hay con respecto al teatro tiene que ver con una tradición cultural. En Argentina, en las primeras tres décadas del siglo XX se estrenaban mensualmente 300 sainetes. Es decir, el que hoy en día a cualquier chileno le impacte estar en Corrientes y ver largas colas o filas de personas esperando entrar al teatro, es porque eso no es ficticio, no lo produjo una marca ni una empresa publicitaria, eso tiene que ver con prácticas. Raymond Williams, habla de prácticas, valores, relacionados con el campo de lo cultural y la manera en que las personas hacen suyo el desarrollo cultural del país. Y eso tiene que ver fundamentalmente con un trabajo histórico, con un trabajo educativo, que me temo no es aquí —quiero instalar un punto de vista crítico—, no es necesariamente el camino de las denominadas “Escuelas de Espectadores”. Yo las critico no por ser mal intencionado, sino que las critico porque veo en ellas un lugar más colonizador, colonizador del habla y gustos estéticos, que un lugar que propenda a difundir y a enfatizar con la gente. Yo creo que ahí también hay una responsabilidad de los artistas, de los colectivos y de las universidades. Quiero decir, para finalizar esto, que lamentablemente nosotros tenemos una enfermedad en las Escuelas de Teatro: la enfermedad se llama endogamia. Nosotros somos instituciones endogámicas y, en general, las universidades son endogámicas, pero no hay nada más endogámico que una escuela de teatro. Entonces a nosotros nos violenta lo real, la realidad, pero en la medida que superamos el umbral que separa la puerta de la escuela, de la calle en la cual está instalada esa escuela... Pero nosotros tampoco hemos hecho un trabajo. Quiero citar que toda historia del teatro representa este hecho: hasta antes del 73, la U. de Chile y la UC, ambas escuelas de teatro, organizaban Festivales de Teatro Campesino y Obrero. La declaración de los estudiantes del Teatro Experimental decía “llevar el teatro a las fábricas, a las cárceles”; hoy día el interés está en la lógica, ya denunciada por los frankfurtianos, la de las denominadas industrias culturales. Las industrias culturales lamentablemente fagocitan una serie de expresiones que no por ser mediatizadas dejan de existir, entonces me parece que la composición de lugar que nosotros deberíamos tener para comprender y quizás lograr modificar en algo la situación del consumo sobre el arte en Chile, pasa por entender no sólo las circunstancias históricas, estéticas, que definen el marco de producción escénico teatral, sino que también propender a vincular aspectos relativos a la educación desde la academia, desde la universidad. Entonces no vamos a lograr modificar nada si nosotros no hacemos conjugar el camino entre lo que queremos representar como interesante para un público y el cómo hacemos que personas que tal vez nunca han ido al teatro, vayan al teatro. Con todo, me parece a mí que la representación es muy reducida, el consumo cultural que nosotros tenemos es mínimo, al punto que se terminan o se cierran salas de teatro, librerías, y esos son indicadores que te demuestran que habría que preguntarse eso tan radical que se



preguntaba Heiner Müller, el alemán, cuando escribía sobre el teatro en crisis y decía: “habría que cerrar todas las salas de teatro por un año” —mira que radical— “para ver si realmente, después de ese año, la sociedad, la gente exige que se abran esas salas, para ver si realmente es necesario esto”. Habría que preguntarse cosas radicales yo creo y habría que modificar no sólo el punto de vista de las herramientas; esto me parece muy significativo, dejar de copiar modelos, de exportar modelos, si algo funcionó en España no tiene por qué funcionar en Chile, nosotros somos muy distintos, tenemos una tradición muy distinta. Entonces creo yo que habría que desarrollar una relación muy dinámica, muy estrecha entre educación, instituciones culturales, gobierno y ciudadanía. No veo otra forma de hacer que asistan más personas a la función que, por ejemplo, hoy en día tiene un colectivo en una determinada sala.