

INVESTIGAR LOS PROPIOS PROCESOS CREATIVOS EN TEATRO. CUESTIONES DE LA CRÍTICA GENÉTICA APLICADA POR TEATRISTAS - INVESTIGADORES

Martín Rosso, Guillermo Dillon, Malen Gil, Brenda Di Spalatro
Universidad Nacional del Centro
Facultad de Arte, Centro de Investigaciones Dramáticas
mrosso@teatro.unicen.edu.ar, dillonguillermo@yahoo.com.ar, alegrriia@hotmail.com, brendadispalatro@gmail.com

Palabras Claves: Investigación - Crítica Genética -Teatro

Introducción

Nuestro grupo de Investigación denominado IProCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo) desarrolla sus actividades en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro. Trabajamos con el objetivo de generar un espacio de estudio de la acción artística que surja del seno mismo de su práctica. En 2015 comenzamos con el proyecto “Dinámicas Actuales de los Procesos Creativos En Artes Escénicas”, con el cual damos continuidad al proceso iniciado en 2008 con la investigación denominada “Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas” que prosiguió en 2011 con el proyecto “Estudios sobre procesos de creación en artes del espectáculo”. En el transcurso de los cuales se generaron, representaron y analizaron 6 espectáculos teatrales.

El grupo está integrado por docentes investigadores que despliegan paralelamente su actividad artística en la intersección de diferentes lenguajes artísticos y saberes académicos.

Desarrollamos, así, la figura de un artista/investigador encarnado en una misma persona, suponiendo la operación simultánea en dos órdenes discursivos, dejando de considerar a la creación como movimiento a priori de la reflexión. Proponemos que ambas instancias circulen conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos, en una mutua complementación.

Como hacedores de Teatro, actuamos y como investigadores, analizamos los procesos creativos y/o pedagógicos, oscilando entre Arte y Ciencia nuestra actividad académica. En este perfil que hemos desarrollado, nos enfrentamos con la necesidad de legitimar la articulación constante que existe en nuestra experiencia entre la actuación, la docencia y la investigación. Esta necesidad se debe a la existencia en los ámbitos académicos de compartimentos estancos para definir cada uno de estos espacios, ante lo cual proponemos una práctica que se enriquece mediante una interrelación con su proceso de análisis, maximizando en este intercambio las posibilidades que se desplegarían en sus ámbitos aislados.

La construcción de esta identidad múltiple emergente (Creadores/investigadores) nos enfrenta a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que continuamos abordando, profundizando y ramificando en las sucesivas investigaciones que llevamos a cabo.

Este nuevo proyecto forma parte del programa de investigación “Poéticas contemporáneas: estudios sobre los lenguajes múltiples en los procesos de creación teatral” radicado en el CID (Centro de Investigaciones Dramáticas de la Facultad de Arte de la UNCPBA), pertenencia que permite una fuerte contextualización de los procesos

creativos a indagar, dentro de un panorama ampliado de los estudios sobre arte. Los cuales han abandonado los límites de lo estrictamente disciplinar, tanto estéticamente como en sus teorizaciones.

Vinculaciones entre el conocimiento artístico y el científico en los estudios teatrales

Basado en la gnoseología clásica, el Doctor Jorge Albuquerque Vieira distingue tres tipos de conocimiento: El discursivo, que nos permite construir el objeto mediante un raciocinio, el intuitivo, donde la construcción mental o el insight emergen súbitamente para el sujeto y el tácito, entendido como aquel tipo de conocimiento que no puede ser reducido al discurso. Bajo la forma de conocimiento tácito existen aspectos preceptuales, procesos inconscientes y juzgamientos de cuestiones de valor. Siguiendo esta clasificación gnoseológica podemos considerar que la actividad artística se construye, en buena parte, sobre conocimientos tácitos.

Según Vieira, la actividad mental del ser humano articula las tres formas de conocimiento, conteniendo cada una de ellas algo de las demás. Pero si se tiene la necesidad de explicar el conocimiento producido, ésta exige el uso del conocimiento discursivo. Por lo tanto, cuando un artista explica su arte, esta priorizando el conocimiento discursivo sobre la totalidad de los procesos cognitivos implicados en la creación y, por lo tanto, está gestando un proceso del que emergerá otro producto.

Esto no pretende negar la posibilidad de articular arte y ciencia. Sino reconocer las especificidades de cada saber (la Ciencia no es Arte, ni el Arte es Ciencia), y sus posibilidades de diálogo ampliando el discurso científico los marcos de referencia de los procesos artísticos, y estos interrogando a las metodologías de investigación.

La condición de objetividad que propone la Ciencia, implica una pretensión de aislar los componentes subjetivos del observador (si esto fuera posible), procurando una distancia objetivante. Este hecho nos enfrenta con la imposibilidad de transformar en objeto el complejo proceso creativo, que es del orden la configuración de ámbitos, como lo indica López Quintás (1998) y por sus características necesita de la inmersión del sujeto en dicho ámbito.

Esto contradice el postulado que indica que una distancia con el fenómeno estudiado redundaría en una mejor comprensión. Ya que compartir el espacio simbólico pasa a ser una condición para una posible comprensión de los significados que circulan en el hecho artístico, y solo se puede acceder a ellos bajo una modalidad de participación implicada, ya que "Las realidades que el arte plasma no son objetos sino ámbitos, realidades relacionales"¹

Consideramos que una observación bajo los estándares del método científico dejaría mucha más información a la deriva que los aspectos que, sin duda, pueden quedar velados a raíz de la implicación en el doble rol de artista e investigador dentro de un proceso creador. Igualmente, estos fenómenos son susceptibles de ser interpretados, correlacionados e interrogados por los otros miembros del equipo de investigación, que funcionan como observadores externos. Estos diferentes puntos de vista de un mismo proceso colaboran, así, en una indagación que adquiere mayor cantidad de matices.

Vínculaciones entre la teoría y la práctica en los estudios teatrales

La investigadora teatral Jossette Féral² enuncia que en la segunda mitad del siglo XX se puede ubicar el momento central de la ruptura entre el espacio de teorización y el de la creación teatral. Esto se debe a la súbita importancia que se atribuye a los estudios teóricos sobre la práctica del arte, bajo la influencia de las investigaciones literarias

¹ López Quintás (1998), p. 454.

² Féral, J. (2004). *Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

marcadas por la semiología y el Psicoanálisis con pensadores como Derrida, Kristeva, Lacan, Deleuze, Foucault, aunque estos hayan sido o no tomados al pie de la letra por los estudiosos teatrales. Esas investigaciones desarrollaron un grado de teorización tal que contribuyó a profundizar aun más el aislamiento entre la práctica teatral y su estudio teórico.

En la actualidad, estos métodos, como la mayoría de las teorías totalizantes, están siendo cuestionados por el radicalismo con que pretenden imponer sus ideas. Se observa una dispersión de estos sistemas homogéneos de explicación y análisis y el surgimiento de enfoques teóricos mas diversificados. Definitivamente, no hay más lugar para una teoría globalizante del teatro. Sólo una multiplicidad de enfoques teóricos diversos aplicados a la práctica teatral puede dar cuenta de su naturaleza, reconociendo las limitaciones que cada enfoque posee. Aun así, sea cual fuere el ángulo desde donde se investiga el fenómeno teatral siempre hay algo más que escapa a su estudio, una dimensión que elude al discurso crítico. Pese a todos ellos el teatro se mantiene como un sistema complejo difícil de definir.

Sin embargo, el campo teatral presenta una tradición de creadores que han reflexionado a la par de su práctica artística, en su mayoría con fines de sistematización pedagógica. Féral (2004) hace alusión a las teorías empíricas de la producción en las que involucra a las teorizaciones sobre la práctica de hacedores como Appia, Craig, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Jouvett, Stanislavski, Brecht, Dullin, Grotowsky, Brook y Barba entre otros.

Tal como lo designa Valenzuela³ en el campo de las prácticas teatrales opera una máquina teatral, lo que designa la dinámica que aportaron los directores pedagogos a la práctica y la enseñanza de la actuación. Bajo el modelo de esta máquina escénica se puede caracterizar la circulación de objetos, discursos y sujetos en los principales modelos que operan en la transmisión de los saberes teatrales prácticos.

Nuestro objetivo es indagar el particular funcionamiento de la máquina teatral en procesos teatrales singulares.

La máquina de actuar, si bien tiende, por una parte, a estandarizar los recursos del oficio, por la otra deja abierta la posibilidad de una indefinida combinación de lo programado y lo eventual en el desempeño escénico efectivo... Se trata más bien de los intercambios posibles entre los sujetos y los dispositivos programables⁴.

Estas observaciones reafirman nuestra decisión de desplazar nuestra mirada de las producciones teatrales hacia los procesos creativos.

Si admitimos que toda representación no es más que un momento de un proceso que evoluciona de manera constante [...] cae de su peso que una obra teatral no puede analizarse sin tener en cuenta el proceso en el cual está integrada. Este proceso comprende, seguramente, la obra en el momento de su representación pero, también y sobre todo, la obra en curso de producción, es decir, durante las fases anteriores a su presentación ante el público⁵.

Restituimos, así, para el campo analítico aspectos que ocupaban un lugar de resto o residuo anecdótico de las producciones teatrales, ya que los estudios tradicionales no daban cuenta de los saberes acumulados de todos los artistas y especialistas que intervienen en los espectáculos.

Nuestra construcción metodológica

³ Valenzuela, J. L. (2011). *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵ Féral, J. *Op.cit.*, p.27.

El desarrollo de nuestra propuesta de investigación artística implicó un camino de construcción metodológica que podemos resumir en los siguientes ítems:

a) Investigación Crítica Genética como “Tarea Filosófica”

La Crítica Genética, de acuerdo con la autora Cecilia Salles⁶ es una investigación que ve la obra de arte a partir de su construcción. Acompañando su planificación, ejecución y crecimiento, para lograr una mayor comprensión del proceso de creación. El objeto de estudio, para un crítico genético, es el proceso creativo de una obra artística.

De esta manera, revelamos los sistemas que operan en la generación de nuestra propia obra. Al reflexionar y cuestionar nuestro hacer artístico se podría entender como una “Tarea Filosófica”. Según Daros⁷, el epistemólogo Karl R. Popper plantea que ésta es un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades del mundo cultural y físico que nos rodea.

Estudiar la propia obra en construcción es indagar el pensamiento en proceso. Es un objeto móvil, de continua experimentación, donde se intenta pensar y registrar las idas y venidas del camino que tomamos para realizar la obra artística. Se rastrean los principios que rigen dicho pensamiento: intentando revelar la génesis, la inquietud, las técnicas, las metodologías, los criterios de selección, en definitiva, analizando una serie de hechos interligados que nos llevan a la producción de un hecho artístico. Tornando al proceso investigativo en una reflexión-acción constante que se caracteriza por ser cíclico, que implica un espiral dialéctico entre la práctica y la reflexión, de manera que ambos momentos quedan integrados y se complementan.

Popper plantea que el punto de partida de este análisis filosófico es asumir la falibilidad humana y entender que nunca se llega a verdades definitivas, a conocimientos seguros, aunque se corrobore momentáneamente nuestra creencia. Nuestra tarea consiste entonces, en estar atentos a las dudas, a lo no previsto, errores y conflictos, más que en empeñarnos en confirmar nuestros aciertos, llevándonos entonces, a la autocrítica constante, refutando nuestro hacer artístico.

Aunque nos reconozcamos falibles es necesario entender que describir, analizar y comprender nuestro hacer teatral nos ayuda a registrar nuestra ideología, técnica, metodologías, preferencias e intereses que asumimos como artistas, científicos y pedagogos fortaleciendo la práctica universitaria.

b) Investigación implicada

Nuestra tarea se encuadra en el ámbito de la investigación cualitativa. El trabajo de análisis debe intentar ser fiel a los elementos surgidos en el proceso creativo que se pretende estudiar, y no a los principios metodológicos preestablecidos, por más sólidos que parezcan sus fundamentos. Estudiar un proceso creativo no puede ser entendido en términos de relaciones causales o mediante el encasillamiento bajo leyes universales. El uso de métodos estandarizados no asegura de ninguna manera la conmensurabilidad de la información producida. De hecho, ocurre más bien lo contrario. Las interpretaciones de un proceso creativo varían, indudablemente, de uno a otro y debemos reconocer el carácter reflexivo de la investigación, o sea, reconocer que somos parte de ese mundo que estudiamos.

No hay ninguna forma que nos permita escapar del mundo social para después estudiarlo ni, afortunadamente, es necesario. No podemos evitar el saber que surge de la experiencia subjetiva, ni eludir nuestros efectos sobre los fenómenos estudiados.

⁶ Salles A, C. (2004). *Gesto Inacabado*. Sao Paulo: Annablume.

⁷ Daros, W. R. (1997). Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper. *Invenio: Revista de investigación académica*, (1), 11-24.

Para entender los procedimientos creativos, necesitamos comparar informaciones obtenidas en diferentes etapas del proceso, seleccionando posteriormente determinados niveles de análisis, desplegando en estas fases nuestro rol como investigador participante activo. Es por esto que los datos y procedimientos que acumulamos como participantes de determinado proceso creativo conforman el capital determinante.

Como dijimos, un acto creativo es producto de un proceso, la obra no existe sin él, sino que se va formando a lo largo de ese recorrido que envuelve una red compleja de acontecimientos. La diferencia de investigar un proceso desde afuera o desde adentro radica en que, uno intenta deducir, generar hipótesis sobre cómo fue ese proceso, y el otro (interno) genera una anamnesis de su proceso creativo.

Es por eso que la investigación es un trabajo teórico/práctico. Que intenta describir o crear un cuerpo reflexivo de un proceso creativo individual o grupal. Estos elementos teóricos analizados no implican una pretensión de alcanzar conclusiones que se tornen conceptos genéricos, universales o verdaderos, sino abrir un campo para posibles conexiones y relaciones críticas con otros conceptos, así como entrecruzar reflexiones con otros procesos.

Procuramos transmitir el propio pensamiento en movimiento, buscando una articulación que genere conceptos y reflexiones, un análisis procesual, captando variaciones, buscando de esa forma, no un sistema cerrado de pensamiento sino un camino abierto para pensamientos y conexiones futuras que nos ayuden a entender la creación artística.

c) Etapas metodológicas interactivas

A grandes rasgos la metodología plantea tres momentos (lógicos, no cronológicos) en la investigación: un momento de identificación de los aspectos posibles (y deseables) de ser analizados, otro momento de organización en el que se realiza el desciframiento, la ordenación, clasificación y, de ser necesario, la transcripción de los diferentes documentos del proceso; y un tercer momento, descriptivo-interpretativo que conlleva la necesidad de articular o construir un cuerpo teórico que ilumine los datos. En este caso, las teorías aplicadas a la investigación no serían modelos rígidos y fijos sino que funcionarían como guías conductoras suficientemente maleables y amplias como para permitirles a los investigadores acceder a la singularidad del proceso estudiado. El proceso es flexible, cambiante e interactivo en todas las fases según lo exija la dinámica del proceso.

Una exploración de estas características permite ir constatando los hechos durante el trabajo creativo. Con esta posibilidad de obtener resultados con aspectos positivos y/o negativos se provocarán cambios, alternativas, soluciones, mejoras, en beneficio de una mejor teoría/práctica. Estas teorías no se consideran válidas de forma aislada para aplicarse después a la práctica, adquieren validez por medio de la práctica misma.

d) Recolección de datos

La forma de recolectar datos en los diferentes procesos de creación/investigación ha ido variando y entendemos que no hay reglas en cuanto a cómo deben compilarse estos datos. La principal consideración es registrar el proceso desde el inicio de la investigación y encontrar un formato y un estilo que se adapte a las necesidades del proyecto estudiado. Un elemento importante en la forma y el contenido del registro es el rol que se tiene en el proceso creativo estudiado, variando si se es actor, director, técnico, observado, etc.

En la práctica, y como forma de ejemplificar una metodología de recolección de datos o diferentes formas de registros personales son: una que denominamos "Toma de notas" que son apuntes que se realizan durante el momento de ensayo de la obra y que tienen la característica de ser breves, que aclaran, explican, interpretan o plantean preguntas

acerca de algún acontecimiento o proceso específico. Otra denominada “Reflexión elaborada”, que se realiza fuera del espacio creativo y consiste en registros que requieren una reflexión más profunda sobre algún hecho o tema específico a desarrollar. Y un tercer momento, que es la “Puesta en común” donde el equipo de creación/investigación socializa sus registros personales, con el objetivo de buscar una “codificación” o clasificación de las diversas ideas, temas y observaciones que figuran en las notas de campo, comparando los enfoques propios con los que propone el grupo.

Asimismo, se han desarrollado en algunos de los ensayos otros métodos de registro de recolección de datos, aprovechando los nuevos recursos tecnológicos de captación de imagen y sonido existentes que permiten confrontar los datos, profundizar los análisis con los participantes, sea individual o en grupo. Esta utilización no sólo se reduce a la captación de imagen y sonido de los ensayos, sino que implica una planificación que nos permite una adecuada utilización de los datos obtenidos. La observación en pesquisa no es sólo mirar, significa un mirar específico sobre el fenómeno que se quiere conocer⁸. Otro aspecto a tener en cuenta, dependiendo del tipo de proceso creativo, es el efecto de la intervención de determinados recursos tecnológicos para la recolección de datos en el propio proceso. Es por eso que la utilización de estos recursos requiere una discusión previa en el grupo creativo de investigación.

Conclusión

Como sabemos no existe el “teatro” existen “teatros”. Teatros muy diferentes entre sí que utilizan matrices particulares en el proceso de creación. Grotowski⁹ en el discurso de Skara nos aconseja no buscar métodos prefabricados porque esto sólo nos conduce a estereotipos. Los procedimientos adquieren sentido solamente a partir de la necesidad singular de composición. Son recursos que pueden ser utilizados o descartados en función de la necesidad creativa, ya que lo importante no está en la ejecución de determinado procedimientos, sino que lo que se vuelve relevante es el proceso de búsqueda de lo que todavía no fue percibido.

Entendemos que el proceso de la investigación tampoco debe desarrollarse con métodos establecidos de antemano, pero hay una experiencia y una historia que brinda un marco de referencia que permiten al investigador hallar herramientas y procedimientos que constituyen una especificidad de la investigación. Una acumulación de conocimientos posibles que como un mapa orienta el proceso. Estas metodologías adquiridas, estudiadas están ahí para ser reconocidas, superadas, contradecidas y hasta negarlas.

Reflexionar las metodologías utilizadas nos permitió salir de un trabajo descriptivo, realizado en las primeras investigaciones, hacia un trabajo interpretativo al brindarnos herramientas metodológicas para definir marcos teóricos de análisis de los datos obtenidos.

Como dijimos, la diferencia de investigar un proceso desde afuera o desde adentro radica en que cuando se estudia desde la “butaca” el investigador intenta realizar un trabajo de deducción y desde el “escenario” busca un marco teórico que ilumine su proceso creativo. Nuestro desarrollo de la figura de un artista/investigador que opera simultáneamente nos ha permitido analizar procesos teatrales, retroalimentando el campo cultural, en un acompañamiento comprometido con los movimientos socio-artísticos de nuestra región.

⁸ Triviños, A.N. (1987). *Pesquisa qualitativa. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo (SP): Atlas.

⁹ Grotowski (1970).

Referencias bibliográficas

- Barba, E. (1991). *Além das Ilhas Flutantes*. Trad. L. O. Burnier. HUCITEC/UNICAMP: São Paulo: Unicamp.
- Burnier, L. O. (1994). *A Arte de Ator: da Técnica à Representação, Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. São Paulo: Unicamp.
- Feyerabend, P. K. (2003). *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- Féral, J. (2004). *Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Daros, W. R. (1997). Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper. *Invenio: Revista de investigación académica*, (1), 11-24.
- Latorre, A. (2003). *La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Graó.
- Matoso, E. (2001). *El cuerpo territorio de la imagen*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Salles A, C. (2004). *Gesto Inacabado*. Sao Paulo: Annablume.
- Serrano, R. (1996). *Tesis sobre Stanislavski*. México: Escenologia.
- Rosso, M. (2004). La imagen mental en el trabajo creativo del actor. Stanislavsky no estaba equivocado, una mirada desde la Neurobiología. *El Peldaño*, (3), 7-13.
- Rosso, M. (2003a). "Matrizes Estético-conceituais na Análise da Composição do Personagem Teatral". *Anales del III Congreso Brasileño de Investigación y Pós-Graduación en Artes Escénicas, Florianópolis - Brasil*.
- Rosso, M. (2003b). Dos ópticas convergentes sobre la Acción Física. *El Peldaño*, (1/2), 7-13; 42-49.
- Stanislavski, C. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Stanislavski, C. (1984). *Manual del Actor*. México: Diana.
- Triviños A.N. (1987) *Pesquisa qualitativa. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo (SP): Atlas.
- Valenzuela, J. L. (2011). *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO.