

¿Es posible investigar los propios procesos creativos?

Cuestiones de la Crítica Genética aplicada por creadores-investigadores

Martín Rosso / Grupo IPROCAE, Universidad Nacional del

Centro de la Provincia de Buenos Aires – Argentina

Guillermo Dillon / Grupo IPROCAE, Universidad Nacional del

Centro de la Provincia de Buenos Aires – Argentina

Introducción

Dentro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro nuestro grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE) trabaja desde el año 2008 con el objetivo de generar un espacio de estudio de la acción artística que surja del seno mismo de su práctica. El grupo está integrado por docentes investigadores que desarrollan paralelamente su actividad artística en la intersección de diferentes lenguajes artísticos (Teatro, Música y Cine).

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.

Entre Arte y Ciencia oscila nuestra actividad académica. Como hacedores de Teatro, actuamos y como investigadores, analizamos los procesos creativos y/o pedagógicos. 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.

Este desarrollo de una identidad múltiple emergente (Creadores/investigadores) nos enfrenta a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que abordaremos a continuación, caracterizando ciertas singularidades que presentan el campo teatral y sus estudios académicos.

¿Son el conocimiento artístico y el científico homologables?

Basado en la gnoseología clásica, el Doctor Jorge Albuquerque Vieira¹ 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

¹ ALBUQUERQUE VIEIRA, J. *Formas de Conocimiento: arte y ciencia. La Escalera*, n. 11, 2001, p. 41-61.

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, esta 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”* (López Quintás 1998, 454)

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 creador 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.

Vínculos entre la teoría y la práctica en los estudios teatrales

La investigadora teatral Jossette Féral,² 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 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 más 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. Féral³

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

³ FÉRAL, J. Op. cit., 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, Jovet, Stanislavski, Bretch, Dullin, Grotowsky, Brook y Barba entre otros.

Tal como lo designa Valenzuela⁴ 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 programables.⁵

⁴ VALENZUELA, J. L. *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén, EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, 2011.

⁵ *Ibidem*, p. 30.

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

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 público.⁶

⁶ FÉRAL, J. Op. cit., p. 27.

Procesos creativos analizados

A continuación describiremos brevemente algunas de los procesos teatrales analizados:

1. Análisis comparativo entre las obras “Chacales y Árabes” y “Tío Bewrkzogues”.

Para realizar este trabajo nos basamos en una noción de Raúl Serrano⁷ cuando afirma que todo acto creativo implica la reorganización de elementos referenciales. En el caso del Teatro existe una historia técnico-constructiva como marco de referencia. En ella pueden hallarse las herramientas y los procedimientos que constituyen la especificidad semántica del teatro. Una acumulación de conocimientos posibles, que como un mapa orientan al artista en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradichos y hasta negados.

El concepto técnico del cual nos apoyamos para realizar este estudio comparativo fue el de Acción Física. Desde que el término fue creado por Stanislavski existieron numerosas concepciones que, dentro de esta particular *máquina teatral*, proponen formas diferentes para la utilización de este aspecto técnico, dando origen a variadas propuestas estéticas.

⁷ SERRANO, R. *Tesis sobre Stanislavski*. Esce-nología: México, 1996.

Este trabajo comparativo nos permitió ir definiendo, caracterizando y limitando el mapa sobre el cual estos trabajos creativos se desarrollaron, ofreciendo elementos teóricos y metodológicos para nuestro estudio y aportaron también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos creativos estudiados.

2. La construcción de un teatro político en la obra “¿Quién te quiere más que yo?”.

Este estudio Crítico Genético nos permitió analizar, contextualizadamente, nuestro accionar teatral operando conjuntamente a una concepción de militancia política. Esta experiencia fue llevada a cabo con el grupo Teatral *T.dos* que se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social. Se exploraron las formas de producción de un teatro como instrumento susceptible de transformar la realidad social, abordando en forma de acción artística las diferencias y la exclusión social, en un intento de hacer visible lo invisible a través de una poética teatral popular que abordó las significaciones sociales que circulan en torno de la violencia de género.

En este estudio se analizó la Génesis del proceso creativo, se realizaron estudios de campo interdisciplinarios y entrevistas a mujeres involucradas en esta problemática que derivaron en una adaptación de textos no teatrales, un tratamiento de la estética audiovisual del material de campo y la definición de un espacio escénico en el que se puedan desplegar poéticamente códigos de alta significación social.

3. Génesis de un proceso creativo. Composición del personaje y acciones físicas en la obra *Hijos de la Piedra*.

La intención de este estudio Crítico Genético fue indagar y describir el inicio de un proceso creativo para la construcción del personaje y la secuencias de Acciones físicas de la obra “Hijos de la piedra” realizada por el grupo *Teatral T.dos*.

Los elementos detectados como germen de este proceso creativo fueron: **a)** el espectáculo *Nosso Senhor de Bomfim* de Fabio Vidal y sus intertextualidades; **b)** la ideología anarquista reflejada en dos generaciones: Los picapedreros y la vida de Bepo Ghezzi (un linyera ácrata de la ciudad de Tandil) y **c)** la trayectoria y objetivos del grupo *Teatral T.dos*.

Estos elementos que se identificaron como germen del proceso creativo fueron percibidos como significativos en distintos momentos históricos y quedaron latentes durante más de una década. Emergiendo por una necesidad artística de generar una producción teatral unipersonal, estos elementos aislados comenzaron a ser inter-ligados, configurando una trama que se ordenó bajo una poética teatral que se plasmó en el proceso creativo de la obra teatral “Hijos de la piedra”, a la manera de un rompecabezas de fragmentos encastrados.

4. Vinculación teórico conceptual de la Teoría para el Análisis Movimiento y del Método de las Acciones Físicas en la puesta en escena “Hijos de la Piedra”.

En este trabajo articulamos El Método de la Acciones Físicas de Constantin Stanislavski y la Teoría para el Análisis del Movimiento de Rudolf Laban. Analizando la forma que se encarnaron estos conceptos teatrales dentro de este proyecto artístico e investigativo.

Este trabajo procuró realizar un aporte conceptual y metodológico al entrenamiento expresivo del actor, brindando elementos analíticos y procedimentales que contribuyan al desarrollo de su proceso creativo.

5. Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas en la Experiencia “Chacales y árabes” de F. Kafka.

En esta investigación se definieron cuatro categorías de análisis:

- a. El instrumento del actor: En este primer punto analizamos como utilizaron los actores su corporeidad;⁸
- b. la relación entre el teatro y el texto escrito: La relación entre la labor del actor y el texto dramático ha generado grandes controversias en el teatro occidental, representadas por diferentes posturas. Existen aquellas que conciben al actor como un intérprete de un texto escrito y otras que ven en el actor un artista capaz de crear independiente de un texto;
- c. la formación del actor: Para los fines de nuestra investigación, analizar diferentes instancias de la formación del actor nos permite entender cuál es la fuente estética, ética e metodológica de la cual se nutren los actores en el momento de iniciar el proceso de composición;
- d. el espacio escénico y los objetos en relación con el actor: La elección de un determinado espacio y la utilización de los elementos define, dentro de la puesta en escena, la postura estética y ética del creador y su grupo.

6. “El teatro como instrumento de análisis de la realidad. La experiencia de REXISTIR”.

En este trabajo de investigación analizamos nuestra experiencia y la metodología llevada a cabo en la puesta en escena de la obra *Rexistir*. La obra propone rescatar y traducir al campo escénico historias de vida de mujeres que, por diferentes circunstancias, realizan cotidianamente actos que se encuadran como hechos de *resiliencia*.⁹

El proceso compositivo de la obra se orientó bajo las características de la Creación Colectiva. Como forma de orientar el desarrollo el proceso de puesta en escena se establecieron tres momentos:

1. Trabajo de campo: en el que se indagó el funcionamiento de diferentes agrupaciones sociales como asambleas populares, fábricas recuperadas, huertas comunitarias, comedores comunitarios, centros de salud, movimientos de piquetero y de cartoneros, etc.;
2. ensayos: En esta etapa los datos obtenidos fueron seleccionados y trabajados según nuestra concepción poética;
3. puesta en escena: En esta fase se llevaron a cabo las actividades concernientes a la puesta en escena del producto final, definiendo espacio escénico, se estableció que cada personaje tenga autonomía con respecto a los otros dentro de la estructura dramática, se creó una acción aglutinadora que ordena *la ceremonia*, entre otros aspectos.

7. El teatro de objetos digitales en el espectáculo Futurismo. Versión Beta.

Esta creación escénica estuvo atravesada, desde su génesis, por una exploración del cruce entre la cultura y la tecnología en un espacio artístico, así como por una resignificación del

⁸ El término corporeidad es utilizado aquí como sinónimo de cuerpo. La opción por utilizar dicho concepto se basa en las afirmaciones de la profesora Elina Matoso, cuando expresa que “[...] ambas denominaciones llevan sobre sí atribuciones que las tornan confusas o ambiguas. El término cuerpo hereda referentes religiosos, ontológicos técnicos, algunas veces asociados a instrumento, otras a objeto de rendimiento económico, por ejemplo, que lo tienen de esa ambigüedad inevitable. La palabra corporeidad resalta especialmente ese aspecto de indefinición, de mayor abstracción [...] Cuerpo como carne historizada, así como transparencia virtual o imagen inasible.”. Creo que el concepto de corporeidad resulta más abarcativa para referirnos a la totalidad de los aspectos que participan en la movilidad. Tanto en lo relativo al movimiento, como en lo vinculado a los demás elementos que participan en la comunicación humana. Para profundizar en este concepto remito al texto de origen. (Cf. Matoso, 2001, 19).

⁹ El término *resiliencia*, surgido del ámbito de la física, alude a la posibilidad humana de hacer frente a vivencias adversas, sobreponerse y generar mecanismos de transformación a partir de ellas.

movimiento Futurista (iniciado en 1909) a partir de sus premisas del reinado de la máquina y del elogio de la velocidad. Se configuró, así, un espacio de creación en el que los contenidos del relato escénico y las formas expresivas que lo representan se retroalimentaron en una construcción de sentidos múltiples.

Para el espectáculo Futurismo. Versión Beta, exploramos el uso expresivo de las tecnologías – tanto vigentes como caducas – en interacción intermedial con los discursos teatrales. Para ello trabajamos dentro del campo del teatro de objetos, generando un espacio mixto a desarrollar que denominamos: teatro de objetos digitales.

Dentro del teatro de objetos, heredero conceptual del teatro de títeres, proponemos ampliar el universo de objetos a manipular en función dramática con la ayuda de la tecnología digital. Con el uso de computadoras, en la actualidad podemos convertir en objetos maleables – en tiempo real o prediseñados – a los sonidos, las imágenes e incluso (por medio de Internet) a las interacciones.

Concluyendo

Consideramos que en el arte teatral convergen múltiples procesos de creación (textual, actoral, plástico, musical, etc.) que demandan el diseño de dispositivos de registro y reflexión que no reduzcan la complejidad del entramado de dichos procesos.

Nuestro desarrollo de la figura de un artista/investigador que opera simultáneamente nos ha permitido analizar procesos teatrales emergentes contemporáneos, retroalimentando el campo cultural, en un acompañamiento comprometido con los movimientos socio-artísticos de nuestra región.

Referencias bibliográficas

- ALBUQUERQUE VIEIRA, J. *Formas de Conocimiento: arte y ciencia. La Escalera*, n°. 11, 2001, p. 41-61.
- FÉRAL, Jossette. *Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Estética de la creatividad*, Madrid: Rialp, 3º ed. 1998.
- MATOSO, Elina. *El cuerpo territorio de la imagen*. Buenos Aires: Letra Viva, 2001.
- SERRANO, Raúl. *Tesis sobre Stanislavski*. México: Escenología, 1996.
- VALENZUELA, José Luis. *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO, 2011.