



La investigación como construcción del teatro¹.

André Carreira

(Universidade do Estado de Santa Catarina -CNPq, Brasil)

Pensar la investigación en las artes escénicas nos plantea el problema de la relación entre el abordaje artístico y la investigación científica. A pesar de que este parece un problema superado en el contexto universitario del Brasil, en el cual en los últimos veinte años observamos un crecimiento sistemático de los programas de postgrado en el área, persisten tensiones entre el hacer y el investigar.²

Reflexionar sobre esta cuestión es discutir cuáles son las reales posibilidades de relación entre investigación académica y los procesos creadores en las artes escénicas, y es también proponer una expansión de las fronteras que delimitan el campo del arte.

Para evitar que la unión entre investigar y hacer arte sea apenas un matrimonio carente de pasión, una práctica burocrática, es preciso definir formas de vinculación que modifiquen ambos conocimientos. De hecho, la creación y la investigación son actividades inseparables y complementarias en el quehacer artístico. Como afirma José Antonio Sánchez, "no existe investigación sin creación, y la creación sin investigación no es arte"³.

La noción del arte conceptual hizo aún más complejos los intentos de establecer límites claros entre el teorizar y el hacer, propuso de hecho borrar estas fronteras, dando al artista el estatuto de teórico. Por eso, en los días que corren,

¹ Este trabajo, junto a los demás que componen el dossier del presente número de telondefondo.org, fue expuesto en el Seminario Internacional "Las artes escénicas como práctica de investigación. La transformación de los espacios académicos y artísticos (1990-2010)", organizado por el Institut del Teatre (Barcelona) y el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid), Línea de investigación "Texto, imagen e historia cultural", Proyecto: "Imaginaris sociales en las culturas de la globalización. Documentación y análisis de la creación escénica en Iberoamérica (1999-2010) (HAR 2008-06014-C02/ARTE), realizado en Barcelona, del 26 al 28 de mayo de 2010.

² Algunos autores apuntan la distinción entre lo que sería una investigación y la pura especulación. En este sentido, es interesante observar lo que Silvio Zamboni afirma en el libro *A pesquisa em Arte*, donde opone la investigación a lo que él considera especulación: "el individuo que hace especulación está consciente de la vacuidad de su propuesta, está suelto y sin compromiso con cualquier situación que exija una respuesta; él intenta sin saber lo que conseguirá, y no sabe firmemente lo que pretende lograr (...) Por no considerar la especulación como método de investigación, no quiero decir que ella no tenga validez en el proceso global de producción artística. (...) En ciencia, este tipo de procedimiento especulativo y casual interviene menos que en el arte." (Silvio Zamboni, *A pesquisa em arte* - un paralelo entre arte e ciencia, Campinas, Autores Associados, 2006; p.54)

³ Afirmación realizada en la sesión del Seminario detallado en la nota 1.



cabe preguntar si realmente necesitamos identificar las fronteras que persisten entre estas acciones.

Por presión de los que hacen arte, pero están dentro del ambiente universitario, hemos emprendido en los últimos años, tanto en las universidades como en las agencias de fomento del Brasil,⁴ la tarea de reconocer en la investigación del artista en su sala de ensayos elementos que sean comunes a los de la formulación de campos conceptuales. Eso ha sido parte de un proceso de inclusión de arte como saber en los foros universitarios. Por lo tanto, ha sido necesario definir cuáles son los parámetros que permiten analizar con rigor tanto estudios teóricos, como la libre construcción de discursos que caracteriza el arte. Evidentemente, eso no ha sido simple y ha demandado una flexibilidad que es propia de la construcción de un modelo conceptual en curso.

El punto de partida es no establecer una división tajante y simplista entre artistas e investigadores, según la cual los primeros harían el arte y los otros producirían los conocimientos organizados y estructurados según los cánones de la ciencia (social). En el pensamiento artístico, estas fronteras son bastante frágiles y ambos lados se interfieren recíprocamente con una proximidad característica del Teatro contemporáneo.

El lugar de los investigadores no está divorciado de los creadores, aunque tenga sus particularidades, dado que la función fundamental de la investigación académica es producir nuevas miradas sobre los objetos artísticos, sobre sus historias, sus procedimientos, y finalmente, sobre sus conexiones con otras prácticas culturales. Es crear vectores que atraviesen las prácticas múltiples de los artistas ofreciendo cuestionamientos y puntos de vista que resitúen lo hecho, incluso definiendo relaciones dentro de sistemas simbólicos, y, especialmente, produciendo tensiones que permitan desdoblarse el objeto de la creación como elemento discursivo.

Por lo tanto, se puede afirmar que investigar es crear espacios de diálogo con las diferentes tramas del quehacer teatral. Es inquirir desde una posición cuya

⁴ Las principales agencias de financiación de investigación y postgrado en el Brasil son el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), la Comisión de Perfeccionamiento del Personal de Enseñanza Superior (CAPES), y las fundaciones de amparo a la investigación de los estados, entre las cuales se destaca la FAPESP de São Paulo.



especificidad contribuye para la producción de una tensión transversal al eje de creación-fruición. Esto debe ser encarado como parte de los mecanismos de construcción del arte como un campo, pues, representa un instrumento que establece relaciones múltiples entre el quehacer y el fruir, impulsando tanto los caminos de la creación como los de las recepciones.

A pesar de percibir cómo pueden dialogar estas prácticas, existen ocasiones en las cuales la investigación es investida de una formalidad que busca aproximarla de los modos operatorios de una ciencia dura lo que hace que ambas actividades se distancien. Del mismo modo, se percibe que el hacer se asocia, muchas veces, con argumentos pragmáticos que insisten en negar la producción de reflexiones. Y en estos momentos las tensiones se manifiestan su plenitud. Sin embargo, considerando la plataforma moderna del arte, desde la cual el artista ocupa un espacio profundamente político, que define sus acciones como discursos crítico, es difícil aceptar la negación absoluta de la elaboración de campos conceptuales dado que el objeto artístico se asoció irreversiblemente con la teoría y su formulación por los creadores.

Nuestra reflexión debe considerar que el contexto inmediato de la investigación en artes escénicas en el Brasil es el de una universidad inserta en una "tradición" académica que reivindica, a partir de la segunda mitad del siglo XX, los procedimientos de enseñanza e investigación "homologados" principalmente por los padrones de las universidades norteamericanas, según un modelo basado en estudios de graduación, maestrías y doctorado, y en la cuantificación de la producción intelectual como instrumento básico de la evaluación institucional.

La incorporación del arte en las cátedras universitarias⁵ exigió una articulación de formas de construcción de saberes que hasta entonces estaban bastante separadas en la enseñanza nacional.

Abandonando el modelo de los conservatorios, en el Brasil se invirtió desde los años 70, en la formación artística en el ámbito de las universidades. Eso representó una relativa democratización del conocimiento –pues amplió la oferta de

⁵ Eso ocurrió de forma extensiva en el Brasil en principios de los años 70, tal como vemos actualmente en varios sistemas de enseñanza de Europa y de Latinoamérica.



cursos, y formó toda una nueva generación de artistas y maestro que volvieron a la enseñanza media -, y, aunque de una forma oblicua, también significó un reconocimiento de los valores del saber artístico como algo digno de la enseñanza universitaria. En este sentido, es preciso considerar que la formación universitaria no sólo incrementa el *status* del profesional, como amplía las posibilidades de que el trabajo de este profesional encuentre espacios laborales en escuelas y en otras instituciones, más allá del propio hacer creador.

Ya en los años 90 hubo inversión de las instituciones en cursos de posgrado, con el correspondiente incremento de la investigación. El aumento del flujo de artistas que se hicieron profesores universitarios y el crecimiento del número de estudiantes de postgrado en artes escénicas⁶, también hizo que las reflexiones sobre cuestiones metodológicas se ampliarán, representando un problema fundamental para el desarrollo del campo de la investigación al cual pertenecemos.

Este proceso no se dio sin explicitar contradicciones entre el quehacer artístico y los procedimientos académicos tradicionales. Eso resulta evidente cuando reflexionamos sobre las artes de la escena, un arte del momento, un arte que tiene lo efímero como *substancia*. Basta observar el debate sobre procedimientos de evaluación de la producción académica llevado a cabo en el país en los últimos años, para percibir como las dos tradiciones tienen puntos de conflicto.

Otro signo de esa tensión es el hecho de que aún no tenemos en la universidad brasileña un claro consenso sobre cómo instrumentalizar y evaluar trabajos de conclusión de curso que tengan la forma de objeto artístico. Predomina entre los programas de posgrado a valoración extremada del texto escrito como material de evaluación, aun cuando se aceptan trabajos de creación. Pero, en este segundo caso, aparece la demanda de un *memorial descriptivo* como documento un tanto más *sólido*. No se trata de defender un modelo *práctico* como alternativa a lo *teórico*, sino de afirmar que carecemos de mayores discusiones sobre las funciones

⁶ En la mitad de la década de 90 existían tres programas de postgrado en el área, hoy día son seis maestrías y cuatro doctorados en artes escénicas y teatro, una maestría en danza, ocho maestrías y tres doctorados en artes con líneas de investigación relacionadas a las artes escénicas.



específicas, en este caso, tanto del producto artístico presentado como del documento escrito impreso⁷.

Esta discusión debe constituir un objeto de reflexión central para la consolidación del campo. Para eso es oportuno recordar que el teatro es una polifonía, un "máquina cibernética en funcionamiento"⁸, y solamente existe el fenómeno de la teatralidad -como observa Féral⁹- a partir del posicionamiento de la mirada de quién observa desde la condición de *espectador*. La producción significativa está en el espacio que se establece *entre* el espectáculo y el espectador. El acontecimiento es el objeto concreto de nuestro estudio y eso demanda la construcción de modos de aproximación que consideren las diferentes dimensiones del fenómeno escénico.

Exactamente por eso, al delimitar los horizontes de una investigación en artes escénicas que se reivindique como partícipe de un campo científico, es muy importante evitar un discurso generalista. En tiempos en los cuales el propio concepto de ciencia se remodela de forma intensa y las certezas más firmes son puestas en duda, es apropiado considerar estas cuestiones como un impulso para ampliar el nuevo universo de estudio de las artes de la escena, especialmente en el momento en que buscamos una integración entre los dos polos ya mencionados.

La revisión de la noción de ciencia encuentra en Paul Feyerabend, autor del conocido *Tratado contra el método*, una mirada cuestionadora que considera que "la ciencia está muy cerca al mito que cualquier filosofía científica se inclinaría a admitir. La ciencia es una de las muchas formas de pensamiento desarrolladas por el hombre y no necesariamente la mejor"¹⁰.

⁷ Sabemos que la investigación en artes escénicas es heredera del campo de la literatura y de la lingüística, dado que antes de ser abordado en su dimensión espectacular el teatro fue considerado centralmente como texto dramático. Por eso, una "ciencia del teatro" fue inicialmente estructurada como lectura del texto dramático, para después ser entendida como estudio del texto espectacular y de su funcionamiento, o aun como práctica social y cultural. La posibilidad de construir teorías para las operaciones de la escena contribuyó para una significativa transformación de los estudios teatrales. La semiótica tuvo relieve entre nuestras investigaciones a partir de las obras de autores como Roland Barthes, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis, entre otros. Entre los estudios sociológicos se destacaron los escritos de Jean Duvignaud. Las propuestas de la antropología de Victor Turner también cumplieron un papel en la ampliación de los modos de estudiar el teatro y sus múltiples operaciones.

⁸ Roland Barthes, *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

⁹ Josette Féral, *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA/Editorial Nueva Generación, 2003.

¹⁰ Paul Feyerabend, *Contra o método*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1997; p. 447. Por otra parte, el físico Marcelo Gleiser señala que "La ciencia es una construcción humana, una narrativa que creamos para



Si, hasta en el terreno de la ciencia una verdad única está en duda, ¿qué decir de objetos artísticos y sus procesos? Debemos estar atentos entonces al peligro de la asociación a un cientificismo que procure hacer de ese objeto volátil algo más durable, por medio de identificaciones forzadas, que utilizan herramientas científicas que están más allá de las necesidades del propio teatro. Antes que buscar parámetros que puedan ser universalizados como norma, sería correcto tomar algunos referentes que permitan profundizar los intercambios de procedimientos entre los campos.

La volatilidad y multiplicidad de los objetos escénicos hace que los mismos resistan a las generalizaciones teóricas. Todo abordaje que busque tales generalizaciones encontrará dificultad en funcionar plenamente en este contexto de diversidad de formas y modos, que es propio del teatro de la contemporaneidad. La especificidad de cada espectáculo propone un diálogo cargado de subjetividad en un ambiente en el cual los cánones no funcionan más.

De todos modos, aunque en el terreno del arte no podemos trabajar estrictamente con los principios metodológicos básicos de las ciencias, es decir, que no podemos articular una mirada sólidamente estructurada a partir del trinomio hipótesis-verificación-confirmación, no significa afirmar que el arte no produzca conocimientos compartibles. No estamos frente a experiencias unipersonales exclusivamente. El arte establece zonas de intercambio; éste es un argumento que permite tomar la producción del objeto artístico como práctica investigativa. Como afirma Silvio Zamboni "tanto el arte como la ciencia acaban siempre por asumir un cierto aspecto didáctico en nuestra comprensión de mundo, aunque lo hagan de modo diverso: el arte no contradice la ciencia, y hace entender aspectos que la ciencia no consigue hacerlo"¹¹. Las prácticas artísticas formulan conocimiento porque son pensamiento sobre el mundo, son construcciones de mundos. Como afirma Zayas de Lima:

explicar el mundo que nos rodea", y en este sentido nunca estuvo totalmente separada del pensamiento mítico (*Criação Imperfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*. Rio de Janeiro, Record. 2010; p.25). Podemos percibir que la búsqueda de una teoría del campo unificado en la Física - una teoría que explique al mismo tiempo el funcionamiento de la mecánica clásica de Newton y de la mecánica cuántica, es decir, una "teoría del todo" como la llama Gleiser -, está profundamente relacionada con nuestras arraigadas certezas unificadoras. Acreditamos, míticamente, en una verdad a ser desvelada y eso no deja de contaminar nuestra ciencia.

¹¹ Silvio Zamboni, ob. cit



David Locke en su estudio *La ciencia como escritura*, defiende la afinidad entre ciencia y literatura. Situando el lenguaje científico dentro del lenguaje, con sus modelos que substituyen o formulan lo real como concepción "actúa metafóricamente"; el lenguaje literario funciona produciendo el ejemplo particular de la regla general "actúa metonímicamente". Consecuentemente, "ciencia y literatura componían un sistema biaxial de coordenadas, una estructura mediante la cual situaríamos lo real de la experiencia"¹² (1997, 260).

En este sistema, la literatura no tendría un "control exclusivo de la imaginación, la expresividad, la persuasión o la creatividad;" y la ciencia "patente sobre la verdad, la fiabilidad o la funcionalidad"¹³ (264).

Hacer arte es construir nuevos saberes sobre lo Real y, por lo tanto, es frecuentar territorios que acostumbran pertenecer únicamente al pensamiento de las ciencias. Es importante discutir cuáles son los canales que conectan los polos del quehacer artístico y de los procedimientos académicos y delimitar cómo estas dinámicas diversas pueden relacionarse. Preguntar sobre procedimientos de investigación es buscar vías a partir de las cuales ambas prácticas puedan interferirse mutuamente. En este sentido, es oportuno observar que abordajes de orden filosófica contribuyen a aproximaciones ontológicas, que ayudan a comprender las matrices del quehacer teatral, al mismo tiempo en que sugieren "formas de trabajo que proponen un compromiso vinculante, estrechando la distancia entre objeto y investigador"¹⁴

Esa discusión se hizo más relevante en las últimas dos décadas debido a que el crecimiento del área hizo más complejas las formas de abordar la investigación, ampliando el horizonte de trabajo y diversificando las acciones institucionales.

Sí en algún momento 'investigación en el teatro' se refería, mayoritariamente, a proyectos de relectura de textos dramáticos y de sus circunstancias de producción, saltamos del campo de la literatura para el campo de

¹² Perla Zayas de Lima "Presencia y función del discurso científico en el teatro", Revista Teatro/CELCIT. Nº 33, 1997, p. 260.

¹³ Idem; p. 264.

¹⁴ André Carreira e outros (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007; p. 16.



la escena como práctica, inscribimos el cuerpo y sus vivencias en el centro del pensamiento.

La historia que escribimos hoy en día es principalmente la historia de los fenómenos de la escena como experiencia compartida entre artistas y espectadores. La diversificación del campo se dio a partir de la relación con áreas del conocimiento tan variadas como la sociología, lingüística, antropología, y hasta la física.

El reconocimiento del espectáculo como objeto obligó la investigación a traspasar la frontera de la literatura de forma tan radical, que hasta investigaciones que tienen como foco la literatura dramática están obligadas a encontrar relaciones de significación con las operaciones de la escena como elemento central. Eso también determinó la expansión de los instrumentos utilizados en los estudios teatrales y una mayor inclusión de los practicantes dentro de proyectos institucionales, aunque las universidades siguen buscando formas de contemplar la creación como práctica investigativa. Estamos estrechando las relaciones entre los que enseñan en las universidades y los que hacen teatro, principalmente por el hecho de que cada vez más artistas se hacen docentes. El arte ha tomado los espacios de la universidad, lo que implica en la visitación a los modos del pensamiento universitario como forma de expandir los territorios del saber artístico.

En el ámbito de la investigación universitaria los artistas se encuentran tensionados entre el impulso de la creación –considerada como investigación de lenguaje–, y los procedimientos *científicos* que caracterizan las normas de la academia. El mandato de la teorización ejerce una presión contradictoria con las dinámicas más fuertes de los procesos de creación artística. En este contexto, el crear, regido apenas por los procesos de construcción de saberes que se relacionan al propio objeto artístico, debe atender a la demanda de la estructuración de un pensamiento organizado que proponga un campo teórico, y establezca relaciones más allá del propio objeto artístico.

El problema planteado sería entonces cómo ocupar esos espacios universitarios y producir investigación en el campo de las artes escénicas preservando los elementos estructurales del saber artístico; cómo realizar una



tarea que nos pone, inevitablemente, en dos lugares de forma simultánea, sin evitar esa contradicción.

Los artistas que habitan el territorio de la universidad están obligados a formular respuestas para esas cuestiones, pues es necesario descubrir o inventar formas de trabajo contaminadas por elementos de ambos referentes. No sería posible ignorar el discurso científico –organizador de un paradigma lógico–, para reforzar apenas procedimientos subjetivados del hacer artístico, ni tan poco sería operacional adaptar forzosamente la investigación en arte en formato científicista.

La aproximación del teatro a la universidad trajo para el primero la posibilidad de profundizar el registro de las experiencias de creación y, así, poder ampliar las reflexiones técnicas. La práctica de la sistematización representa para los creadores un instrumento que permite visitar experiencias propias y ajenas. Las investigaciones han cumplido un rol fundamental en la relectura de la historia del espectáculo y, de esta forma, han ampliado las posibilidades de análisis de procedimientos de creación espectacular. Esas prácticas de investigación permiten que el hacer artístico adquiera nuevas perspectivas y que, sobre todo, vea dilatada su relación con diferentes interlocutores.

Pero, lo más importante en este proceso fue la convocatoria a la reflexión filosófica sobre el teatro. La investigación universitaria propone la profundización de la discusión sobre el lugar del teatro en la cultura y las correspondientes repercusiones estéticas de estos abordajes. Esa investigación produce reflexiones que van más allá de los espacios ocupados tradicionalmente por la reflexión ocasional de los creadores, en particular de los renovadores de la escena contemporánea, como así también de la crítica periodística. De esta forma, se amplía el circuito dedicado al debate sobre los fenómenos del teatro con la creación de dos ambientes que operan simultáneamente.

Es exactamente esa simultaneidad que hace repensar el lugar de la investigación teatral relacionada con el pensamiento científico, en lo que dice respecto a sus vínculos con la propia producción creativa en artes escénicas. Quizás, en lugar de suponer un cuadro definido de una ciencia de las artes escénicas, sería necesario situar nuestra tarea en relación al pensamiento de los



creadores (actores, directores y público), para, a partir de eso, articular nuestras miradas con esas múltiples formas de ver el teatro.

Lo que importa en esta reflexión llevada a cabo en la universidad es el teatro o la danza como cosa, como experiencia cuyo testimonio coincide con el vivir el espectáculo como artista o espectador. La producción del objeto artístico debe ser considerada el elemento axial alrededor de lo cual se articulan las diferentes prácticas de investigación. Eso implica en afirmar que si investigamos estamos realizando el campo del arte, estamos definiendo el arte como conocimiento que tiene diversas caras entre las cuales se incluyen tanto el crear como el reflexionar¹⁵.

Conceptuar es otra dimensión del acto creador. Por más que el artista no esté obligado a producir un esfuerzo teórico, y por más caótico que sea su proceso creador, el siempre articula un pensamiento que sostiene y justifica su obra artística. Cuando la academia dirige su mirada para los trabajos de los artistas del teatro se crea un diálogo con esa zona de producción intelectual que va de la obra como objeto de fruición, pasando por los procesos de creación, hasta la formulación de conceptos. Ese es entonces un elemento a ser explorado cuando reflexionamos sobre las metodologías de investigación en artes escénicas, pues debemos incluir la investigación como parte del Arte. Estamos dentro del conocimiento haciéndolo mientras lo miramos como cosa ajena.

Como afirmado anteriormente, el teatro es un *entre*, es un acontecimiento que se da entre los artistas y los espectadores, es una práctica compartida. Existe como una experiencia –en el sentido que da a este término Bergson–, y siempre será del orden de lo experimentado y de lo recordado. Algo que ocurre como intercambio cultural, y se inscribe en la memoria, y desde allí continua funcionando¹⁶.

Investigar ese objeto será, directa o indirectamente, construir condiciones para la producción de este evento como acontecimiento, y también será buscar

¹⁵ Marco De Marinis, "Tener experiencia del arte: hacía una revisión de la teoría de las relaciones teoría/práctica en el marco de la nueva teatrología", en O. Pellettieri (ed.) *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica* Buenos Aires, Galerna, 1995; p. 56-62.

¹⁶ Henri Bergson, *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.



registros de la memoria. Los productos que resultan de las investigaciones (artículos, libros, conferencias y hasta espectáculos) deben ser comprendidos como parte de ese proceso de construcción de miradas que adquieren significado dentro de ese ambiente de la experiencia de la producción, y recepción del espectáculo que, de algún modo, compone el punto de vista que se enfrenta a la escena.

La investigación en arte no tiene la capacidad de producir resultados cuantificables. Su objeto tiene como soporte la experiencia subjetiva –lo que ocurre en el proceso de trabajo del actor y en el fenómeno de la recepción, no es repetible. Puede ser estudiado y hasta comprendido, pero no puede generar leyes que sea aplicables con vistas a alcanzar resultados específicos. No es eso que pretende el arte y no debe ser eso lo que pretenda la investigación del arte. Su mandato es la construcción de procesos intersubjetivos para la creación de nuevos objetos de la cultura, nuevas discursos sobre el mundo y la generación de territorios estéticos. El arte puede ser comprendida como una habla que nos recuerda quienes somos, pues como afirma Merleau-Ponty, “el artista es aquel que fija el drama en el cual todos somos activos, aunque cuando no tenemos noción de eso”¹⁷.

Estar comprometido con el Arte como práctica cultural es importante para evitar que la investigación se vincule solamente al campo de la propia investigación. Cuando producimos objetos que apenas encuentran espacios de circulación entre los propios investigadores podemos estar divorciándonos de aquello que es fundamental en nuestra actividad, es decir, fabricar el Arte.

Esta ruptura sería resultado de una auto referencia en modelos de academia que se alimentan de sus propios productos, lo que nos conduce de forma casi inmediata al terreno de la *mercancía* de la productividad universitaria. Debilitando los vínculos sociales de esa producción, que sería originalmente del orden del pensamiento sobre la creación, se reforzaría la dicotomía entre el pensar y el hacer. Así, imperaría la lógica simplificadora según la cual los artistas harían y los investigadores universitarios teorizarían (para sí mismos) y se abriría una brecha irremediable entre los dos polos del quehacer artístico.

¹⁷ Maurice, Merleau- Ponty, *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1996; p. 108.



Aunque sea arriesgado afirmar cuáles deberían ser los sentidos de la investigación, dado que un elemento fundamental del desarrollo científico es la libertad de trabajo de los investigadores, es lícito discutir ese asunto. Consciente del riesgo de toda norma que establece límites, cabe reflexionar si una teoría que no encuentre resonancia en el quehacer creativo, no cumpliría apenas la simple función de existir, transformándose solamente en una obra del mecanismo burocrático de las universidades, de las agencias de fomento y de un funcionalismo que represente la muerte de la pedagogía y del cuestionamiento. Por la especificidad de tratarse de las artes de la escena, nuestra producción investigativa debería tener la ambición, como el teatro artaudiano, de *contaminar como una peste* aquellos que hacen el arte, ya sean como espectadores o como artistas.

Las monografías, disertaciones y las tesis ganan una dimensión más compleja cuando su realización representa un espacio de formación para su autor, y son, al mismo tiempo, un instrumento de diálogo con la práctica.

Los investigadores deben tener la ambición de intervenir en el curso de las experiencias creadoras y compartir con éstas, procedimientos y puntos de vista. Es necesario aprender con quien realiza, y compartir con estos, formas de lectura del objeto creador. Sin embargo, asumir tal actitud no debería implicar en ser servil al quehacer artístico. La investigación no necesita adquirir la forma de una investigación aplicada para estar conectada con el ambiente de la práctica. El elemento central es evitar que solamente se propongan interfaces con la propia producción de objetos de investigación desplazándose irremediamente de la zona del arte.

Discutir eso es una tarea para los investigadores en la hora de delimitar sus objetos de estudio. Es preciso identificar los tejidos de interrelación con las diferentes formas de lo teatral, aunque sea fundamental no restringir esa reflexión a un pragmatismo funcionalista que sitúe los proyectos de estudio al formato de la investigación aplicada. La preocupación por discutir las operaciones de la investigación en artes escénicas, sus relaciones con las prácticas artísticas no precisa conducirnos a un punto extremo de un conocimiento al servicio del registro de la historia o de la contextualización de las obras creadoras. Debemos establecer



el lugar de creación de la investigación, pues solo así se podrá efectivamente hacer intervenir en la producción del Arte como lenguaje y campo cultural.

La función fundamental de la investigación es fabricar el Teatro. Es desarticular y reconstruir el Teatro. Investigamos para hacer Teatro, no para conservarlo, aunque investigándolo, también lo preservamos. Construir una noción de Teatro es básicamente, leer las diversas experiencias creadoras, descubriendo como el propio lenguaje de la escena reformula sus principios y sus articulaciones, y demandando la acciones investigativas y proposiciones teóricas.

Formular nociones, conceptos y hipótesis que constituyen una *habla* particular sobre el Teatro, circulando alrededor de los discursos artísticos, contextualizándolos y creando tensiones con los proyectos de los creadores. Eso permite el establecimiento de relaciones entre la trama de los procesos de creación y la formulación de proyectos técnico-estéticos.

Toda investigación implica en experimentar un roce con la tradición, y aunque la investigación constituya parte de la tradición, se caracteriza por hacer que aquella se desplace en nuevas direcciones. Desde esa perspectiva, podemos entender la práctica investigativa como algo central en la producción del Teatro como fenómeno cultural complejo. Cada nueva versión sobre el Teatro que nace de las investigaciones exige reposicionamiento tanto de la escena, como de las miradas de los espectadores y de los críticos. Las intervenciones en el sistema de ideas y formas que componen el Teatro –ya vengan de la creación, como de la investigación-, determinan ajustes en la comprensión de los significados de este arte, ya sea como sus relaciones con otros fenómenos de la cultura.

El universo de la investigación teatral proveniente de las universidades es múltiple. Entre los miles de libros y entre los centenares de tesis y disertaciones que se producen sobre el teatro en la actualidad, muchos están destinados al completo olvido como productos, aunque algunos sobrevivan en el estante de una madre cuidadosa. Pero, aun así, frente a la hipótesis del olvido, se debe reconocer que estos trabajos tuvieron alguna importancia en su proceso de producción, constituyeron momentos de intercambio, generaron discursos sobre el teatro, y representan trazos de algún proceso de formación. Estos textos fueran parte de



experiencias que con sus diferentes perspectivas y contextos, implicaron en la fabricación del saber teatral.

Cuando percibimos que el acto de realizar el esfuerzo de investigación, como una práctica de construcción de ese conocimiento, tiene un valor intrínseco que va más allá del producto final podemos re-evaluar nuestra comprensión del hacer como investigación. De otra manera, sería imposible considerar los procesos de creación como investigación. Sin embargo, es necesario calibrar la mirada para poder contemplar cómo la creación también contribuye modulando los procedimientos de investigación.

Dejando de lado la pretensión de encarar la investigación en artes escénicas como una posibilidad real de elucidar nuevos problemas, y completar de forma cabal lagunas del conocimiento organizado, podremos comprender mejor el propio proceso de investigación como objeto de estudio. Eso es así, porque la investigación interfiere – como proceso y como producto –, en los rumos creativos de la escena.

Asumiendo una perspectiva dialógica entre la investigación y la creación, podremos relacionar mejor los diversos hablas que constituyen el sistema de las artes escénicas. Considerar el proceso de creación como un elemento central de estudio y entender el quehacer artístico también como investigación, supone intensificar la percepción de los procesos individuales y subjetivos. El arte es siempre una promesa de conexión entre lo individual y lo colectivo y ése es el territorio al cual pertenece la investigación -o debería pertenecer- para que seamos fieles a nuestro objeto de estudio.

carreira@udesc.br

Abstract:

To think the investigation about the scenic arts poses the problem of the relation between the artistic boarding and the scientific research. This one seems a problem overcome in the university context of Brazil. Nevertheless, in the last twenty years we observed a systematic growth of the programs of postgraduate in the area, in which the tensions between doing and investigating persist.

Palabras clave: investigación-ciencia-producción artística

Keywords: research - science - artistic production