

Investigación y autonomía de la puesta en escena

Luz Dary Alzate Ochoa | Daryeny Parada Giraldo



Telaraña, fotografías de Sandra Zea

La investigación en teatro, a partir del siglo XX, ha estado vinculada principalmente a los procesos de experimentación para la creación escénica y al diálogo de esta con otras disciplinas y otros lenguajes. Este encuentro, sin la intención jerárquica de los siglos pasados y sin el privilegio de la fábula, transformó los conceptos, los paradigmas y las creaciones del siglo XIX (Sánchez, 1999). Las vanguardias, los grupos y laboratorios de mediados del 50 son experiencias significativas de estos cambios y expansiones

del teatro, pero también lo son la creación de escuelas e institutos dedicados al estudio del teatro y la danza con su finalidad de organizar, transformar, sistematizar los saberes y crear aperturas en el pensamiento y en la sensibilidad social.

Erika Fischer-Lichte (2006), directora del Instituto de Ciencia Teatral de la Universidad Libre de Berlín, en sus estudios sobre la ciencia teatral en la actualidad, explica cómo, en el primer tercio del siglo XX, las artes escénicas inician un proceso de

institucionalización que abre espacios dedicados al estudio del teatro como disciplina académica; y pone como ejemplo la creación del primer Instituto de Ciencias Teatrales en la Universidad de Berlín en 1923. El principal aporte de este Instituto y su creador, Max Herman, fue proponer el estudio del teatro independiente de la obra dramática; es decir, reconocer la importancia de la puesta en escena como hecho autónomo de la literatura. Según Fischer, las consecuencias de estos presupuestos fueron sumamente importantes para las ciencias del teatro, pues las propuestas de Herman acentuaron el carácter performativo del teatro y privilegiaron al ejecutante, la acción, el espacio y el público, aminorando la importancia del autor dramático. En su texto “La ciencia teatral en la actualidad. El giro performático en las ciencias de la cultura”, Fischer describe las implicaciones de estos presupuestos de Herman así:

Al hacer hincapié en la puesta en escena, se opuso así primero a la concepción dominante del teatro como institución destinada a promover textos literarios, y por ende como objeto natural de la ciencia literaria. En segundo lugar determinó la necesidad de una nueva disciplina. Puesto que los objetos de las ciencias humanas se reducían a



Menos que caricias

textos y monumentos, no se habían desarrollado métodos mediante los cuales fuera posible analizar las puestas en escena. Para ello se hacía necesaria una nueva disciplina como la ciencia teatral. Esta anula la oposición entre la cultura moderna europea como cultura textual y las así llamadas culturas primitivas consideradas como culturas performativas (Lichte, 2006).



Ofelia

Agrega que estos postulados transformaron no solo el concepto teatral sino también el concepto de cultura, ya que, hasta entonces, las ciencias humanas habían definido la cultura como texto y monumento. Fischer reivindica el surgimiento de la ciencia teatral como una investigación de las artes performativas y por ende de una cultura de lo performativo y se instala en la búsqueda de formas de análisis

del hecho escénico, también desde otras disciplinas, tal como lo hizo Carl Niessen quien propuso una base etnológica para los estudios del teatro; dice Fisher que este investigador expande el estudio del teatro a otro tipo de manifestaciones escénicas, a manifestaciones menores del teatro como el circo, las marionetas, el teatro popular, las máscaras, las fiestas, las danzas, los torneos, los rituales, las ceremonias, etc.

De acuerdo con este pensamiento, la ciencia teatral debería evolucionar hacia una disciplina que abordara lo performativo en todas las culturas o bien la investigación de la cultura considerada como performance.

Fisher-Lichte plantea que el desarrollo de estas teorías se afina hacia los años setenta.

La ciencia teatral surgió y encontró su legitimización en Alemania en el primer tercio de nuestro siglo como ciencia de la puesta en escena, como ciencia de lo performativo. No obstante, a pesar de las reflexiones teóricas y proclamaciones de sus fundadores, no fue ejercida como tal hasta los años setenta (2006: 1).

Frente a este mismo tema, Alfonso de Toro (1997) plantea que la ciencia del teatro se tardó mucho, y le significó un gran esfuerzo

encontrar instrumentos científicos y modelos de interpretación que le permitieran competir con las otras ciencias humanísticas y que esto se debía a un cierto desinterés por lo teórico y a la falta de estudiosos importantes en estos aspectos, lo que se transforma, según él, hacia los setenta con la aparición de personalidades como Derridá, Lacan, Foucault y Barthes, con la creación de numerosos institutos de ciencia del teatro, con la integración de otras disciplinas, como la semiótica, la teoría de la recepción, hacia los setenta, y en los ochenta -noventa con en el encuentro con las teorías de la cultura y los conceptos del post estructuralismo y la filosofía posmoderna. Para De Toro, la investigación en teatro tiene una relación fuerte con los institutos e instituciones dedicados al estudio de esta ciencia que se especializan en interpretar los cambios de paradigmas.

Para Pavis (1984), la investigación en teatro enfrenta otro tipo de experiencias que De Toro no enuncia en sus propuestas de estudio; en su *Diccionario del teatro*, frente al tema de la investigación, Pavis distingue la investigación fundamental de la enseñanza profesional y de las experiencias y prácticas realizadas por los grupos. Afirma Pavis (1984).

La investigación fundamental sobre el teatro impone una cierta distancia



respecto al objeto estudiado, una disponibilidad intelectual e institucional para llevar a cabo una



encuesta profunda sobre un aspecto particular de la actividad teatral.

Investigar no concierne sólo a especialistas, dice Pavis (1998), sino también a cada artista que se debate por encontrar sus propios recursos escénicos en cada práctica artística y a los profesores que son quienes organizan los saberes y estructuran metodologías de aprendizaje. El primer tipo de investigación, la que denomina como fundamentalista desemboca en tesis doctorales con unos modelos a veces inadaptados a la comunicación actual. Pero admite que otras formas de investigación han aparecido recientemente con modelos más digeribles como la idea de memorias escritas acompañadas de experiencias escénicas.

La otra forma de investigación, según Pavis es la que se desarrolla en los procesos de preparación de un espectáculo durante los ensayos, también el desarrollo de coloquios sobre aspectos determinados de la creación y, finalmente, los encuentros de creadores y el planteamiento de sus propios hallazgos en sus laboratorios teatrales. Pavis, al nombrar estas últimas experiencias, incluye los procesos de

creación, de búsqueda escénica, de desarrollo actoral, de espectacularidad como presupuestos de la investigación teatral.

Según Del Toro, la noción de investigación científica corresponde a un contexto europeo y norteamericano, pues lo que ocurre en Latinoamérica es aun marginal, a pesar del desarrollo creativo del teatro en estos países tan diversos y novedosos.

José A. Sánchez (1999), en sus estudios sobre el teatro, relaciona los cambios de pensamiento con los cambios escénicos y propone un estudio de la escena desde una mirada dialógica entre estas dos experiencias; es así como sustenta que la experiencia contemporánea del arte escénico está determinada por la experiencia del teatro del siglo XIX y su resistencia a abandonar el concepto de teatro; afirma A. Sánchez que la idea de un teatro total, integrador de los diversos lenguajes, se encontraba en el deseo romántico y que muchas de las tendencias del arte del siglo XX heredaron este deseo de la obra de arte como instrumento de progreso, de una nueva sociedad.



Al igual que Pavis, Fischer-Lichte y Sánchez conciben el estudio del teatro actual en su necesidad de transgredir sus fronteras y afirman que la remoción del pensamiento romántico provocó una diversidad de experiencias y de laboratorios artísticos que abrieron los límites del teatro que enriquecieron y transformaron los paradigmas del mismo, lo que se puede apreciar en las búsquedas artísticas de los años 50 que, liberadas de la representación, de la fábula y de la referencia, crean experiencias alternas, heterogéneas, diversas y novedosas, tanto en

lo teórico como en lo práctico. Experiencias como el teatro antropológico de Eugenio Barba, la búsqueda de un teatro corporal de Jerzy Grotowski, Antonin Artaud y su ruptura con la representación y la idea de un teatro vitalista tan cercano a la filosofía deleuzeana, la *performance* que transgrede las nociones de actuación y un sinnúmero de experimentos que fusionan y transforman, no sólo el hecho escénico, sino toda una teoría del arte y la cultura heredada del siglo pasado y su privilegio por la significación.

Podríamos decir que las búsquedas experimentales de los grupos teatrales en el siglo XX, así como la creación de institutos dedicados al estudio del teatro, han otorgado relevancia al conocimiento teatral dada su interacción con la sociedad, su asociación con el sujeto, su intersubjetividad en la construcción de mundos y su relación con la experiencia sensible pues, en su expansión como paradigma, ha hecho lecturas de contextos culturales mediados por las historias, microhistorias aplicadas a las diferentes deconstrucciones de su propio saber en las diversas realidades y desde diferentes teorías, métodos y prácticas, y ha reivindicado el conocimiento sensible, intuitivo y creativo en la comprensión de los mundos simbólicos de los sujetos y sus contextos culturales.

Bibliografía

Fisher-Lichte, Erika, “Volver a leer: La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo de las ciencias de la cultura”, en: *Revista Indagación*, 20, 2006.

Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1984.

Sánchez, José A., *Dramaturgias de la imagen*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla, 1997.

Toro, Alfonso de (Eds/Hrsg), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Alemania, TCCL / TKKL, 1999.

_____, “Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez - Medialidad - Cuerpo”, en: *Theorie und Praxis des Theaters*, vol. 11, Frankfurt, Vervuert, 2004.

_____, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Leipzig, TCCL / TKKL vol. 11, 1997.

_____, *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y*

transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría posmoderna y postcolonial de la hibridez e Intermedialidad, Madrid/Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana, 1997.

_____, “Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas”, en: *Theorie und Praxis des Theaters*, Leipzig, vol. 5, 1996.

Luz Dary Alzate Ochoa. Magíster en Lingüística. Universidad de Antioquia. Docente Asociada Universidad de Antioquia.

Daryeny Parada Giraldo es Magíster en Diversidad cultural, sistemas simbólicos y pedagogía de la Universidad de Antioquia. Actualmente es docente y coordinadora de investigaciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.