

Escenarios del disenso. La investigación en artes escénicas
Stages of dissension. Research and education in performing arts

Dr. José Ignacio Lorente - Universidad del País Vasco - eneko.lorente@ehu.es

Dra. Rosa De Diego - Universidad del País Vasco - rosa.dediego@ehu.es

Resumen

La incorporación de la enseñanza de las artes escénicas al Espacio Europeo de Educación Superior, junto con la posibilidad de que los centros superiores que imparten estas enseñanzas puedan articular estudios de postgrado, master y doctorado, ha abierto un amplio debate acerca de la función de la investigación en la docencia y el conocimiento de las prácticas escénicas.

La investigación en artes escénicas representa un campo emergente de investigación que trata de abordar los nuevos fenómenos y transformaciones que se operan en el pensamiento y las prácticas escénicas contemporáneas, implicando a sus participantes y asumiendo que las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma. La hermenéutica y la fenomenología constituyen el marco epistémico en el que se desarrolla la investigación en la práctica, y la autoetnografía la estrategia narrativa privilegiada para la discusión y la comunicación del conocimiento resultante.

Este trabajo indaga el modo en que la escena contemporánea plantea un juego de espejos entre las prácticas artísticas y la producción teórica, requiriendo al objeto artístico que formule su propia teoría e inscribiendo este metalenguaje en el mismo. El gesto contemporáneo refuta la idea moderna de autor como productor y fuente unificada de significado para interesarse por los procesos de producción y circulación del sentido, por las estrategias del “decir” y por la disposición de una mirada cuya actualización requiere la participación sensible y cognitiva del espectador.

Abstract

The incorporation of the performing arts education to the European Higher Education Space, together with the new possibility of articulating the undergraduate studies and masters, has opened up a broad debate about the function of research both in teaching and in the deepening on the knowledge of the contemporary art practices.

The performing arts are an emerging research area where the new phenomenon and transformations that operate in the contemporary scene thinking and practices is being essayed to be tackled. Current research development includes the implication of the roll of participants in the meaning conveyance process. It assumes that the interrelations that are produced

between the subject and the object of research are a substantial part of both meaning conveyance and the research results. Hermeneutics and phenomenology are not only the epistemic framework for practical research development and for the narrative expression of the auto-ethnography but they are also a privileged form of discussion and knowledge communication.

This work enquires the way in which contemporary staging poses a mirror game between the artistic practices and their theory production, requiring the artistic object to formulate its own theory and inscribe its metalanguage in it. The contemporary meaningful gesture denies the modern idea of author as a producer and unified source of meaning, turning its interest to the production and circulation processes of meaning. They are interested on the “telling” strategies and on the disposition of the look that requires the sensitive and cognitive participation in order to be actualized.

Palabras clave: artes escénicas; investigación; comunicación; educación

Keywords: performing arts; research; communication; education

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 2.1. Pensar la investigación. 2.2. La investigación en artes. 3. La puesta en escena y la mirada implicada. 3.1. La puesta en escena moderna. 3.2. La escena contemporánea y el disenso. 4. Discusión y conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Summary: 1. Introduction. 2. Methodology. 2.1. Research thinking. 2.2. Research in arts. 3. The staging and implied look. 3.1. The modern staging. 3.2. The contemporary scene and the dissent. 4. Discussion and conclusions. 5. Bibliographic references

1. Introducción

La reciente incorporación de los estudios de grado y postgrado en artes escénicas al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) ha actualizado el debate en torno a la función de la investigación universitaria en el contexto de las profundas transformaciones que vienen produciéndose en el ámbito de las ciencias humanas y sociales, en general, y en el de las artes escénicas, en particular.

Algunos de los síntomas de esa transformación radican en el nuevo entramado mediático, tecnológico y espectadorial y en la diversidad de prácticas artísticas y comunicativas que ponen en cuestión tanto las convenciones genéricas, los procedimientos y técnicas dramatúrgicas y de escenificación, como los modos institucionalizados de producción, de exhibición y de recepción del espectáculo escénico. Estas transformaciones afectan también al modo de pensar y de enfocar la formación de los futuros profesionales en estos ámbitos creativos, así como el papel de la investigación en la profundización del conocimiento de lo escénico y de las prácticas artísticas.

En España, con un notable retraso respecto de otros países europeos, la Ley Orgánica de Educación (LOE, 2006) proporcionó el reconocimiento de las enseñanzas artísticas en el Sistema de Educación Superior diferenciándolas de las enseñanzas artísticas profesionales. También estableció la creación del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, encargado, entre otras funciones, de actuar como órgano consultivo y de participación para que el contenido y evaluación de estas enseñanzas resultara coherente con la ordenación superior en el contexto de la adaptación al EEES.

En la mencionada ley, además de prever las condiciones para la oferta de títulos de postgrado, se advierte la necesidad de fomentar en los centros superiores de enseñanzas artísticas “programas de investigación en las disciplinas que les sean propias”, mediante el establecimiento de convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado.

Sin embargo, tanto el currículum de grado de las enseñanzas artísticas superiores, como la oferta de estudios conducentes al doctorado en el ámbito de las artes escénicas revelan la escasa atención que los centros superiores han otorgado a la investigación en sus respectivos campos de conocimiento, así como al desarrollo de metodologías apropiadas para la investigación desde las propias prácticas artísticas.

La reciente publicación de los decretos por los que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado en Arte Dramático (BOE, 630/2010) y Danza (BOE, 632/2010) muestra las ambivalencias con las que se contempla el desarrollo de la investigación en este ámbito curricular. Así, pese a que ambos decretos expresan la necesidad de que estos centros “puedan realizar o dar soporte a la investigación científica y técnica, que les permita integrarse en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología”, junto con una mención expresa al conocimiento de las metodologías de investigación recogida en las competencias transversales de los grados de arte dramático y danza, este conocimiento no tiene un desarrollo coherente en las competencias generales, al tiempo que se observa un sesgo importante del mismo en las competencias específicas de las respectivas disciplinas.

Uno de los síntomas de este tratamiento curricular sesgado, heredero una tradición cultural que dividió las prácticas artísticas en disciplinas diferenciadas, consiste en que, al tiempo que a los graduados en Dirección Escénica y Dramaturgia se les requiere la capacidad de “*investigar* para concebir y fundamentar el proceso creativo personal”, a los graduados en Escenografía e Interpretación tan sólo se les requiere la capacidad de “*estudiar* para concebir y fundamentar el proceso creativo personal”.

El tratamiento disciplinar diferenciado de la competencia investigadora muestra el peso de una herencia no confrontada según la cual la investigación, la innovación y la autoría recae en las figura del dramaturgo, en su versión moderna de escritor dramático y de dirección escénica, en tanto que a las artes

de la *interpretación* y de la escenografía les corresponden conocimientos aplicados y el estudio de las condiciones por las que el proceso creativo personal se orienta únicamente hacia la realización del proyecto textual, dramático y escénico, previamente determinado. Y pese a que en los perfiles profesionales de estos graduados se reconoce la capacitación del ejercicio de la investigación y de la docencia, el aprendizaje y experimentación de los métodos y técnicas de investigación no se explicita en los descriptores de las diferentes materias en que se basa el desarrollo curricular.

Por contraste, el currículo del grado en danza indica, tanto entre las competencias transversales como en las generales, la necesidad de “conocer técnicas y metodologías básicas para el desarrollo de las primeras actividades investigadoras”, así como su implicación en el planteamiento y desarrollo de los trabajos de fin de grado, en las respectivas especialidades de Coreografía e Interpretación y Pedagogía de la Danza, para las que además de la capacidad para la “integración de los contenidos formativos recibidos y competencias adquiridas” se advierte la necesidad de implicar en ese objetivo “un conocimiento y aplicación de las metodologías de la investigación, convencionales e innovadoras, que permitan al alumnado desarrollar proyectos propios y abrir un camino nuevo para la creación, interpretación e investigación artística”.

Este desigual tratamiento curricular de la formación investigadora en el ámbito de las artes escénicas pone en escena la actualidad del debate anteriormente aludido y la permanencia de una concepción disciplinar de la finalidad de estas enseñanzas según la cual, pese a la mencionada homologación de las titulaciones con rango universitario y al establecimiento de las condiciones para la formación de postgrados e investigadores, la formación investigadora no es una actividad exigible ni evaluable para el desarrollo profesional tanto del estudiante como del docente, ni cuenta con el consiguiente reconocimiento en el ámbito profesional y social.

Otra dificultad añadida consiste en que, si bien es el reconocimiento de la práctica artística uno de los criterios de incorporación de los profesionales a la docencia, la investigación artística centrada en la indagación de los procesos de creación escénica, en los que el propio investigador se halla comprometido en la práctica creadora, no cuenta con el correspondiente reconocimiento y legitimación en el sistema de investigación universitaria, lo que revierte en la escasa incorporación de metodologías de investigación en artes a la docencia de las diferentes materias del currículo.

Como se ha puesto de relieve diversos autores (VVAA, 2011; Pérez y Sánchez, 2010) y diferentes estudios relacionados con la investigación en artes, tanto en el marco español (Marín, De la Iglesia y Tolosa, 1998; Hernández, 1998, 2006; Brea, 2005) como internacional, referidos a la investigación en la práctica artística y a su interés para la formación en artes (Bamford, 2005; Bresler, 2007) de cara a su implementación el sistema de educación superior europeo

(ELIA, 2005; Biggs and Karlsson, 2011), la investigación en artes plantea cuestiones relevantes para la práctica y la docencia de las artes escénicas.

La investigación en artes, artística o preformativa según las diferentes acepciones, designa un ámbito de investigación que no se reduce al empleo de determinados métodos, herramientas y procedimientos de investigación, sino que afecta especialmente a la epistemología, al modo en que se piensa y concibe la producción del conocimiento científico y las prácticas artísticas, así como a las consideraciones ontológicas referidas al objeto de la investigación y a las teorías que orientan su construcción.

2. Metodología

La investigación científica consiste en una serie de actividades orientadas a la construcción de nuevo conocimiento y a través de éste a la búsqueda de respuestas para los problemas e interrogantes que suscitan los hechos naturales, sociales o culturales.

Sin embargo, el tipo de conocimiento al que aspira la investigación científica se halla enmarcado en paradigmas, formas de pensamiento y comunidades de discurso desde las que se conciben las disciplinas y se orientan las prácticas científicas (Kuhn, 1970), entre ellas, los programas de investigación que se reproducen y prevalecen durante un periodo de tiempo determinado (Lakatos, 1993), constituyendo una suerte de cosmovisión, de asunciones compartidas, cuyo núcleo duro se hace resistente a la crítica y a la refutación, restringiendo la forma de pensar, de actuar y de expresarse de los miembros de una determinada comunidad científica (Feyerabend, 1975). Un paradigma se caracteriza por el modo en que, a lo largo de cierto periodo histórico, una comunidad científica consensúa y orienta la atención y la pertinencia sobre aquello que se constituye en su objeto privilegiado de observación y de análisis, así como por la selección de los problemas a los que trata de dar respuesta.

La investigación en artes escénicas representa un programa de investigación emergente, de carácter interdisciplinar, con implicaciones epistemológicas, ontológicas y metodológicas significativas, dado que aspira a una producción de conocimiento en la que sujeto y objeto de investigación se hallan íntimamente comprometidos y en la que dada la naturaleza su objeto, la investigación se orienta más hacia la indagación sistemática del propio proceso creativo que hacia los productos del mismo.

Los métodos de investigación en artes escénicas ponen el énfasis en el carácter procesual de estas prácticas y abordan los procesos de escenificación como objeto privilegiado de estudio, procesos a través de los cuales toma cuerpo una estrategia discursiva, una suerte de mirada o disposición enunciativa que, al tiempo que dispone la interacción comunicativa y las modalidades de participación del espectador, está destinada a poner en circulación el sentido.

2.1. Pensar la investigación

El concepto de paradigma desborda la idea de conjuntos de métodos y técnicas más o menos sofisticadas de investigación científica y enfoca ésta como una práctica social orientada por creencias y valores, involucrada en procesos de normalización e institucionalización del conocimiento y sujeta a tensiones y conflictos con otras formas de pensamiento y de indagación del mundo natural, social o cultural. En definitiva, la investigación científica constituye un dispositivo de producción de conocimiento con capacidad de transformación social.

Como dispositivo, la investigación se halla inscrita en el cuerpo y funcionamiento social y participa en los procesos de producción, reproducción y transformación de las relaciones de poder que tejen la realidad social. Una de estas formas de legitimación consiste en su integración en el sistema de docencia e investigación universitaria, tradicionalmente constituido en torno al paradigma positivo y al modelo de las ciencias experimentales, lo que supone un sesgo significativo en el modo de pensar, de desarrollar y de acreditar la investigación en el ámbito de las ciencias humanas y sociales. La investigación en artes escénicas se inscribe en este dispositivo que discrimina, de forma arbitraria y convencional, el reconocimiento y legitimación de los diferentes programas de investigación que concurren en este campo de conocimiento y de prácticas, a la vez artísticas y sociales.

El paradigma positivo o empírico toma como modelo las ciencias naturales y se extrapola a las ciencias humanas y sociales con la expectativa de elaborar teorías y leyes con capacidad de predecir y explicar, a partir de hipótesis, experimentación y cuantificación, hechos y fenómenos del mundo natural y social, con pretensión de objetividad. Esta forma de proceder implica una teleología que orienta la investigación hacia el logro de determinados productos, ya se trate de explicaciones, técnicas o artefactos con capacidad de predicción de los efectos y comportamientos relacionados con el objeto de la investigación. Este enfoque determina desde el tipo de preguntas o cuestiones a partir de las cuales se construye el objeto de la investigación, hasta la expectativa de los resultados, en términos de eficacia y control.

La tradición positivista basada en la experiencia empíricamente observable y verificable está en la base tanto de las políticas de investigación como de las metodologías basadas en evidencias empíricas como única realidad científica pertinente. El método científico procede mediante observación de hechos (evidencias observables), siguiendo una rigurosa separación entre quien observa (científico) y el objeto de la observación, sobre el que se proyectan hipótesis que tratan de explicarlo siguiendo una lógica causal y probabilística, con la expectativa de deducir consecuencias (resultados) mensurables y verificables por la comunidad de especialistas y, en el caso de revestir alguna utilidad, ser susceptibles de alguna aplicación tecnológica. Este tipo de investigación busca la producción de resultados generalizables, tanto en

materia de nuevo conocimiento (investigación básica), como de aplicación práctica (investigación aplicada), en un contexto de innovación y desarrollo (I+D+i) no necesariamente carente de interés político, estratégico o económico (Martínez y López, 2011).

Esta forma de racionalidad dominante en la investigación en el campo de las ciencias experimentales se expandió al ámbito del conocimiento humanístico y social, reclamando su reconocimiento y legitimación en tanto que “conocimiento científico”, hasta que la crisis del positivismo y del cientifismo expandieron el campo de la investigación hacia el estudio de fenómenos complejos, difícilmente abordables desde los presupuestos del rigor metodológico del empirismo. La investigación se interesó por el sentido y las estructuras de significado de la experiencia humana (fenomenología) y su producción y circulación interpretación en el contexto de las relaciones sociales y de las representaciones simbólicas (hermenéutica), irreductibles a la descripción singular y a la explicación con pretensiones de generalidad y universalidad.

El paradigma hermenéutico-interpretativo recoge este interés por la comprensión del significado de las acciones y prácticas humanas sin una expectativa determinante de predicción y control de las mismas. Frente a la pretensión de objetividad y de la pretendida separación del sujeto respecto del objeto de la investigación y de ésta de la acción, el paradigma interpretativo asume la interacción entre el investigador y los sujetos y fenómenos sociales investigados, así como el compromiso ético y social implicado entre la propia investigación y la acción. La investigación es entendida como una acción social con capacidad de transformación.

La hermenéutica representa un contexto de investigación que responde tanto a una tradición filosófica, como a un marco teórico y analítico interesado por la experiencia entendida como un encuadre socio-histórico de prácticas interpretativas. Para la hermenéutica, el sentido atribuido a la experiencia vivida tiene forma de relatos y la interpretación de estos relatos se halla en el centro de la investigación. Si la fenomenología representa un intento sistemático de descubrir y describir el significado de la experiencia vivida, el modo en que el mundo es experimentado significativamente por los seres humanos, el método hermenéutico-interpretativo trata de “indagar los significados que atribuimos a nuestras acciones (...) mediante el análisis de narraciones, textos o formas simbólicas que dan cuenta de ellas” (Van Manem, 2003: 13-44).

Se trata de comprender el mundo complejo de la experiencia vivida desde el punto de vista de quienes lo viven, desde el interior del propio sistema en el que se construyen e intercambian los significados atribuidos a la experiencia, todo ello con el fin de comprender la definición que hacen los actores de la situación concreta en que se hallan involucrados y de “destilar una construcción consensuada, que sea más informada y compleja que las

construcciones anteriores, incluyendo la construcción ética del investigador (Hernández, 2006).

La investigación universitaria ha abordado las prácticas escénicas como objeto de análisis de disciplinas y áreas de conocimiento vinculadas a los departamentos en los que se inscriben y desarrollan los proyectos de investigación (Historia, Sociología, Filosofía, Filología, Pedagogía). La investigación sigue, por lo general, metodologías desarrolladas en esas disciplinas y áreas de conocimiento, poniendo el énfasis en aquellos aspectos que son relevantes para las mismas en la aproximación al objeto de la investigación. El interés por la periodización y contextualización del hecho escénico, por los mecanismos que inciden en la producción y el consumo cultural, por la formación del gusto estético y la relación de algunos de estos factores con la pedagogía de las artes escénicas caracterizaron los primeros programas de investigación.

Las prácticas y producciones escénicas constituían a la vez el campo de maniobras privilegiado de la investigación promovida desde las distintas disciplinas y áreas de conocimiento inscritas en el sistema de docencia e investigación universitaria. Pero, más allá de la implicación de procedimientos cuantitativo-cualitativos de investigación, adscritos a teorías y conceptualizaciones provenientes del campo de las ciencias humanas y sociales, el sesgo disciplinar introducido en el análisis de las prácticas escénicas distorsionaba la comprensión holística, lábil y compleja del objeto de estudio. Uno de los síntomas de este sesgo era la consolidación de los análisis que tomaban la dramaturgia y el texto dramático como objeto privilegiado en el estudio de la creación escénica (teatral, coreográfica, operística), en detrimento del análisis de los procesos de creación y de escenificación, con lo que el hecho escénico quedaba restringido a la escritura dramática, reconocida como género literario, mientras que el trabajo de puesta en escena coreográfica, teatral, audiovisual o preformativa, era considerado como una consecuencia previsible del texto que lo prefiguraba. De esta forma se privilegiaba la estabilidad de la escritura dramática y del texto escrito como objeto de investigación, frente a la fragilidad e inestabilidad de la teatralidad y de los procesos de creación y de puesta en escena.

Este programa de investigación disciplinar *sobre* artes se caracteriza por el desplazamiento de la visión holística del hecho escénico y por la institucionalización de un objeto de estudio fragmentado y supeditado al interés y expectativas de las respectivas áreas de conocimiento implantadas en el ámbito universitario. Con todo, si bien estos estudios se fundamentan en la distancia teórica entre investigador y objeto de estudio, tienen en común una aproximación reflexiva e interpretativa hacia el mismo y un compromiso crítico variable, no siempre asumido ni explicitado, hacia el modo en que las prácticas artísticas y escénicas participan en los procesos de institucionalización y de transformación social.

El enfoque crítico de la investigación parte del análisis de los fenómenos sociales con el objetivo de aplicar el conocimiento resultante a la transformación de los mismos. La investigación tiene un carácter (auto)reflexivo, debe hacer explícitos los presupuestos y compromisos de la investigación, en especial su compromiso emancipador e implica, en la transformación de los fenómenos objeto de análisis, a los participantes en los mismos, incluido el sujeto investigador. La investigación crítica se interesa más por los procesos que por los productos de la investigación ya que el conocimiento resultante no aspira a la universalidad, ni a la transferencia *mutatis mutandi* a otros contextos, situaciones o prácticas sociales. Para la investigación crítica, el conocimiento de la realidad social se halla enmarcado por procesos históricos naturalizados e institucionalizados que dificultan la percepción de los mecanismos ideológicos por los que se orienta el pensamiento y la acción. Se trata de un conocimiento situado, resultante del anudamiento entre conocimiento y praxis, que opera en el interior de “formaciones discursivas”, las cuales establecen límites de lo visible y de lo decible (Foucault, 1987), esto es, umbrales de lo sensible (Rancière, 2009), de lo que es percibido como fenómeno o problema para la investigación y la práctica escénica, y de lo que es expresable en el discurso.

Estas formaciones discursivas toman cuerpo en ciertos dispositivos sociales que funcionan como “máquinas para hacer ver y hacer hablar” (Deleuze, 1990). En este sentido, el teatro, la danza o el cine no serían tanto “realidades” como dispositivos, formas de pensamiento y de acción tejidas por discursos compartidos en los que se inscribe la propia investigación. Lo que entendemos por “realidad” está formado por el encuentro de palabras, los discursos sobre las artes escénicas, y las cosas, ciertas prácticas escénicas, esto es, por el modo en que en una determinada época se piensa y practica la escena, de tal forma que de este encuentro resultan “objetos”, conjuntos orgánicos de formas del contenido (conceptos, valores e ideología), de ideas compartidas acerca de la puesta en escena y la teatralidad, que se manifiestan como una determinada manera de construir, de practicar y de *hacer* teatro. Estos objetos, que ya no pertenecen al mundo, sino a ese vasto territorio que denominamos cultura -el modo que una determinada sociedad entiende y practica el teatro- constituye el objeto privilegiado de investigación y el conocimiento al que aspira es crítico, incluye valores e ideología, y trata de identificar el potencial para el cambio de la investigación, como intervención que ensancha los límites de lo escénico, de lo sensible, de lo visible y del decir. Se trata de redefinir conceptos, presupuestos teóricos y metodológicos asumidos en los programas de investigación *sobre* artes, todo ello con un compromiso de transformación social. Y la investigación que en un primer momento había puesto el foco de atención sobre los códigos y sistemas de significación, con el fin de objetivarlos y de probar su universalidad, se orienta ahora hacia su compromiso y relación con determinadas prácticas sociales y hacia los procesos de creación, de construcción y de circulación de sentido, de los cuales forman parte.

Las escrituras, no sólo las lingüísticas, y la diversidad de usos y prácticas creativas, enunciativas y comunicativas de los hablantes (plásticas, escénicas, audiovisuales) resultan ahora pertinentes pues en ellas emerge el sujeto y la subjetividad. No se trata ya de atisbar tras las escrituras los códigos subyacentes o las estructuras inmanentes, sino de indagar el modo en que el sujeto emerge en el discurso, en la práctica de escrituras múltiples que no tienen porqué responder a modelos preexistentes de los que derivan adaptaciones, sino que resultan de la imaginación y de la puesta en práctica de estrategias discursivas diversas, a través de las cuales los hablantes construyen y dan sentido a la realidad y a las relaciones del sujeto consigo mismo y con los demás.

El mundo ya no es algo dado por una estructura inmanente que determina el repertorio de relaciones y articulaciones posibles, sino una “obra abierta”, un campo de maniobras discursivas en el que se ven involucrados tanto el sujeto que enuncia y se representa a través del discurso, como aquel otro sujeto que se atisba al otro lado del circuito comunicativo y que es sistemáticamente convocado a participar en su realización a modo de interlocutor, el espectador. Y el modo de actuar en la práctica del discurso, en la creación artística y escénica, en tanto que práctica social que imagina, crea y construye realidades sociales, incorpora un componente ético, político e ideológico insoslayable.

2.2. La investigación en artes

Uno de los desbordamientos introducidos por este enfoque de la investigación ha sido el intento de desarrollar una investigación preformativa o investigación *en artes*, en la que el investigador se halla implicado en la propia práctica creativa. La objeción principal para el reconocimiento de este programa de investigación radica en la subjetividad de quien es al tiempo investigador y partícipe del proceso-objeto de la investigación, lo cual apunta hacia la necesidad de metodologías y narrativas específicas para el desarrollo y comunicación de la investigación.

La investigación preformativa, implica una redefinición tanto del sujeto como de la escritura preformativa, ya que como señala Carmen Giménez, *“la perspectiva preformativa trata de generar un nuevo sujeto de conocimiento, el sujeto preformativo, que se construye de forma fragmentada y descentrada. Se trata de reflexionar sobre la práctica de uno mismo mediante una investigación conectada con la fenomenología y la (auto) etnografía, poniendo el énfasis en una experiencia en la que el investigador está implicado, hasta el punto de que puede ser la experiencia del propio investigador”* (2011:15). En este tipo de investigación también se halla implicada una escritura performativa, una preocupación por la narrativa, por el discurso, y por los mecanismos y estrategias enunciativas del sujeto que “habla” y de su relación con la construcción del otro, su interlocutor, la figura y la competencia del sujeto que genéricamente denominamos “lector” o “espectador” para involucrarse en

“perspectivas alternativas de ver –de explorar e interpretar- el mundo” (Denzin, 1997).

La investigación artística, señala Henk Borgdorff, plantea una reflexión a través de la acción, una “perspectiva inmanente (...) que no asume la separación de sujeto y objeto, entre investigador y práctica artística, (...), y en la que conceptos, teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y en parte, por esta razón, el arte es siempre reflexivo”. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo” (2010:30).

La investigación artística diferencia como factores pertinentes, no tanto el tipo de actividad, como las interrelaciones entre objeto (obra de arte, composición, estructura dramática, argumento, disposición escénica), proceso (producción, creación, ensayo, desarrollo) y contexto (instituciones artísticas, recepción, entorno cultural e histórico, industria, etc). La investigación en artes pone el énfasis en los interrogantes o problemas de investigación (a priori), más que en los resultados (a posteriori), y en la relevancia de tales cuestiones dentro de un contexto de investigación específico, donde la pertinencia de la investigación se establece en relación con otras investigaciones del área. Y como en otros programas de investigación, resulta también pertinente la explicitación de los métodos de investigación para profundizar en los interrogantes planteados, así como el modo en que los resultados o momentos relevantes de la investigación deben ser documentados y comunicados.

La investigación artística implica una cuestión epistemológica, pues es en ese umbral de lo no conceptual y lo no discursivo donde se sitúan las principales indagaciones que la fenomenología y la hermenéutica plantean acerca del conocimiento plasmado en el arte. El objeto de la investigación artística concierne a lo material y lo sensible y se centra en el proceso creativo y productivo más que en los productos, debido fundamentalmente a que el trabajo sobre la materialidad del medio aspira a algo indeterminable que trasciende dicha materialidad.

Por lo que se refiere a la cuestión metodológica, a los procedimientos utilizados para desarrollar el proceso que aspira a un conocimiento plasmado en el arte, en el diseño de la investigación artística se interrelaciona la experimentación, la participación en esa experimentación y la interpretación de esa práctica participante.

La investigación en artes se plantea como un proceso de indagación disciplinado, accesible, susceptible de análisis y de evaluación entre pares, coherente en planteamiento, procesos y resultados y transferible, esto es, comunicable y útil para otros contextos de investigación. Esta investigación plantea cuestiones conectadas con objetivos pertinentes para un determinado contexto que da cuenta de porqué tales cuestiones deben ser indagadas y

respondidas y la contribución que con ello se aporta al desarrollo de la creatividad, al conocimiento de los procesos artísticos y, en cierta medida, a la transformación de la comprensión humana. Y si bien, en un sentido amplio, prácticamente toda acción humana y artística comporta cierto proceso de investigación que conduce de las preguntas iniciales a ciertos resultados mediante una serie más o menos metódica de actuaciones, se excluyen de esta consideración tanto los productos o resultados artísticos (un filme, una pieza plástica, escénica o musical) como la práctica misma cuyo proceso y contexto no se explicita de forma que otros investigadores puedan contrastar y desarrollar el procedimiento seguido.

La documentación y comunicación de la investigación centrada en la práctica artística (*performance studies*), vinculan la experiencia vivida, el cuerpo y la escritura mediante la narrativa auto-etnográfica. La investigación preformativa surge como una práctica subversiva en los años 60, en el contexto de los cambios sociales y culturales desde los que se confrontan, entre otras cuestiones, la institucionalización de las disciplinas y formas de conocimiento científico. Como señala Hernández, “la escritura preformativa se preocupa por el texto, por el discurso, por el testimonio y por la corporeización del sujeto que narra (...), así como por la implicación de los interlocutores (lector, espectador) en la experiencia fenomenológica de la configuración del significado (...), en la que la performance se entiende como una forma transgresora de reflexión de *sí mismo* (...), una forma de escritura centrada en hablar *a partir* de uno mismo y no *de* uno mismo, de la que resulta un conocimiento propositivo (...) que pone el énfasis en comunicar una experiencia en la que el investigador se halla implicado” (2006:30).

La narrativa autoetnográfica enfoca de forma crítica la propia subjetividad, social, política, cultural e históricamente enmarcada, con el propósito de interrogar las políticas que estructuran lo personal, mediante un entretejido de relatos y de teoría. En la investigación preformativa de carácter autoetnográfico texto y cuerpo se redefinen. El texto autoetnográfico emerge de la experiencia del investigador que continuamente reconoce e interpreta las marcas que la cultura inscribe en su subjetividad. Se trata de interrogar y de “reflexionar acerca de nuestras posiciones y localizaciones, de nuestros roles como creadores y/o espectadores, colapsando las fronteras entre artista-obra de arte, entre artista y espectador y entre obra y espectador (...), todo ello con el fin de cuestionar y confrontar los métodos a través de los cuales fabricamos historias e historias del arte, para repensar los modos en los que comprendemos cómo tiene lugar el significado, cuestionando de este modo la subjetividad como algo particular, implicado en redes de relación” (Vidiella, 2005).

En la autoetnografía la forma, la escritura tiene importancia en sí misma, como un recurso con capacidad para transformar la experiencia (Dewey, 1949) e implicar en ella la participación de su interlocutor, con capacidad para “tocar” o afectar al espectador (Denzin, 1997) y abrir nuevos espacios de relación con el

otro en los que quedan involucradas cuestiones y negociaciones de índole social, ética y política.

El campo de la investigación artística es el proceso de creación, un proceso que al contrario de la investigación convencional se desarrolla en la indeterminación de los resultados –acaso improbables-, tratándose más bien de momentos significativos de ese proceso a través de los cuales se adquiere un conocimiento en la práctica, un conocimiento posicionado, autoreflexivo, cuya comunicación forma parte también del propio proceso, en la medida en que indaga y abre nuevos espacios de relación sensible y de construcción cognitiva y social.

Las prácticas artísticas funcionan como discursos, al menos a condición de que se asuma que el discurso no es algo dado, cerrado, en cuyo interior alberga un sentido dispuesto para ser recibido. Por el contrario, el discurso es asumido como un proceso, una estrategia que en el caso de la práctica artística proporciona una mediación entre el saber sensible y el saber intelectual. El discurso es un modo táctico que permite configurar el intercambio comunicativo y la competencia de los sujetos y de las acciones llamadas a participar en él. Desde esta perspectiva, producir discurso no consiste en una mera transmisión de saberes, sino más bien en una disposición, no exenta de tensión y de polémica, para poner en circulación el sentido. El discurso tiene un carácter incoativo y relacional, perfila las respectivas competencias de los participantes en el intercambio comunicativo y escenifica acciones, espacios y tiempos, implicando en ese mismo proceso una mirada, un modo de participar en el intercambio comunicativo y a través de este, en el proceso de construcción del sentido. Y si en un primer momento, las ciencias del sentido, en especial la semiótica, se interesó por los procesos de codificación y decodificación de la significación y por sus efectos cognitivos, amplía posteriormente su campo de actuación a la dimensión sensible y estética del discurso (Greimas, 1990). Por tanto, no se trata de que las prácticas artísticas no sean expresables o decibles, sino que inciden precisamente en lo que es expresable en el decir mismo, lo que al mismo tiempo reclama la presencia de un sujeto responsable de la organización del discurso, de una mirada que, como apunta Pierre Ouellet “la manifestación sensible de un conjunto de elecciones perceptibles y de cognición que debe de hacer el sujeto hablante para poder expresar una escena” (2004:7). Ouellet se refiere a una suerte de “signo estético” que no refiere objeto ni información alguna, sino una disposición de los perceptos y de las sensaciones que son remitidos no al referente sino a la relación intersubjetiva con el otro, afectándole (instándole o inhibiéndole) en sus sensaciones y emociones, estableciendo, a la manera del discurso estético, “nuevas configuraciones del conocimiento sensible”.

Las prácticas artísticas, como los discursos estéticos intervienen en el modo en que la vida pública se estructura alrededor de lo sensible y de esta forma repercuten en lo social y en su dimensión ética y política, en una determinada manera de ser y de vivir en comunidad. La mirada implica así una experiencia

del otro que parte de la distancia entre quien mira y es mirado, precisamente la misma distancia sobre la que se fundan las prácticas escénicas, al tiempo que reclama un sentido de comunidad.

3. La puesta en escena y la mirada implicada

En el ámbito de las artes escénicas la cuestión y conceptualización de la puesta en escena y de la escenificación ha tenido una especial relevancia en el estudio de los procesos de creación y en el desbordamiento del programa de investigación dominante. En las prácticas escénicas contemporáneas, la puesta en escena representa el desarrollo de un proceso en curso –el proceso de escenificación- a través del cual el sujeto “creador” indaga e interviene en la conformación de un cronotopo, una configuración espacio-temporal que bien puede seguir las convenciones genéricas, productivas y culturales institucionalizadas o bien puede refutarlas, singularizando el proyecto escénico a través de la reflexión y experimentación de los diferentes aspectos que conforman, en términos comunicativos, la relación escénica.

El proyecto escénico se transforma entonces en una estrategia que trata de indagar a través del propio proceso creativo las condiciones de funcionamiento de un discurso destinado a anticipar y a movilizar la competencia y pasiones de su interlocutor, el espectador. Este discurso escénico en proceso guarda las huellas de las opciones tomadas y del trabajo realizado para la constitución del enunciado, la puesta en escena objeto de creación y de reflexión, así como del compromiso ideológico, ético y estético asumido en la práctica y conformación de la relación con ese *otro* que se atisba tras la figura presupuesta del espectador. En el proceso de puesta en escena todas las intervenciones se hallan semiotizadas, son potenciales portadoras de sentido para ese otro que se constituye como un diseño estratégico, como la movilización de una mirada, la cual a partir del momento en que toma conciencia de que se articula como un diseño estratégico se torna (auto)reflexiva, una mirada implicada que, como señala Erick Landowski “busca comprender lo que hace que comprendamos de una determinada manera, y no de otras, lo que comprendemos –aquello a lo que nos enfrentamos o lo que *sucede*- (...) con la pretensión de analizar la propia mirada en el momento que construye el mundo en tanto que mundo signifiante”.

Esta pretensión señalada por Landowski constituye el punto ciego de encuentro entre la práctica artística y la investigación comprometida con ese proyecto autoreflexivo que trata de dar cuenta de las condiciones en que generamos y aprehendemos ciertos efectos de sentido a través de la práctica y de la experiencia artística. Desde esta perspectiva, las prácticas y realizaciones escénicas movilizan una mirada, una estrategia que como discurso pone en funcionamiento procesos de construcción del sentido en los que se hallan comprometidos tanto la práctica y el acto, el *gestus* creador, como su correspondiente acto de interpretación y de lectura.

Consecuentemente, no se trata de abordar la escena como un texto producido, en el que se aloja un sentido que el espectador está destinado a recoger, sino de reconocer en ella las huellas de una indagación disciplinada y de un trabajo estratégico –un proceso de escritura- que busca movilizar otro trabajo, no menos estratégico, el de lectura, entendido como un proceso abierto e indeterminado, que dispone del texto y de los efectos de sentido dispuestos en él para implicarse, tanto en una dimensión cognoscitiva como sensible y estética, en su efectiva realización. De esta forma, a través del texto escénico, creación y recepción se encuentran en acto pues cada acción conducente a la puesta en escena implica su correlato, la acción de apropiación y de lectura que ese gesto enunciador, a la vez que escribe, ya anticipa como actividad del espectador. En esta perspectiva dinámica y relacional sitúa Paolo Fabri el “giro semiótico” y el reencuentro de la semiótica con las prácticas artísticas, a través del cual el interés por los procesos de codificación y descodificación de los textos se ha desplazado hacia los procesos de textualización, hacia el modo en que los textos no sólo representan algo, sino que comprometen actos de sentido, de escritura y de lectura, y hacia la idea de que en ese compromiso no sólo quedan involucradas cuestiones de índole cognitiva y racional, sino también de carácter afectivo, sensible y pasional.

Mieke Bal ha abordado el análisis interdisciplinar de la puesta en escena (2009:132), un concepto que califica de “tránsfuga”, fundamento de la teatralidad, entendida como “una forma, medio o actividad –aunque ninguno de estos términos sea adecuado- en la que el objeto del análisis cultural performa un encuentro entre el art(ificio) y la realidad (social) (...) proyectándolo sobre un *cronotopo* particular”. Bal advierte en la puesta en escena “un concepto sobre el que trabajar y un objeto que trabaja”, cuya performatividad hace que “la obra de arte pueda no sólo ser, sino también *hacer* una obra”. Mediante esta reflexión se trata de articular una actividad cultural, el objeto específico del análisis cultural, y una teoría cultural que posibilite a la vez una heurística, integrando en el proceso de puesta en escena una práctica de investigación y al mismo tiempo una práctica artística.

La formación del concepto de puesta en escena remite al momento en que aparece la figura responsable de la organización y disposición de los elementos que conforman el espectáculo. Más allá de la configuración material y operativa de los medios de interpretación⁰¹ escénica (trabajo actoral, decoración, iluminación), esta figura será la responsable de la organización, no sólo de la visibilidad -perceptual- de la escena, sino fundamentalmente de la construcción de una mirada que busca su legibilidad e interpretación. Una mirada que se concreta históricamente, en primer lugar, a través de la figura del regidor, normalmente un actor, como una mirada interna, responsable de la configuración operativa y practicable de la escena según un molde preexistente, una convención genérica que regulaba el modo en que el espectáculo se ofrecía al espectador y a través del cual se organizaba la representación del texto a escenificar.

La regiduría se ocupa de la visibilidad del espectáculo, de la adecuación de los movimientos de los actores, de la disposición de los objetos y de la máquina escénica en su conjunto, con el objetivo de que el espectador pueda acceder a la escena. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX la puesta en escena se hace compleja, no sólo desde el punto de vista técnico, sino en especial debido a la fractura de la convención que regulaba la relación espectacular en función de públicos homogéneos agrupados en torno a géneros y estilos de representación establecidos. La sofisticación de la máquina escénica, especialmente de la iluminación, pero sobre todo el desbaratamiento de la dramaturgia clásica y de la centralidad del diálogo ponen en crisis el drama y anuncian la aparición de la escena moderna.

En el momento en el que aparece la figura del director de escena, responsable de una mirada en la que se inscribe el funcionamiento global del espectáculo, queda también implicada la interacción con esa otra figura, así mismo compleja, que se atisba en el otro extremo de la relación espectacular, el espectador. La dirección de escena se instaura sobre la distancia que media entre la escena y el espectador con el fin de regularla estratégicamente. Si la mirada interna del regidor velaba por la disposición de los elementos escénicos tomados como entidades o artes autónomas, la dirección escénica moderna tratará de subsumir todos los elementos que conforman la escena en una construcción coherente y global –la escena total-, en tanto que medios de interpretación escénica sometidos a una idea unificadora del espectáculo. Por otra parte, si bien continúa considerándose la puesta en escena como una transposición de un texto dramático o partitura previa que ya anticipa las condiciones de escenificación mediante acotaciones escénicas y didascalias, la relación con el espectador se ha vuelto problemática, requiere ser pensada y organizada de forma particular, sin someterse a moldes genéricos preexistentes. Este pensamiento se incorpora a la puesta en escena bajo la forma de una mirada estratégica que organiza los medios de interpretación escénica como un texto o discurso. La puesta en escena adquiere entonces el carácter de una doble enunciación, dramática (literaria) y escénica (teatral), responsable de la organización y puesta en circulación del sentido del espectáculo. No ya de un sentido dado, fijado por el texto dramático que la puesta en escena se propone representar, sino de un sentido en proceso de construcción, resultante de la movilización de esa mirada que el espectador está convocado a actualizar a través de la relación espectacular.

3.1. La puesta en escena moderna

Los orígenes de la escena moderna pueden situarse en el momento en que se pone en cuestión el modelo mimético dominante en la tradición escénica, así como la supuesta continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales resultan afectados los sentimientos y pensamientos de los espectadores que las reciben. La escena clásica, hasta la crisis del teatro naturalista, trabajaba sobre la presunción de que el espectador accedía a través de las formas de la representación a la

lógica de las situaciones y comportamientos sociales que daban sentido al mundo. La representación se suponía que apuntaba al referente-mundo y el espectador reconocía a través de aquellas las pautas y orientaciones precisas para moverse en éste. Consecuentemente, siguiendo esta lógica referencial, la escena debía proporcionar los signos sensibles de un determinado estado del mundo, organizados por la voluntad del autor, de tal forma que la lectura de tales signos involucrara cierta lectura del mundo, según una regulación estratégica de la proximidad o distancia sobre la que se instaura el espectáculo, empujando así al espectador a intervenir en el mundo social que le rodea, según la orientación del autor (De Diego, 2011).

Este modelo pedagógico sobre el que descansa la idea de eficacia comunicativa del arte ha pervivido de forma insidiosa en el paradigma modernista y en la concepción del propio dispositivo escénico. Como advierte José Antonio Sánchez (1999), el naturalismo consolidó la figura del director escénico al servicio de las ideas del dramaturgo hasta que, a comienzos del siglo XX, los renovadores de la escena moderna responden a la dependencia del texto dramático y reivindican la autonomía del arte escénico estableciendo un nuevo diálogo con las artes, junto con una ruptura significativa con la convención mimética y verosímil. Esta “escena expandida” se abre a la integración de diversos lenguajes y medios artísticos en una obra de arte total (Wagner), a la inclusión de los elementos sensibles y a la fusión de fantasía (fantasmagorías, esperpento, grotesco) y realidad. Los autores simbolistas ponen el énfasis en la correspondencia y la contaminación sinestésica presentes en las diversas formas, lenguajes y medios artísticos (plásticas y visuales, musicales), incluidos el cuerpo y la palabra. Y a diferencia de la figura del autor único, expresionistas, futuristas y constructivistas piensan la escena como una realización orgánica y comunitaria, reflejo de la comunidad utópica que pretenden en lo social.

Pero el proyecto de la escena moderna estaba lastrado por lo que Jacques Rancière (2010:10) denomina “la paradoja del espectador” según la cual, pese a no haber teatro sin espectador, ser espectador parecía a los renovadores de la escena algo negativo, el lugar de una carencia relativa tanto al hacer (pasividad, espera, delegación), como al ser, en tanto que sujeto incapacitado para participar activamente en la relación espectacular. Esta crítica del espectador incorpora una concepción del espectáculo alienante, de inspiración platónica, por la cual el espectáculo constituye una mediación que distorsiona las relaciones sociales y asegura el desconocimiento a través de la ilusión de la representación. Esa misma crítica afirma y justifica paradójicamente la posibilidad de otro tipo de espectáculo en el que los actantes tendrían el poder de movilizar la energía vital (Artaud) y el conocimiento (Brecht) del espectador, y de transformarlo en partícipe activo de una acción común, no mediada, ni distorsionada, de relaciones auténticamente comunitarias.

Los procedimientos de esta transformación se basarían bien en la incorporación del espectador al círculo vital de la acción teatral –teatro de la

crueledad-, a cambio de abandonar su actitud ilusoria de observador privilegiado, bien en el extrañamiento y la distanciamiento, desde la que se confrontaría la fascinación e identificación con las apariencias –teatro épico-, para tomar conciencia de la situación y de las relaciones sociales en que se halla inmerso, recuperando así la competencia necesaria para indagar, como un científico, las causas de aquello que está siendo escenificado y que aseguran su inmovilidad.

Lo paradójico de ambos casos, según Rancière, consiste en que el teatro se niega a sí mismo como distancia y como mediación y niega a su vez el reconocimiento de la posibilidad de cualquier competencia y capacidad de actuación del espectador a través de la relación espectacular. Este dispositivo intelectual confía sin embargo en la capacidad del autor para “enseñar” al espectador cómo dejar de serlo, abandonando su pretendida y alienante pasividad. De esta forma, el autor, como el pedagogo, tratará de anular la distancia que separa el saber de la ignorancia aunque para ello tenga que afirmar previamente en el espectador la incapacidad y la distancia radical que media entre ellas. El dramaturgo, al igual que el maestro, siempre deberá ir un paso por delante para ordenar y valorar el tránsito entre una y otra, aunque tal paso suponga reactivar incesantemente la distancia que se afirma tratar de abolir. El ideario de la escena moderna quedaba lastrado por esta paradoja pedagógica según la cual el espectador, carente de la competencia y del saber necesarios para sobreponerse a la alienación de la relación espectacular, debía confiarse al saber hacer pedagógico del artista y a su capacidad movilizadora.

Frente a la confianza en la eficacia de la razón pedagógica, Rancière aboga por una relación espectral emancipadora y por el rechazo de la oposición mirar/actuar para afirmar, por el contrario, que mirar es también una acción que confirma, modifica o refuta en su caso, una “distribución de lo sensible” en la que se sustenta la dominación y el sometimiento pues interpretar el mundo y nuestra experiencia en él ya es una manera de transformarlo y de reconfigurarlo. El espectador, como el científico y el investigador, “observa, compara e interpreta lo que ve con otras muchas cosas que ha visto en otros escenarios y espacios, compone su propio texto a partir de otros textos previamente experimentados y participa activamente en el espectáculo en la medida que puede confrontar su propia historia con aquella que se desenvuelve ante él. Tiene la capacidad de deshacer la representación y eludir la transferencia para transformarla en otra imagen asociada a algo que ha leído, vivido o fantaseado” (2010:21). Los espectadores son a la vez observadores e intérpretes de lo que se representa ante ellos, construyen su propio texto en relación con otros textos. El trabajo del espectador no radica consecuentemente en su renovada ubicuidad, ni en nuevas formas de interactividad, sino en la manera de traducir lo que observa a través del proyecto intelectual de asociar y disociar y de establecer conexiones inéditas entre textos diversos a través de la interpretación.

3.2. La escena contemporánea y el disenso

La puesta en escena se abre a lo contemporáneo como un juego de espejos entre las prácticas artísticas y la producción teórica, en un momento, advierte Patrice Pavis (1998:18) en el que “*el objeto artístico está muy a menudo requerido para formular su propia teoría e inscribir este metalenguaje en la obra misma*”. La puesta en escena contemporánea refuta la idea moderna del autor, dramático o teatral, como productor y fuente unificada de sentido para interesarse por los procesos de producción y circulación del sentido, por las estrategias del “decir” y de la acción escénica, por la disposición de una mirada cuya actualización requiere la participación sensible y cognitiva del espectador.

Esta es precisamente la vía por la que la escena contemporánea trata de superar la paradoja del espectador al plantear como objeto de indagación la distancia y la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción es apropiada por los espectadores. Esta distancia deja en suspenso la determinación presupuesta entre la intención del artista presentada como una forma sensible, la mirada del espectador y un estado del mundo y de la comunidad. Este giro estético refuta la posibilidad transmisora del sentido para afirmarse en el disenso que no se refiere tanto a un conflicto de ideas, como al conflicto de diferentes regímenes de sensorialidad. Los regímenes de sensorialidad configuran marcos sensibles en el seno de los cuales se define la relación cognoscitiva, sensible y pasional con los objetos comunes como un orden natural que destina a los individuos, retomando a Rancière, al mando o a la obediencia, a la creación o a la recepción, asignándoles un determinado espacio y tiempo, una manera de ser, de ver y de decir, un reparto político de competencias y de las incompetencias. El arte y la escena contemporáneos confrontan este reparto de lo sensible a través de una experiencia estética planteada como una experiencia de disenso.

La escena contemporánea ha emprendido una relectura del programa moderno a través de la cual se ha propuesto volver a pensar todos los elementos que constituyen la relación espectacular, desde la dramaturgia hasta la competencia y el trabajo del espectador, alcanzando en este proyecto el modo en que se construye el conocimiento y se pone en circulación a través de la investigación y la relación pedagógica. En un primer momento, esta relectura produjo una aparente dispersión de prácticas que impugnaban las disciplinas clásicas (teatro, danza, performance, teatro acción...) y la función mediadora de la dramaturgia entre el teatro (lugar del espectador y de la representación), la actuación (performance) y el drama (espacio de construcción discursiva), inscrita en los límites impuestos por la institución teatral y por una teatralidad basada en la observación y en la representación. Pero la escena contemporánea resultante del giro performativo puso el énfasis en la acción, en la complejidad y en la transformación, en el carácter lábil de los límites disciplinares y en la centralidad del cuerpo y de la subjetividad como referentes de un pensamiento escénico no exento de interés social, ético y político. No se

trata ya de lo que el cuerpo representa, sino de indagar cómo se ha construido ese cuerpo a través de la historia, de las instituciones artísticas y escénicas, de la palabra y de los discursos mediáticos, para advertir las huellas que han dejado en él esa construcción e interrogarlas y confrontarlas desde múltiples formas, dispositivos y prácticas escénicas. A partir de ese momento, se trata de un cuerpo que da testimonio y que documenta, desde la complejidad y en constante transformación, las múltiples formas de acción, de resistencia y de confrontación.

Este giro preformativo puede apreciarse en los procesos creativos y en propuestas escénicas como *Firefall*, de John Jesurun, donde se plantea un juego escénico intermedial en el que la saturación del flujo de información que caracteriza la actual experiencia mediática corre el riesgo de desembocar en la confusión y la pérdida de sentido. La textualidad abigarrada y abierta de *Firefall* se basa en la utilización de material encontrado, apropiado de la web, y por diversos materiales producidos, almacenados o generados en simultaneidad con la experiencia del espectador, con los que éste se ve confrontado a través de guiños, alusiones e interpelaciones que ya no responden a un deseo de representar o al propósito de comunicar algo ajeno a lo que acontece más allá de la propia relación escénica. *Firefall* se presenta como una experiencia textual en curso que anima otras experiencias vividas por el espectador, movilizándolo un ejercicio de reescritura basado en la cooperación interpretativa con lo que en la escena acontece. Otras propuestas, como las de Angélica Liddell, *Te haré invencible con mi derrota* o *La casa de la fuerza*, abordan el cuerpo como el lugar en el que se inscribe la historia y las huellas de la guerra y de la violencia. Se trata aquí de un cuerpo-documento, un cuerpo discursivizado que hace memoria a condición de que sea capaz de activar una experiencia y un proceso de interpretación que va más allá de lo que allí se representa para reclamar una lectura aquí y ahora, en acto. En *Tiempos como espacios*, Fernando Renjifo, mediante un fructífero diálogo interdisciplinar con las artes plásticas, cuestiona la historia como relato heredado, reiterado, para abordarla como *presentificación*, como una facultad de pensar el ser histórico a través del presente de la relación escénica.

La mirada que construyen estas propuestas escénicas como estrategia para movilizar la participación y cooperación del espectador impugna la relación espectacular y aborda la distancia sobre la que ésta se instaura mediante el proyecto de un diálogo, esto es, como el proyecto de movilización de la competencia y de la mirada del otro para integrarla como ingrediente del juego y de la relación escénica expandida, bien sea mediante la apelación a la memoria visual y a los archivos comunes, en su dimensión temporal, bien sea a través de la deslocalización y la integración de diferentes espacios, mediante la inserción de proyecciones de eventos que acontecen más allá de la escena convencional, bien sea, en definitiva, mediante la deconstrucción del concepto de acción como comportamiento y movimiento, presentando un cuerpo inmóvil

en un cronotopo detenido, ante un espectador así mismo inmovilizado por el peso de la institución teatral.

El giro preformativo se proyecta también sobre la cuestión de la subjetividad entendida ahora, no ya como el contenido de un sujeto único, coherente, pensado como su receptáculo, sino como el resultado de una producción en proceso, fluida, compleja y cambiante, en constante interacción con el otro que ya anticipa un proyecto de relación política, ética y social. José Antonio Sánchez advierte cómo la escena moderna “rompió la ficción del bailarín ciego (privado de subjetividad), interrumpió la repetición y privó al espectador de la comodidad de la representación pasiva en el espacio de la teatralidad social. Al abrir los ojos, el bailarín se mostraba en su condición de cuerpo subjetivo, dispuesto a participar activamente en la transacción visual del espectáculo. No se trataba tanto de anular la transacción como de prolongar la negociación asociada a ella” (2009:17). Como señala el propio Sánchez, si bien el arte ha tratado de domar la mirada, ciertas manifestaciones escénicas contemporáneas experimentan con el extrañamiento que produce la proximidad de la escena contestada por una mirada deslocalizada, abismada y descorporeizada, como en el caso de Angels Margarit (*Subur 301*; 2001) o mediante la inversión de la mirada, poniendo el énfasis en lo que nos mira en lo que miramos (*Solo para habitación de hotel*, 1989), en alusión al modo en que nuestra mirada ha sido social y culturalmente conformada. Siguiendo el camino emprendido en *El Mar* (1989), en *Solo..*, Margarit plantea una intervención en un espacio, la habitación de un hotel, que se desarrolla en la intimidad con el espectador, una no representación en un espacio compartido por el cuerpo “... soy lo que hago...” y la mirada del espectador, a la que se suma una cámara en posición de metaobservador. Se trata, en expresión de la autora, de “devolver la mirada a través de otra mirada, la mirada del extranjero, quien observa la ciudad desde la ventana del hotel”.

Esta mirada, en el caso de Jerome Bel (*The Show Must Go On*, 2001), adquiere la forma de un desplazamiento gracias al cual, el cruce de miradas bailarín/espectador se traslada al espacio intermedio, fluctuante e inestable, existente entre el escenario y la sala, considerado como un espacio de agitación cultural. La Ribot, por su parte, busca a través de sus performances la transgresión de la clausura espacio-temporal del artificio de la representación escénica mediante la inscripción de temporalidades múltiples (*Gran Game*, 1999), de la detención (*Still Distinguished*, 2000) o del montaje cinematográfico e intermedial (*treintaycuatropiècesdistingúees&onestriptease*, 2007). En otras ocasiones es la localización y posicionamiento del espectador los que son cuestionados, como en *Memory* (Living Dance Studio, 2008) donde se produce una disociación del cuerpo y la mirada a lo largo de una temporalidad expandida, insostenible por el cuerpo inmovilizado del espectador, apreciable también en los juegos metateatrales de Juan Domínguez (*Todos los buenos espías tienen mi edad*, 2002; *The application*, 2005), Cuqui Jerez (*The Real*

Fiction, 2005) o en las propuestas de Olga Mesa (*Esto no es mi cuerpo*, 1996; *Más público, más privado*, 2001; *Solo a ciegas*, 2008).

Todas estas experiencias abordan ese punto ciego, no cuestionado, por el que la mirada representa la concreción del proyecto filosófico occidental que aspiraba a la omnisciencia del mundo gracias a diversas máquinas de la visión (Virilio, 1989), las cuales, a la vez que desplegaban el espectáculo de la transparencia y de la mimesis, inmovilizaban al espectador en una tupida red de asunciones representativas, antes que cualquier otra cosa, de la condición de su dominación. Como observa André Lepecki, la danza contemporánea ha tratado de dismantelar la idea de la danza como flujo y continuidad de movimiento, coherente con el proyecto cinético que constituye la ontología romántica de lo moderno. Las ideas de cuerpo, subjetividad y movimiento serán cuestionadas por las coreografías filmadas de Bruce Nauman, los Studio-films donde se aprecia cómo el cuerpo moviliza un lenguaje que se concreta en la re-escritura de una mínima y obsesiva coreo-grafía. Así mismo, Xabier Le Roy cuestiona la idea de sujeto entendido como categoría fija y coherente, abriéndolo a la potencialidad del devenir (*Self Unfinished*, 1998). También Trisha Brown (*It's a Draw/Live Feed*), La Ribot (*Panoramix*) o las performances coreo-políticas de William Pope. L, de Juan Domínguez o Vera Montero (*Skite*), interrogan las diferentes dimensiones (temporales, espaciales, cinéticas y relacionales) del concepto de danza, en especial a través la idea de un cuerpo que “ya no es entendido como una entidad autónoma, cerrada y disciplinada, sino como un sistema abierto y dinámico de intercambios, constantemente sujeto a métodos de sometimiento y control, así como a resistencias y devenires” (Lepecki, 2006:20)

José Luis Pardo señala la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant (1790) como el texto en el que se establece una conexión entre la filosofía y la actividad artística transformadora de los criterios del juicio artístico. Para Kant, tales criterios no descansan ya en la conformidad y adecuación al canon entendido como la imitación correcta de la percepción de la naturaleza, medida de la verdad y de la belleza de la obra de Dios. La noción de belleza apunta a partir de ese momento a la imaginación libre del “genio” que indaga, inventa y descubre una conexión inédita entre entendimiento y sensibilidad cuya apreciación ya no pertenece al gusto particular y privado, sino que hace comunidad, pues se funda en una serie de facultades y capacidades compartidas y “*aunque no amplíe nuestro conocimiento en sentido estricto, nos ayuda a ver de una nueva manera inédita lo que ya conocíamos, nos invita a descubrir una conexión, una regla que modifica, no las cosas, sino nuestra percepción de las cosas y, por tanto, nos modifica a nosotros mismos*” (Pardo, 2011:21). La experiencia estética amplía la comunidad de los seres humanos y enriquece la experiencia al convertir en comunicable algo que antes no lo era. Por eso suscita un discurso teórico “el discurso que intenta describir el mundo - y al propio sujeto dentro de él- de acuerdo con la percepción modificada – ampliada- que la obra induce en nosotros” (Pardo, 2011:23). Así, lo que la obra

de arte invoca no es un juicio, la sanción de su caso particular en relación con un canon, sino la facultad de juzgar, la capacidad de formarse un criterio y la capacidad de poner en funcionamiento una mirada que trabaja y coopera en el proceso de construcción de un sentido, que no debe confundirse con un significado recto, apropiado, dependiente de un código dado, sino que produce una desviación de sentido, un disenso.

Esta apropiación estética define la constitución de otro cuerpo que ya no está adaptado al reparto sensible de lugares, tiempos, funciones y competencias. No se trata de adquirir conocimiento acerca de la situación –de dominación–, sino de la movilización de “pasiones” que sean irreductibles para esa situación y “lo que produce esas pasiones, esas conmociones en la disposición de los cuerpos, no es tal o cual obra de arte, sino las formas de mirar que corresponden a las formas nuevas de relación con las obras de arte. Esta nueva forma de mirar liberada del dispositivo escénico que la acogía y que crea comunidad a través de la experiencia estética y del disenso, se opera sobre una “vacancia”, un espacio por crear, una escena vacía disponible para ejercer las competencias antes negadas y sobre las que se funda una comunidad estética disensual. Así, retomando a Rancière, “arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible (...), de redefinición de lo visible, de lo que se puede decir de ello y de los sujetos capaces de hacerlo” (2010:67).

La escena contemporánea plantea un trabajo que es al mismo tiempo creación e investigación y que apunta a la producción de un conocimiento y de un discurso crítico. Abre espacios de comunicación y de disenso poniendo en relación a quienes antes tenían negada esa competencia, mediante el cuestionamiento de lo que no era ni siquiera percibido, generando rupturas en el tejido de lo sensible. Se trata así mismo de la producción de un discurso que articula una mirada con capacidad para advertir escenarios inéditos, espacios para la subjetividad política indeterminable. A diferencia de los precursores de la escena moderna que supeditaban la actividad espectral al dictado de lo dicho, del sentido afirmado en la escena, la escena crítica contemporánea crea comunidades de disenso y apunta hacia una distribución inédita de lo sensible.

4. Discusión y conclusiones

La escena contemporánea ha desplazado el foco de atención de la representación a la relación espectral, con el doble propósito de hacer de ella su objeto de indagación privilegiado y la estrategia de confrontación con el reparto de lo sensible, con implicaciones de índole social, política y cultural. Este giro estético tiene consecuencias tanto para la experiencia artística y escénica, como para la investigación, la producción del conocimiento y la pedagogía de las artes escénicas.

De la misma forma que la investigación aspira a la producción de un conocimiento a partir de la propia práctica y experiencia escénicas, la

pedagogía busca su comunicación entendida no tanto como la transmisión de saberes, como la adquisición por parte del discente-espectador de una competencia textual y discursiva que, tanto el pedagogo como el dramaturgo, aseguraban poderle transmitir.

Los procesos de construcción y de orientación del sentido en las prácticas escénicas contemporáneas, herederas del “giro estético” operado en los años 60 –Fluxus, Living Theatre, Expanded Cinema, Performance Art-, han puesto especial atención en el modo en que éstas prácticas refutan la convención escénica clásica y confrontan las estrategias discursivas y el régimen espacial, temporal y actoral característicos de la escena moderna. Se aprecia así, cómo ciertas prácticas artísticas abren espacios de participación y de confrontación, movilizan una nueva mirada, a través de la cual se interpela la competencia y la capacidad interpretativa del espectador, generando nuevas formas de comunicación y de experiencia estética que son, a su vez, nuevas formas de comunidad, de relación política y de disenso.

La investigación en artes es relevante tanto para el propio campo de las prácticas artísticas, como para la educación artística y la formación de docentes e investigadores, pues abre vías de acceso para la crítica de los procesos creativos, al tiempo que interviene en el régimen de distribución de lo sensible, alterando el reparto y asignación de capacidades e incapacidades y haciendo surgir el disenso y con él, la posibilidad de la política como forma de pensamiento e intervención la vida social de los procesos y prácticas escénicas.

Desde esta perspectiva, el conocimiento al que aspira la investigación en artes escénicas busca cuestionar el privilegio de la autoría y de la autoridad de la escena poniendo en pie de igualdad el trabajo interpretativo de quien actúa y de quien observa, para sumir ese trabajo en una intensa intertextualidad. Si el campo de esta investigación en artes son las prácticas escénicas su objeto es la mirada, entendida como una estrategia, a la vez estética y discursiva, destinada a desbordar el reparto de lo sensible y a movilizar la competencia del espectador y su encuentro con otros espectadores. En este sentido, una comunidad emancipada es una comunidad de espectadores y de intérpretes inscrita en la semiosis permanente de la vida social.

Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (1984) *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil

BIGGS, M. KARLSSON, H. (Eds.) (2011) *The Routledge Companion to Research in the Arts*, N.York, Routledge (citado en HERNANDEZ, F. “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes” 2006)

BRAMFORD, A. (2005) *The impact of the arts in education: A global perspective on research*. Lisbon, Unesco

- BREA, J.L. (coord.)(2005) *Grupo Arte y Visualidad. Comisión de Humanidades*, Madrid, FECYT (citado en HERNANDEZ, F. “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes” 2006)
- BRESLER, L. (Ed.) (2007) *International handbook of research in arts education*, Dordrecht, Spinger
- DE DIEGO, R. Ed. (2011) *El naturalismo en el teatro*, Madrid, Publicaciones de Directores de Escena. Serie Debate, nº16
- DELEUZE, G. "¿Qué es un dispositivo?" en BALBIER, E. *et al. Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa
- DENZIN, N.K. (1997) “Ethnographic Poetics and Narratives of the Self”, en *Interpretative Ethnography*, London, Sage
- DEWEY, J. (1949) *El arte como experiencia*. México, Fondo de Cultura Económica
- FABRI, P. (2000) *El giro semiótico*, Barcelona. Gedisa
- FEYERABEND, Paul (1975) *Against Method*, London, NLB
- FOUCAULT, M. (1987) *La arqueología del saber*, México, SXXI
- GIMÉNEZ MORTE, C. (2011) “¿Qué, cómo y para qué investigar en danza?”, en VVAA *La investigación en danza en España*, Valencia, Ed. Mahali
- GREIMAS, J.A. (1990) *De la imperfección*, México, Universidad Autónoma de Puebla
- HERNANDEZ, F. (Coord.) (1998) *Llibre blanc de la recerca de la Facultat de Belles Arts*. Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona
- HERNANDEZ, Fernando (2006) “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”, en GÓMEZ MUNTANÉ, M.C., HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. PÉREZ LÓPEZ, H.J. *Bases para un debate sobre investigación científica*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia
- JACKSON, S. (2004) *Professing performance; theatre in the Academy, from Philology to Performativity*. Cambridge University Press
- KUHN, Thomas S (1970); *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd Ed., Univ. of Chicago Press, Chicago & Londres.
- LAKATOS, Imre (1993) *La metodología de los Programas de investigación científica*. Alianza. Madrid.
- LEPECKI, A. (2006) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid, Cuerpo de Letra
- MARTINEZ ALONSO, C. y LÓPEZ FACAL, J. (2011) “La investigación subordinada al mercado”, *El País*, 7/9/2011
- OUELLET, P. (2004) *Semiótica y estética. La mirada del otro*. México, Relatorías, Universidad Autónoma de Puebla

- PARDO, J.L. (2011) “Crear de la nada”, en *Estética de lo peor*, Ed. Pasos Perdidos
- PÉREZ ROYO, V. y SÁNCHEZ, J.A. (Eds.) (2010) “La investigación en artes escénicas”, en *Cairon 13 Revista de Estudios de danza. Práctica e investigación*, Madrid, Universidad de Alcalá
- PAVIS, P. (1998) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad Arcis
- RAJEWSKY, Irina O. (2002) *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke
- RANCIÈRE, J. (2000) *Le partage du sensible: Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique
- RANCIÈRE, J. (2009) *El reparto de los sensible: estética y política*, Santiago de Chile, Libros Arces-Lom
- RANCIÈRE, J. (2010) *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago
- SANCHEZ, J.A. “Dramaturgia en el campo expandido”, en Bellisco, M, Cifuentes, M.J. y Écija, A. (Eds.) *Repensar la dramaturgia*, Murcia, CENDEAC
- SANCHEZ, J.A. (1999) *La escena moderna*, Madrid, Akal
- SANCHEZ, J.A. (2009) “La mirada y el tiempo”, en *Arquitecturas de la mirada*. Madrid, Cuerpo de Letra
- SULLIVAN, G. (2004) *Art Practice as Reasearch Inquiry in the Visual Arts*. Teachers College, Columbia University, New York
- VAN MANEM, M (2003) *Investigación educativa y experiencia vivida*. Barcelona, Idea Books, 2003
- VIDIELLA, J. (2005) *¿Posiciones desubicadas?, ¿Espacios deslocalizados? Geografías de la performance*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo
- VIRILIO, P. (1986) *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra
- VVAA (2005), *Position Papers on Practice-Based Research. Research Questions: Readings for a Symposium on research in-and-through art and design practice*, Dublin
- VVAA (2011) *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona, MACBA

* Este artículo es producto del proyecto de investigación EHU 10/28, impulsado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea