

del nuevo espacio europeo la entrada de los creadores en el territorio hasta ahora reservado a la investigación convencional –humanística o científica–, con sus exhaustivas bibliografías, con sus considerandos y sus ergos escolásticos? ¿Cuáles son las condiciones –legales, culturales– para conseguir esta legitimación? ¿Pina Bausch, Peter Brook (o Stanislavski, Brecht, Kantor, Grotowski si todavía estuvieran vivos) podrían recibir ayudas públicas para la investigación y no sólo para la creación? ¿Se puede concebir una investigación no decimonónica –no anclada en rutinas que, a menudo, esconden intereses estrechamente corporativos–, capaz de instaurar nuevas metodologías, nuevos criterios de evaluación?

Las jornadas «Scanner» han sido un primer paso en Europa en el planteamiento de estas cuestiones que, como las muñecas rusas, esconden una serie de otros interrogantes. Han participado en ellas unas sesenta personas –artistas, profesores, estudiantes e investigadores de diversos países– que, bajo la forma de ponencias, interpelaciones o comentarios, han aportado una rica gama de puntos de vista que pretendemos desarrollar y profundizar en nuevos encuentros.

Publicamos ahora dos importantes aportaciones al Scanner: la de la profesora Josette Féral (Université de Québec à Montréal, Quebec, Canadá) y la del profesor José Antonio Sánchez (Universidad de Alcalá, España). A nuestro entender, son, en este territorio, dos voces tan expertas como clarividentes.

Estudis Escènics publicará en los próximos números otras de las aportaciones hechas en las jornadas Scanner.

Investigación y creación

Josette Féral

Me decía al empezar esta comunicación que si tuviera que hacerla en un contexto norteamericano, forzosamente distinto al contexto europeo, tendría que plantearla de otra forma, desde otro punto de vista, y seguramente no diría las mismas cosas, porque las relaciones entre práctica y teoría y entre investigación y creación no se viven del mismo modo a ambos lados del Atlántico. La relación se invierte, por lo menos en el contexto universitario norteamericano: se sobrevalora la práctica en relación a la teoría, aunque sea necesario pasar por ésta de forma obligatoria, aunque no prioritaria, durante la formación, con ciertos matices según el nivel de estudios. La teoría encuentra más fácilmente su sitio en los estudios superiores, pero figura en todos los programas tanto de diplomaturas como de licenciaturas y postgrados.

Contextualización

Quisiera empezar por algunos puntos de contextualización importantes que nos permitirán entender mejor el entorno en el que se inscriben las modalidades de investigación-creación que encontramos en la institución de la UQAM (Universidad de Quebec en Montreal).

1. *La emergencia del teatro como práctica en el seno de la Universidad y la creación de departamentos para la formación de artistas* con la intención de verlos incorporarse a la profesión –algo más común en América del Norte que en Europa– son fenómenos relativamente recientes: hace apenas treinta años que sucede en Quebec, y poco más en Estados Unidos. Esta apertura a la práctica en el marco de la Universidad ha correspondido, claramente, a un desa-

rrollo de las mentalidades, que reconocen la posibilidad de enseñar dentro de la institución las diversas expresiones artísticas (teatro, música, danza, artes visuales, artes mediáticas y creación literaria) y, en especial, la creación. Esta formación práctica que se impartía en las universidades, menos común en Europa, y muy discutida por las escuelas profesionales aguerridas (conservatorios y escuelas nacionales de teatro), respondía a la convicción de que la Universidad podía prestarse a una formación práctica y enseñar creación, pero que era necesario reforzarla sumándole una formación teórica, que conferiría originalidad y legitimidad al proceso. Así, se contrataron artistas para que ejercieran de profesores habituales –a menudo no tenían doctorado y en ocasiones ni siquiera licenciatura; podía pasar que les obligaran a obtener dichos diplomas a lo largo de los años– basándose en la equivalencia entre su trayectoria profesional y la investigación que este recorrido conllevaba de forma implícita. Los comités de contratación valoraban las competencias profesionales pero también las competencias de dichos artistas para enseñar en niveles superiores, o incluso para dirigir memorias y tesis. Así, la tarea de los creadores era reconocida al mismo nivel que la de sus colegas no-artistas. Añadiría también que, del mismo modo que se tiene en cuenta la capacidad para efectuar investigaciones, un artista recién contratado debe demostrar que puede mantener su trayectoria artística profesional y llevar a cabo trabajos de investigación. Con todo, la noción de investigación en este contexto está mal definida o es, cuando menos, movediza.¹

2. Los vínculos entre investigación y creación en Canadá, y de forma más general en Norteamérica (e incluso podríamos ampliar la afirmación a los países anglosajones), *están determinados por los vínculos entre la teoría y la práctica* y, más especialmente, por un antiintelectualismo en receso, afortunadamente (aunque sigue teniendo, con todo, mucha importancia), que hace que la práctica esté sobrevalorada a todos

los niveles, tanto por parte de los docentes (directores, escenógrafos y encargados de los cursos) como de los estudiantes, aunque la teoría sea obligatoria y que ello justifique que todas estas formaciones tengan lugar en un contexto universitario. La práctica parece clara. Su necesidad es una evidencia, puesto que tiene por objetivo una formación profesional. Así, la práctica absorbe lo esencial de los presupuestos de los departamentos y se beneficia de derogaciones en lo relativo al número de estudiantes de los cursos y la asignación de locales y servicios técnicos.

A pesar de esta evidencia, hace unos años (dos o tres) que se observa una presión muy clara por parte de la institución para conseguir que los docentes artistas desempeñen un componente de investigación como parte de su tarea, y que este componente no sea simplemente el trabajo previo al de creación (que, con todo, se les pide que mantengan).

Pero, ¿cómo podemos definir esta investigación? La Universidad evitó a conciencia dar pautas de referencia, y solamente pedía a unos y otros que describieran, de forma regular, las tareas de investigación y creación que efectuaban en el marco de la institución. Algunos colegas directores estiman que llevan a cabo su investigación en el seno de la creación y que cualquier realización implica necesariamente efectuar investigación, y no están del todo equivocados. ¿Pero se trata realmente de investigación? Del mismo modo, algunos colegas actores afirman, por su parte, que la preparación para los papeles que interpretan comporta un trabajo de investigación previa. Tampoco están del todo equivocados. No obstante, es evidente que se trata, cada vez más, de una visión limitada de la investigación, y que el concepto de investigación-creación quiere ir más allá. La Universidad pretende que se lleven a cabo de forma real proyectos de investigación-creación.

3. Hay que entender que las escuelas de formación en artes (en el marco de las estructuras universitarias) sufren cambios

radicales que, aunque no cuestionan su existencia, plantean en otros términos la cuestión de su legitimidad en el seno de la institución. Este movimiento fue impulsado por los organismos de subvención (CAC, FQRSC) presionados por los artistas, que quedaban sistemáticamente excluidos de los programas que estos organismos administraban para ayudar a los profesores en su trabajo. De esta forma, los organismos crearon, tras consultarlo con comisiones y comités formados por artistas, programas a medida llamados programas de investigación-creación, destinados a los artistas de las Universidades, que les permitían proponer proyectos mixtos, teoricoprácticos, solos o en equipo, sobre cuestiones relacionadas con la investigación sobre creación.³

Así, el concepto de investigación-creación se impuso en los textos, y también en los convenios colectivos, aplicando una equidad –y una equivalencia– entre la tarea de investigación y la de creación para todos los profesores (artistas, no-artistas y todos los estudiantes de los programas artísticos).

¿Definía esto la naturaleza de la investigación-creación? En absoluto. El concepto permanece voluntariamente abierto, y engloba y es objeto de diversas combinaciones que varían según los sectores y los individuos.

El objetivo que se persigue con esta nueva forma de investigación es:

- ampliar y, si es necesario, redefinir lo que entenderemos por investigación.
- precisar mejor los vínculos entre investigación y práctica.
- encontrar una finalidad que no sea la investigación clásica, una finalidad que se centre más en el talante de la práctica, es decir, en la creación en sí misma, y que también permita comprender mejor las etapas y los modos de funcionamiento (los procesos de creación, por ejemplo, pasan a ser objeto de estudio) de la creación.
- en el contexto anglosajón, en el que la noción de investigación-creación está mucho mejor definida pero es también más

radical (podremos hablar de ello eventualmente), el objetivo es revisar la investigación tal y como está formulada ahora, dominante, estéril y unívoca. Dicho de otra forma, se trata de hacer sitio a la palabra del artista en el terreno del saber y permitir que participe, a su vez, en la construcción de este saber global pero también que cree otro saber, un saber práctico, informado, a partir de su propia experiencia.

En el texto titulado *Arts-based research*, Suzan Finley escribe:

¿Qué es investigación? ¿Cómo podemos hacer que haya participantes que se impliquen en la investigación? ¿Cómo tendrían que explicarse los resultados de las investigaciones? ¿Cómo puede producirse cambio social a través de la investigación? ¿Cómo podemos convertir la investigación basada en el arte en una acción social progresiva, en una teoría y un método que conecten la política, la pedagogía y la ética a la acción en el mundo? (DENZIN & LINCOLN, 2005 : X)

Quisiera tratar de presentar de forma sumaria, y como punto de partida para una discusión, lo que puede ocultar el concepto en el marco de la Escuela superior de teatro para nuestros estudiantes.

Abanico de proyectos de investigación-creación

El tipo de investigación e investigación-creación que se lleva a cabo en nuestra escuela cubre todo el abanico de posibilidades. Va desde la investigación teórica pura hasta la investigación-creación en su sentido radical anglosajón (*arts-based research* –investigación basada en artes– y *practice as research* –práctica como investigación), pasando por lo que se ha dado en llamar investigación-creación.

La investigación

La investigación clásica ocupa un lugar razonable en nuestra escuela, y digo razonable porque no es dominante. Tan sólo afecta a cerca de un 25% de los estudiantes que eligen este tipo de memorias. Los estudiantes que se dedican a ella eligen efectuar investigaciones de naturaleza teórica en el sentido más clásico del término. Algunas son de naturaleza estética, histórica, antropológica o psicoanalítica, y otras se acercan a los *cultural studies*, *performance studies* o a los *post-colonial studies*. Pueden basarse en la interculturalidad, en el payaso, en la teatralidad del ritual o en la interdisciplinariedad, pero, la mayoría de veces, incluso cuando son de naturaleza de «investigación», los temas tratados se basan en la práctica. Así, las distintas memorias se proponen estudiar las teorías de la interpretación de tal pensador, las técnicas de voz de tal tipo de formación, las técnicas de la risa en determinados actores, realizar una historia del payaso, establecer una tipología de las iluminaciones, etc. A veces, y cada vez más a menudo, estos informes tratan los procesos de creación o la genética de la representación: ensayos de un espectáculo a los que asisten, teorías de la interpretación (A Yandl, Ur-faust de Marleau).

Así que ya tenemos el trabajo escrito. Ocupa de cien a doscientas páginas, pero puede darse en forma de conferencia-demostración en la que una parte es escrita y otra montada y presentada en un espacio.

El método de trabajo es claro: implica recogida de datos, recensión de la literatura que existe sobre el tema, definición de una problemática, recurso a una metodología y a conceptos definidos, utilización de un protocolo de análisis que permita la interpretación de datos, etc. El modelo, que proviene de las ciencias sociales, no siempre está adaptado a las realidades de las prácticas escénicas, pero sigue estando presente en tanto que horizonte de espera, como posibilidad.²

Investigación-creación

Incluye necesariamente una parte de creación y una reflexión escrita que acompaña el trabajo de creación. La existencia de esta categoría rinde cuentas del deseo manifiesto de ofrecer un aprendizaje mixto a los estudiantes y combinar práctica y teoría (una combinación que se pone en práctica con más o menos éxito en cursos, talleres, memorias, tesis y prácticas profesionales). Estas memorias precisan una metodología todavía más rigurosa y, en primer lugar, identificar una problemática clara: esto es, a menudo, la parte más importante de la tarea. Es necesario plantear una hipótesis de partida, experimentar y extraer conclusiones.

Esta reflexión de orden práctico puede ser de dos tipos. Puede basarse *en la práctica*. En este caso, el estudiante se concentrará en una problemática específica en la que profundizará, y paralelamente realizará una labor de creación y exploración: redacción de una obra y reflexión sobre el proceso de teatralización de los personajes; reflexión general sobre el teatro documental experimentando sobre el terreno; reflexión sobre lo grotesco acompañada de una puesta en escena de *La Tempestad* (con Próspero y Calibán); redacción de una obra acompañada de una reflexión sobre la noción de presencia como la presentaban Artaud y Barba. Se aceptan todas las propuestas, siempre que se hayan justificado y detallado claramente al presentar el proyecto.

La segunda opción es que esta reflexión se haga *en la práctica*. A partir de esta práctica, el estudiante comprueba en el laboratorio el fundamento de su hipótesis: estudia, por ejemplo, la forma en que los efectos de la iluminación modifican los efectos escénicos aplicándolo a una obra de Ionesco; la aleatoriedad del juego escénico cuando un guión deja lugar al azar; exploración de la incidencia de este aprendizaje sobre la interpretación de los actores occidentales formados con los métodos de J. Lecoq en el laboratorio con técnicas de interpretación

orientales; experimentación sobre cómo un entrenamiento corporal influye en la voz del actor y establece, consiguientemente, una pedagogía propia.

En todos los casos, el objetivo perseguido es siempre combinar teoría y práctica, para permitir un aprendizaje mixto a los estudiantes; la práctica podrá estudiarse tanto desde el punto de vista teórico como práctico.³

Evidentemente, estas memorias invitan, incluso más que las demás, a identificar una problemática precisa. A veces las relaciones entre la parte teórica y la parte práctica son vagas, algo forzadas. En ocasiones, los dos universos se yuxtaponen, no están perfectamente integrados pero la iniciación al desarrollo de esta doble mirada está presente, formadora y constrictora.

Es también la oportunidad que se ofrece a los estudiantes de trabajar más cerca de la creatividad, de interesarse por los procesos, por los distintos modos de obrar; de esperar la inspiración, de buscar cómo estructurar una práctica, una investigación y elaborar un escrito sobre esta práctica. La información obtenida es, a menudo, distinta a la que los estudiantes obtendrían en una investigación más clásica. El riesgo forma parte integrante del proceso.

Práctica como investigación

Esta última categoría merecería ser tratada extensamente, porque sus fundamentos epistemológicos ponen en evidencia un deseo profundo de modificar la visión dominante de la investigación más común en el Reino Unido y en Estados Unidos. Va acompañada por un objetivo político, radical, con la voluntad de intervenir en la sociedad. Consiste en una investigación completamente distinta a las dos anteriores. Sus objetivos, métodos y finalidad modifican nuestra mirada sobre la investigación y su papel. Tiene por objetivo subvertir la investigación tal y como suele efectuarse, y hasta modificar nuestra visión de lo que debe ser la

investigación para concebirla de otra forma. Quiere recuperar el poder para restituirlo al artista. Reivindica su derecho a contribuir al saber, a todo el saber, práctico y no práctico, con la misma legitimidad que la investigación más clásica. Se esfuerza por hacer cohabitar así, sin división, práctica y discurso, por convertir la práctica en un modo de investigación. Esta investigación, poco frecuente en la UQAM, aunque en el mundo anglosajón hace unos 20 años que se estila, es profundamente subversiva porque pone en el centro del trabajo al sujeto con su sensibilidad y su individualidad, y lo pone a la escucha de las obras y el mundo.

Esta última categoría marca el deseo de salir de las referencias habituales de la investigación, insistiendo en la necesidad de sustituir aproximaciones múltiples, híbridas y no legitimadas, replanteando la veracidad de las aproximaciones científicas; introduce la palabra del sujeto artista, sujeto sumido en la acción e importa toda su subjetividad pero también sus límites. Busca promover la idea de que toda obra artística se inscribe, en primer lugar, en un contexto (un terreno) que hay que tener en cuenta en el análisis, aunque hacerlo lleve a una verdad parcial, en los dos sentidos de la palabra.

No creo que los discursos de estos dos días hayan reflexionado sobre este tipo de investigación, mas es importante saber que existe y que también puede constituir una de las formas de investigación relacionadas con la creación. Así, implica un cambio en nuestras mentalidades, un cambio de nuestra idea de investigación. Algunos pueden considerar que este tipo de investigación coarta su amplitud de miras, pese a que su misma existencia ya nos plantea preguntas.

Conclusión

Si, de forma provisional, tuviera que llegar a una conclusión en este punto, diría que el éxito de la investigación-creación está rela-

cionado con la insuficiencia de los demás tipos de investigación. Esta insuficiencia está relacionada, en primer lugar, con el tema, las características epistemológicas del cual están mal definidas por las teorías existentes, como si la teoría se obstinara en perseguir un tema que la rehúye constantemente (interpretación, proceso de creación, creatividad), temas nebulosos que dejan siempre un «resto», un «sobrante» del que nunca puede rendir cuentas.

Tiene que ver también con los *métodos tradicionales*, que a menudo imponen una visión única, englobante, y que tiene fuerza de verdad, lo que explica el deseo de revisar un discurso único combinándolo con la práctica (que es el mismo deseo de hacer coexistir discurso y práctica en un tejido de hilos fuertemente entrelazados en el que resulta imposible discernir qué tiene presencia por encima de qué). Finalmente, tiene que ver con el deseo cada vez más firme, no tan sólo por parte de los artistas sino también de los mismos investigadores, de orientar los estudios al proceso más que al producto, como si consistiera en remontarse a la función primera de la teoría, la de acompañar al artista y ayudarle a comprender mejor los caminos que llevan a la práctica, una función que se ha perdido con la división de los campos disciplinarios que la modernidad ha instituido.

En cuanto a los estudiantes, les permite aproximarse a la obra artística sin ignorar su propia creatividad y la de la obra en sí. Se niegan a cerrarse en un discurso único demasiado discursivo, y encuentran otras formas de vehicular ideas, sensaciones y su propia sensibilidad. Se abren a la utilidad de los discursos teóricos, y escapan así al discurso único, aglutinador y algo intimidatorio de la teoría, e instauran una palabra más dinámica –aunque también más parcelaria– que consigue conciliar la objetividad de la observación con la subjetividad que comporta cualquier obra centrada en sí misma.

Notas

1. ¿Qué entenderemos por esto? No está demasiado claro y las respuestas que se ofrecen a la pregunta son diversas. Algunos colegas directores estiman que efectúan la investigación en el seno de su creación y que toda puesta en escena implica necesariamente investigación, y no se equivocan demasiado. Tal y como señalaba Picasso al afirmar «no hago nunca una obra de arte. Siempre es una búsqueda». Algunos colegas actores aseguran que la preparación para los papeles que interpretan conlleva una labor de investigación previa. Tampoco se equivocan demasiado. No obstante, es normal que, además, la Universidad quiera ver un desarrollo real de proyectos de investigación-creación.

2. Ejemplos de temas de memorias teóricas: YANICK AUER (2000): *L'union des artistes : analyse critique d'un syndicalisme d'affaires (Montréal, 1937-1980)*; MATILDE BAISEZ (1986): *Le rire du diable*: estudio histórico del payaso desde una perspectiva social.

3. Ejemplos de temas de memorias de investigación-creación: ADAM (1992): *Análisis comparativo de la interpretación del titiritero/manipulador en el teatro de títeres tradicional del siglo XIX y de la interpretación del manipulador/actor en el nuevo teatro de títeres del siglo XX*. Memoria-creación+ vídeo; ALEPIN (1999): *Reflexión sobre la integración de la mímica corporal en la formación del actor*; ASSAYAG (2006): *Niños y niñas directores: estudio de una experiencia de puesta en escena llevada a cabo por niños y niñas de 9 a 12 años con actores y diseñadores adultos*; AUCOIN (1992): *La práctica de la imaginería mental en la enseñanza del arte dramático: estudio y análisis a partir del Rutgers Imagination Method (RIM)*; BEAUSOLEIL (2000): *Escritura de un texto dramático titulado Voyage d'hiver –Viaje de invierno– acompañado por una reflexión sobre el erotismo a partir de los escritos de Georges Bataille*. Memoria-creación; Fr. BOUDREAU (2001): *Integración de la acrobacia a la presentación de un extracto de la obra Le héron bleu –La garza azul–, seguida por una reflexión sobre la teatralidad en la acrobacia aérea*. Memoria-creación + vídeo; FRÉCHETTE (1986): *Baby Blues: Escritura, sonorización y reflexión sobre el texto dramático y sobre el paso a la oralidad*. Memoria-creación + vídeo.