

Tentativas para los historiadores y teóricos de las artes escénicas: cómo repensarlas y reescribirlas

Mercè Saumell

En el panorama escénico se han producido en los últimos años importantes cambios respecto a nociones como información, producción, investigación y conocimiento. En Cataluña y España, los modelos de cómo producir teatro y danza resultan todavía rígidos y escasos. También lo son los modelos de investigación, aunque, entre otras iniciativas, cabe reivindicar propuestas como la del grupo multidisciplinar ARTEA, vinculado a la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigido por J. A. Sánchez, o las investigaciones transdisciplinares iniciadas por el estudioso Xavier Fàbregas, profesor del Institut del Teatre de Barcelona, desaparecido prematuramente en 1985.



Dossier Scanner

Investigación para creadores

¿Por qué actualmente los creadores escénicos hablan tanto de investigación en el marco universitario o de enseñanza artística superior? ¿Por qué se matriculan en masters y doctorados? ¿Se trata de un requisito para acceder al mercado laboral? ¿Se podría convertir en motivo de ansiedad? ¿Es fruto del proceso de convertir las universidades en empresas dispensadoras de conocimiento? Recordemos que para el estado norteamericano de Massachusetts, la Universidad representa la segunda fuente de riqueza; para Gran Bretaña, país de la Unión Europea, la quinta. ¿Puede que se trate de una reorientación de las subvenciones, el dinero público, antes más orientadas hacia la producción de espectáculos y actualmente más dirigidas a la creación de trayectorias, a proporcionar tiempo a los creadores mediante becas o residencias en instituciones universitarias o vinculadas a una universidad? ¿Cuántos espectáculos subvenciona-

dos por la rica Europa tienen una vida de diez, quince o veinte representaciones como mucho? ¿Es sostenible dicha situación? ¿Hay un *stock* de espectáculos sin salida? ¿Hay algún tapón generacional de creadores escénicos en Europa, de entre 35 a 50 años, que impida el acceso a los más jóvenes? (Aunque muchos de ellos todavía sean anunciados como creadores emergentes o jóvenes promesas.)

El teórico y dramaturgo sueco Marten Spanberg reflexiona sobre este tema en la página web del *International Performing Exchange*: «Cuando empezó a sonar el término *investigación* en artes escénicas fue debido a la necesidad de cambiar de orientación ante un mercado saturado y el desigual sistema de subvenciones. ¿En estas condiciones, puede un creador escénico poner al día su práctica, cuando no existe un marco definido a nivel económico y físico para cualquier tipo de trabajo que no sea una producción convencional?» Spanberg es muy representativo de esta concepción de creación vinculada a un pensamiento teórico-crítico ampliamente desarrollado y plasmado en materiales teóricos. A partir de los años noventa, el estatus del creador también se definió según los métodos de trabajo utilizados y la posición del propio creador (autor/director, performer/teórico...). Asimismo, la pedagogía está difuminando estas barreras en centros como DasArts de Amsterdam (fundado por el recientemente desaparecido Risaert ten Cate, creador, teórico y pedagogo), el Instituto Intermedia de la Universidad de Oslo o el Dartington College, en el Reino Unido. Creadores y teóricos se forman y trabajan en complicidad, actualmente la hostilidad hacia el pensamiento teórico-crítico se encuentra completamente desfasada.

En este sentido destaca el énfasis que la producción escénica está poniendo en la teoría y la historiografía recientes y, en concreto, respecto a conceptos como conciencia y proceso creativo, potencialidad del espacio escénico, interrelación de lo personal y lo político, alianzas entre poder y escena,

la convivencia entre la alta cultura y la cultura popular, la alineación del teatro respecto al discurso intelectual... Activistas, creadores, historiadores, críticos y teóricos hablan de la escritura performativa (*performance writing*), reflexiva y creativa a la vez. Bonnie Marranca, profesora de la Universidad de Nueva York, editora y colaboradora de creadores como Meredith Monk o The Wooster Group, señala al principio de su reciente libro *Performance Histories* como la voz griega *Theatron* tiene la misma raíz que teoría. Para ella, el acto escénico tiene una relación más estrecha con el conocimiento que con la información, recalando a la vez la obligación de proponer y adecuar los conceptos a las nuevas realidades escénicas (2008 : 15). El acuerdo respecto al léxico es fundamental, aunque Marranca también muestra desconfianza en cuanto a la constante reformulación de vocabularios performativos, antes por el uso y abuso de la semiótica, y actualmente por su vinculación a las nuevas narrativas mediatizadas que, a veces, son meros duplicados de prácticas consumistas.

Me gustaría hablar de otro tópico: los creadores se matriculan en masters y programas de doctorado para acceder a la docencia universitaria. Un apunte respecto a mi experiencia como responsable del módulo sobre artes escénicas en el Master de Comunicación y Crítica de Arte de la Universidad de Girona, creado por Tomàs Llorens, Dolors Vidal y Xavier Antich en 1996, un master profesionalizado pionero en el estado español. Siempre pregunto la razón por la que lo están cursando y, el primer año, que era nueva, escribí sus respuestas. Ahora las he buscado por curiosidad. De veinte estudiantes, sólo tres hablaron de una posible dedicación a la docencia. Del resto, sólo citaré cuatro respuestas que me parecen representativas:

Creador de videoarte e instalación. Barcelona. 30 años: «Lo que quiero es aprender».

Pintor. Caldes de Malavella. 26 años:

«Quiero ser mi propio vendedor, la idea de que estás en tu estudio y te descubrirá un marchante ha pasado a la historia. Actualmente, el artista debe tener mucho de *public relations*. Quiero saber muy bien por dónde debo moverme, qué hago y de qué hablo».

Coreógrafa. Turín. 32 años: «El Master me ayudará a reflexionar sobre mi propio trabajo, soy muy intuitiva y muy poco sistemática. Volver a estudiar me proporcionará disciplina».

Crítica de arte. Buenos Aires. 28 años: «Por el prestigio de sus directores, para tener contactos, para encontrar trabajo».

Repensar la historiografía

Existe, recientemente, una crítica más salvable, a nivel internacional, respecto a la forma de repensar y reescribir la historia a partir de una variedad de tentativas de cómo acercarse al pasado y, en concreto, al pasado reciente de las artes escénicas. Cabe decir, sin embargo, que el discurso de la mayoría de historias del teatro se ve aún eclipsado por una excesiva concentración en las formas occidentales y anteriores al siglo XXI. Además, este discurso mayoritario deposita sus fundamentos en unas expectativas humanísticas tradicionales, en gran medida por el excesivo énfasis en el texto dramático que repercute en una visión limitada de las distintas formas escénicas, pasadas y presentes. Por ello, las manifestaciones de tipo no textual, con frecuencia populares o, por otro lado, experimentales, permanecen todavía en segundo término. No olvidemos que todo acto teatral es al mismo tiempo un acto social y cultural.

También hay que señalar el tema de la perspectiva histórica, tanto para el historiador como para el creador. Por ejemplo, hoy en día es muy difícil sustraerse a la influencia del pensador francés George Steiner respecto a la interpretación del mito de Antígona a partir de su libro *Antígonas* (1984), una interpretación muy alejada del contexto tribal en el que nació (ya anuncia-

da por textos como el de Anouilh). La idea de sacrificio personal más que comunitario, las atribuciones psicologistas o incluso feministas al mito nos han proporcionado una lectura distinta a la de sus orígenes. ¿Es eso bueno o malo? El teatro evoluciona con el tiempo y por ello se mantiene vivo, pero debemos discernir las distintas lecturas y reescrituras que a lo largo de las épocas han modificado el patrimonio escénico.

El antropólogo Edward Schieffelen argumentaba como «Performativity, whether in ritual performance, theatrical entertainment or the social articulation of ordinary human situations, is the imaginative creation of a human World / La performatividad, que abarca desde el ritual hasta el entretenimiento, o incluso la teatralidad de las formas ordinarias, es una creación imaginativa del ser humano» (1998 : 205). En este sentido, muchas formas escénicas se enlazan con la capacidad imaginativa del hombre en lo que concierne a la creación de «mundos» posibles toda vez que el acto teatral está estructurado, puesto en escena, ensayado y representado, estudiado e historiado según unas convenciones y estéticas específicas.

Como comentábamos más arriba, en nuestra tradición humanística occidental se ha privilegiado el texto hasta tal punto que, de forma secular, se han ignorado o suprimido formas de teatralidad popular o extraeuropea que no se correspondían con los modelos o prototipos dramáticos occidentales, en la mejor tradición neocolonial. En este sentido, una de las tareas del siglo XX fue la rehabilitación y el redescubrimiento de nociones menospreciadas, como por ejemplo la fiesta o el ritual, testimonios indispensables para entender el pasado y el presente del acto teatral a través de sus pervivencias. El historiador y profesor de la Universidad de Melbourne, Greg Dening, comentaba: «The ways we make sense of the past are almost innumerable, but we are culturally astute in knowing how these different ways are to be interpreted / Las formas que los humanos usamos en el pasado

para interpretar y dotar de significado al mundo son innumerables, pero somos culturalmente muy astutos al seleccionar qué vías utilizar al recordarlas» (1996 : 14). La historia suele ser muy interesada y la historiografía teatral no es ninguna excepción.

En un pasado aún muy reciente, el historiador teatral se consideraba una especie de científico «positivista» que estudiaba una serie de hechos para llegar a unos resultados fiables y conseguía unas verdades objetivas respecto a los hechos del pasado. Los documentos, escasos en una manifestación tan efímera como el teatro, hablarían por sí mismos. Las fuentes primarias (edificios, grabados, memorias, indumentarias, textos dramáticos originales, registros administrativos, contratos, programas de mano...) son documentos que inducen a una reflexión sobre el pasado relativizándolo. Respecto a ello, el historiador británico Richard Evans comenta que «Documents are always written for somebody's point of view, with a specific purpose and audience in mind / Los documentos siempre han sido escritos desde el punto de vista de alguien, con un propósito específico y con un público en mente» (1997 : 80). Actualmente, ese tipo de acercamiento historiográfico «positivista» se ve cuestionado, ya que nadie deja de poner en duda la noción de objetividad en mayúsculas cuando se reconoce cómo la escritura histórica está profundamente afectada por el propio contexto histórico en el que trabajan los historiadores.

Este creciente relativismo se ha enriquecido en las últimas décadas, en especial desde los años ochenta, cuando el pensamiento *queer* (políticamente no correcto) pasa de la práctica a la reflexión, a partir de ideas como la accesibilidad a los derechos humanos o la difusión del feminismo. Aumentan, por lo tanto, los estudios realizados desde perspectivas raciales, de género, de nacionalidades minoritarias, etc. Se muestran como voces resistentes y necesarias para elaborar una historia más plural del hecho escénico. Estas nuevas perspectivas otorgan nuevas lecturas cuando se re-

interpretan o reexaminan los documentos. Como decíamos, debemos pensar que la historiografía se ha escrito a menudo desde la óptica de los poderosos y/o privilegiados. No hay que olvidar que la teatralidad es una conjunción de elementos muy compleja, incrustada en una cultura y un espacio-tiempo determinados y, al mismo tiempo, es un elemento de reflexión y de comunicación comunitarios.

En consecuencia, en la actualidad, algunos historiadores se consideran científicos en tránsito; es decir, entienden la objetividad más como un proceso que como un resultado. Existe un claro paralelismo en muchos creadores, ayer se citó ya la idea de postproducción argumentada por el francés Nicolas Bourriaud cuando señala que el artista actual más que hacer creaciones las programa. Existe la idea de insertar las distintas creaciones en un fluido productivo. Existe un claro cambio de protocolos que interrelaciona más que nunca creación y reflexión, creación y teoría; algunos creadores actúan con frialdad científica. Este proceso debe regirse tanto por el rigor académico (que nadie pone en duda) como por la curiosidad. Tanto las hipótesis de una investigación historiográfica como la creación-investigación deben entenderse como resultados parciales y provisionales susceptibles de ser modificados por aportaciones posteriores, de ahí la importancia de la creación de grupos de investigación que abran líneas de trabajo. De ahí también el rigor fundamental en lo referente a la importancia de conocer en profundidad el estado de la cuestión de determinado tema de investigación.

Un ejemplo, el grupo ABRACE

Volviendo al campo historiográfico, señalaremos la importante tarea llevada a cabo por el grupo universitario brasileño ABRACE, formado por investigadores, historiadores y teóricos de la escena, procedentes de las universidades de Sao Paulo, Río de

Janeiro, Campinas, Florianópolis o Brasília.

Como muestra, la profesora Maria Lourdes Rabetti de UNIRIO (Universidad de Río de Janeiro) ha desplegado un interesante programa de historiografía de las artes escénicas basado en la historia oral, en la recuperación de la memoria todavía viva de los hechos indagados. En su opinión, la entrevista es un acto de producción documental imprescindible para entender e historiar fenómenos olvidados como la irrupción del teatro cómico en Río entre 1900 y 1930, una valiosa manifestación teatral de raíz popular rechazada por la historiografía más academicista. Rabetti señala cómo los estudios históricos se basan cada vez menos en hechos aislados o «acontecimientos» memorables. El nuevo espacio para el acontecimiento es el de un dato emergente dentro de un proceso amplio. Esta elasticidad operada en el concepto de Historia abre nuevas posibilidades experimentales en su estudio y su apertura hacia la denominada Historia de las Mentalidades o Historia de la Cultura. Fernando Villar, profesor de la Universidad de Brasilia y director escénico, investiga, como Marranca, el tema del léxico: «Tanto nas poéticas quanto nas teorias, as transformações da linguagem cênica em permanente devir desafiam taxonomias seguras/ Tanto en las poéticas como en las teorias, el lenguaje escénico en permanente transformación desafía las taxonomías seguras» (2006 : 131).

Lo cierto es que la movilidad entre disciplinas es actualmente imprescindible para aproximarse a la investigación sobre el hecho teatral. Hay que establecer diálogos entre espacios, palabras, cuerpos, pasado, contemporaneidad... Las artes escénicas, por su propia naturaleza interdisciplinar, no pueden ser un ámbito de estudio cerrado ya que se trabaja con numerosas categorías, desde la ficción hasta la emoción.

Nos encontramos, por lo tanto, ante la necesidad de repensar los modelos historiográficos y los modelos de producción aplicados a las artes escénicas, que actualmen-

te se muestran como campos complementarios. ¿Cómo hay que entender sino la continuada revisitación de las vanguardias de los sesenta y setenta por ambos lados? La responsabilidad e importancia del acto teatral es que, como acto voluntario que provoca emociones, tiene la capacidad de modificar procesos de comunicación. La investigación historiográfica y la investigación de creación comparten en la actualidad metodologías menos jerárquicas, más procesales y más plurales. En este sentido, el profesor de la Universidad de Manchester y del MACAPD de Gerona, Ric Allsopp, reivindica el concepto de obra abierta estipulado por Umberto Eco en 1962. Según su criterio, creación y reflexión deben compartir estrategias y tácticas destinadas a estructurar la mirada del receptor según esta concepción más libre.

Nuevas herramientas visuales, uso metodológico

La hipervisualidad del siglo xx se ha vinculado al imparable despliegue de los lenguajes visuales: fotografía, cine, tv, vídeo, ordenador, etc., extensiones para captar y reproducir imágenes que al mismo tiempo reactivan nuestra sensibilidad y amplifican nuestro conocimiento del mundo. Algunas de estas tecnologías han cambiado totalmente la manera de percibir la realidad cultural (sin duda, en la actualidad la consulta en línea ha sustituido el manejo del volumen enciclopédico entre los jóvenes y también entre los no tan jóvenes).

Como precedentes en el mundo académico podríamos señalar la idea del *visual thinking* de Rudolf Arnheim o la escuela italiana liderada por el historiador Ludovico Zorzi en las épocas de la postguerra mundial. Ellos ya apostaron por entender la visualidad, no como una versión imperfecta de la textualidad sino como un lenguaje autónomo. Hoy en día, el discurso visual es mayoritario en todo el mundo, sin olvidar que sobre la imagen se construyen

los imaginarios más antiguos, los simbólicos, a partir de los cuales los nuevos medios han desarrollado un soporte cultural que une memoria, representación, ritual (ya lo anunciaba Antonin Artaud) y narración. Este repertorio icónico, estas imágenes, no están muertas, sino que, al verlas de nuevo, resuenan a través de ellas espacios y tiempos pasados.

Respecto a ello, el antropólogo hindú Arjun Appadurai ha analizado, a partir del hecho visual, la dinámica de la fantasía mediática. En su libro *Globalization* (2001) señala que uno de los principales cambios en el orden cultural global se debe a la difusión de imágenes mediante el cine y la televisión que han creado un nuevo papel para la imaginación en la vida social de todo el mundo, también de los países en vías de desarrollo. El mundo es ahora imaginado a partir de su construcción a través de los media, la amalgama entre realidad y ficción es prácticamente indescifrable. Dicho referente, el enorme impacto de la imagería mediática en nuestro imaginario, también se convierte en indispensable para analizar e historiar la evolución de las artes escénicas de las últimas décadas.

Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (2001): *Globalization*, Durham: Duke University Press.
- BOURRIAUD, Nicolàs (2004): *Postproducción*. Buenos Aires: Ana Hidalgo Editores.
- CARLSON, Marvin (2002): *Performance: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- DENING, Greg (1996): *Performances*. Chicago: University of Chicago Press.
- EVANS, Richard (1997): *In Defence of History*. Londres: Granta Books.
- MARRANCA, Bonnie (2008): *Performances Histories*. Nueva York: PAJ Publications.
- SCHIEFFELN, Edward (1998): «Problematizing Performance», en F. Hughes-Freeland (ed.) *Ritual, Performance, Media*. Londres: Routledge.
- SPANBERG, Martin (2008): *What's research?*, www.inpex.se/contents (27/10/09)
- VILLAR, Fernando (2006): «Operando das fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas» en André Carreira (ed.) *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Río de Janeiro: 7 Letras Editores.
- ZARRILLI, Phillip (ed). (2006): *Theatre Histories. An Introduction*. Londres: Routledge.

