

Como citar:

Rivas Franco, R. (2017). Teatro y complejidad. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 193 - 206

TEATRO Y COMPLEJIDAD*

THEATER AND COMPLEXITY

Ruth Rivas Franco**

*** Magíster en Estudios Avanzados de Teatro, Universidad Internacional de la Rioja. Docente e investigadora de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Cali, Colombia. E-mail:rukita.r.f@gmail.com*

RESUMEN

El ensayo presenta una aproximación a los conceptos: paradigma, complejidad y pensamiento complejo. De igual manera, plantea una perspectiva de estudio del teatro desde el pensamiento complejo, buscando relevar la investigación-creación en teatro como una ciencia de lo humano.

PALABRAS CLAVE

Teatro, complejidad, paradigma, investigación-creación.

ABSTRACT

The essay presents an approach to the concepts of paradigm, complexity and complex thinking, in the same way, it proposes a perspective of the study of theater from complex thought, seeking to relieve research-creation in theater as a science of the human.

KEY WORDS

Theater, complexity, paradigm, research-creation.

* Recibido: 20 de octubre de 2017 - Aprobado: 30 de noviembre de 2017.

“La vida, fenómeno irreversible, la cultura y sus avatares, no podían constar sino como extrañas al mundo físico de la ciencia clásica”

(Prigogine, 1997, pp. 51-52)

PRESENTACIÓN

Este artículo realiza una aproximación a los conceptos de paradigma, complejidad y pensamiento complejo en relación con el teatro. Lo hace a través del estudio de los autores: De Sousa Santos (2009), Gell-Mann (2003), Maldonado (1999, 2007, 2009), Morin (1981, 1988, 1999, 2002, 2008) y Prigogine (1997).

El estudio de esta relación ubicada en el contexto de la educación superior pretende motivar la investigación en teatro desde la complejidad, posibilitando con esto la valoración de los diversos productos, artísticos, conceptuales, metodológicos de la investigación en teatro en una categoría que excede lo técnico (*techné*) y pasa a lo humano.

Para esto se divide en cinco acápites: Aproximación a los conceptos, Relación teatro-ciencia, Cinco principios del pensamiento complejo: teatro y complejidad, Investigación-creación en teatro, Prospectiva y conclusiones.

El texto plantea preguntas que, lejos de contestarse, pretenden ser una motivación para la investigación en teatro desde el paradigma de la complejidad.

APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS

A partir de la entrada del Teatro como disciplina en las universidades, este ha tenido que participar de una visión científicista del mundo, puesto que al estar en el seno de la academia se ha visto obligado a producir conocimiento desde el paradigma dominante.

Para Morin [...] un paradigma escapa de la esfera de lo disciplinar, lo normativo y lo instrumental. Se ubica en el proceso mismo de pensamiento y afecta, como modo de pensar, cada aspecto de la vida. Para el teatro, el paradigma de lo simple, aunque ha conducido a innegables avances, ha optado ante la imposibilidad de generar una teoría unificada, de transitar con frecuencia lo interdisciplinar, tomando conceptos prestados de otras disciplinas para explicarse él mismo, lo que ha generado, según Dubatti (2012) una serie de subdisciplinas en torno al teatro: Antropología teatral, semiótica teatral, sociología del teatro... Tomando para su estudio solo un aspecto de la praxis teatral. Teniendo como efecto que quienes se atreven a teorizar el teatro son a menudo investigadores de otras disciplinas, generando una tensión innecesaria entre la academia y los creadores por fuera de ella. (Rivas, 2018, p. 614)

Sin embargo, a partir de las rupturas de la lógica científica clásica con descubrimientos como la divisibilidad del átomo, la relatividad de Einstein, el principio de incertidumbre de Heisenberg, la teoría de

las estructuras disipativas de Prigogine, entre otros, la ciencia empieza a reconocer y a necesitar un paradigma pensado desde la complejidad. En este nuevo paradigma se hace un llamado constante al arte para que integre sus saberes y sus formas de producir conocimiento a la comprensión de lo humano. Este paradigma científico emergente, “involucra un nuevo modo de hacer y entender la ciencia, extendiendo los límites y criterios de científicidad, más allá de las fronteras de la ciencia moderna, ancladas sobre los principios rectores del mecanicismo, el reduccionismo y el determinismo” (Rodríguez y Aguirre, 2011, p. 2).

Para adentrarnos en el desarrollo de la relación teatro y complejidad, observemos primero algunas ideas en torno a la complejidad.

El desarrollo científico venía dándose a través de la legitimación absoluta de los cuatro principios del método cartesiano: evidencia, análisis, deducción y comprobación. Para aplicar estos principios el sujeto es obligado a ser objetivo (racional) mientras que el objeto es aislado de su ambiente natural y observado en un ambiente controlado. El método persigue la Verdad incuestionable y pretende, a través de esa verdad, lograr el conocimiento y el dominio de las leyes de la naturaleza. Estos principios motivan el desarrollo de la ciencia y la aparición de disciplinas que empiezan a poner fronteras inextricables y a reclamar para sí objetos de estudio. En ese sentido, simplifican el mundo. “La simplicidad hace referencia a la ausencia (o casi) de complejidad. Etimológicamente, simplicidad significa ‘plegado una vez’,

mientras que complejidad significa ‘todo trenzado’” (Gell-Mann, 2003, p. 44).

Pero, ¿qué es lo que se trenza? Un trenzado se puede hacer con diferentes materiales o con uno solo, como en el caso del cabello. El trenzado puede conducir a una forma distinta que surge de un mismo material. Esto es en principio, solo un cambio de apariencia, que deriva en un cambio en las propiedades del material dependiendo de qué tan fuerte se trence. Es decir, la trenza altera la capacidad de resistencia del material. ¿Estaríamos allí ante un fenómeno de la complejidad?

A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. (Morin, 1999, p. 32)

Es decir que, es necesario que aquello que se teje, se trenza, sea diverso. La trenza de un solo material y susceptible de separarse después, sin que nada haya sido alterado en su esencia, no parece un buen ejemplo.

Pero si el paradigma de lo simple produjo tantos desarrollos, por qué ahora buscar estudiar la complejidad. ¿La complejidad es una cualidad presente en el mundo real? O, ¿es una construcción del investigador?

Maldonado (2009) dice que “ni es bueno ni deseable que los fenómenos sean complejos” (p. 10.) Pero, aunque no sea deseable, hay objetos, sistemas¹, eventos en los que existe la complejidad. No porque uno desee verla, sino porque allí está. Volveremos sobre esta idea al hablar de la relación entre teatro y complejidad.

Pero por qué no es deseable que los fenómenos sean complejos:

Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar... (Morin, 1999, p. 32)

Entonces, el método cartesiano no es útil para observar los fenómenos complejos. Se precisa un cambio de paradigma que permita integrar lo diverso, lo discontinuo, lo antagónico, el desorden, el azar, aquello que es al mismo tiempo unitas-multiplex. Así, es necesario un paradigma distinto para poder acercarnos mejor a la realidad. Entendiendo paradigma como “las relaciones lógicas entre algunos contextos fundamentales que son maestros, que son guías de todos los pensamientos y las teorías” (Morin, 2008, p. 31).

¹ Para Morin (1988), un sistema es una “asociación combinatoria de elementos diferentes” (p. 41).

Pero este paradigma precisa también de un método, uno que pueda estudiar esas cosas “extrañas” a la ciencia clásica. Este paradigma aún no existe, apenas está emergiendo porque para que emerja plenamente necesitamos aprender a ver, a pensar en otra lógica, una que no sea disyuntiva. Y es allí donde entra el pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin, que “reclama la constitución de un saber pertinente, ecologizado, histórico, contextual” (Rodríguez y Aguirre, 2011, p. 11).

El pensamiento complejo es un modo de pensar “capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real” (Morin, 1999, p. 22). Como método no es cerrado y se basa en tres principios: dialógico, de recursividad y hologramático. En síntesis, el primero propone el abordaje de lógicas distintas para estudiar la realidad, estas lógicas pueden ser antagónicas o yuxtapuestas. El segundo, la necesidad de pensar un esquema diferente al de causa y efecto, un esquema en el que el producto es al mismo tiempo productor y proceso de producción, en esta lógica las causas son efectos y los efectos son causas, a veces de sí mismos, a veces de otros. Y el último principio parte de la idea de cómo en la mínima parte está el todo. El pensamiento complejo, además, integra nuevamente sujeto-objeto-contexto.

Esto último ha sido utilizado por los detractores del pensamiento complejo, sosteniendo que el papel asignado al investigador es excesivo, pues termina siendo este quien construye el objeto de investigación.

De acuerdo con la comprensión amplia divulgada desde este punto de vista, la complejidad es una cosmovisión que le adscribe un papel determinante al sujeto, denominado genéricamente como “observador”. De acuerdo con esta línea de interpretación, la complejidad del mundo es relativa al punto de vista del observador. (Maldonado, 2009, p. 3)

En el caso del teatro, por ejemplo, que es un arte “complejo” por naturaleza, los ojos del creador son fundamentales pues puede haber un proceso de creación desde el paradigma de la simplicidad, en el que es el texto la lógica que ordena todos los otros lenguajes, o también podría, dependiendo del creador, haber un proceso que releve la complejidad del teatro. Aquí, podría hablarse de procesos de creación ínter y transdisciplinarios.

Sin embargo, la mirada del creador, ubicada en cualquiera de las dos caras de la moneda, jamás podría quitarle al teatro lo que es su esencia. Un arte efímero, que necesita de la coexistencia en el espacio-tiempo de al menos un espectador y un actor, y en el cual el actor desarrolla su poiesis a la vista del espectador quien la espera mientras sucede, dando lugar a que entre el azar, el desorden, y entre ambos se genera un compartir de, no solo espacio-tiempo, sino también de vitalidad, de energía. Es decir, desde su propia especificidad o naturaleza, el teatro es un objeto de estudio complejo pues se encuentra “en la interfase entre la mirada

del observador y el comportamiento mismo de los fenómenos” (Maldonado, 2009, p. 11).

RELACIÓN TEATRO-CIENCIA

Volvemos a la idea inicial, la relación teatro-ciencia. Desde el paradigma de lo simple, lo único que podía ser estudiado del teatro es el texto dramático, que permanece en el tiempo y puede ser aislado de su contexto para su estudio, pero este es solo un aspecto del teatro. En cambio, desde el paradigma de la complejidad, el teatro puede ser estudiado como un sistema abierto²:

La complejidad introduce, en el terreno de las ciencias, una racionalidad post-clásica que habilita e incorpora problemas ignorados o vedados por el pensamiento científico moderno. Estos problemas involucran, en un sentido no exhaustivo, cuestiones relativas al desorden, el caos, la no-linealidad, el no-equilibrio, la indecibilidad, la incertidumbre, la contradicción, el azar, la temporalidad, la emergencia, la auto-organización. (Rodríguez y Aguirre, 2011, p. 2)

² “Teórica y empíricamente, el concepto de sistema abierto abre la puerta a una teoría de la evolución, que no puede provenir más que de interacciones entre sistema y eco-sistema y que, en sus lazos organizacionales más notables, puede ser concebido como un desborde del sistema en un meta-sistema. La puerta está, de allí en más, abierta hacia una Teoría de Sistemas auto-eco-organizadores, por cierto, abiertos ellos mismos (porque lejos de escapar a la apertura, la evolución hacia la complejidad la acrecienta), es decir, de sistemas vivientes” (Morin, 1988, p. 45).

Lo interesante de esta relación ciencia y teatro es que el arte, como forma de producción de conocimiento, jamás se ha quedado relegado al papel que la ciencia desde el pensamiento racionalista le otorga. Las nuevas teatralidades del siglo XX son una muestra de esta relación: Beckett, Pinter, García Lorca, Spregelburd, Liddell, García, la lista es bastante larga, quizás porque el teatro nunca escapa de la realidad social, filosófica e incluso científica que lo envuelve. El teatro mismo sintió el cisma que ocurrió en la ciencia a principios del siglo XX y no pudo más que presentar en las tablas a los hombres y mujeres que también resentían, en su propio modo de ser y estar, este cisma.

Desde la complejidad el teatro puede reflejarnos, cuestionarnos y hacernos comprender cómo y por qué nos relacionamos con el mundo de la manera en que lo hacemos. Para lograr este objetivo, las ciencias tendrían que dar cabida al conocimiento que se produce a través del arte, es decir, moverse del paradigma de la simplicidad al de la complejidad.

Reconocer esos conocimientos y prácticas como productos de un pensamiento, es lo que se denomina Ecología de los saberes.

La epistemología del Sur, [...] ofrece instrumentos analíticos que permiten, no solo recuperar conocimientos suprimidos y marginalizados sino también identificar las condiciones que tornen posible construir nuevos conocimientos de resistencia y de producción alternativas al

capitalismo y al colonialismo globales. En esto consiste la propuesta de una ecología de saberes. (De Sousa Santos, 2009, p. 12)

En ese sentido, el teatro desde la complejidad, como objeto de estudio, necesita de un tipo de investigación transdisciplinar, “que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización” (Morin, 1999, p. 42).

Esta visión de lo transdisciplinar³ desde una Ecología de los saberes se expande hacia lo transcultural y transhistórico (Nicolescu, 1996), entablando un diálogo horizontal entre los distintos saberes: el científico, el cotidiano, el artístico, el cultural.

Sin embargo, preocupa que ese diálogo horizontal tenga que entablarse en términos técnicos de las ciencias de la

3 “La transdisciplina representa una relación compleja de disciplinas en la que la creación de un nuevo marco conceptual y de acción son necesarios para hacer posible el abordaje del objeto en común que fue creado por las disciplinas unidas. Es decir, que la transdisciplina implica la creación y el abordaje de un objeto totalmente nuevo que necesita, y merece, la creación de un nuevo marco que no se configure, como en el caso de la interdisciplina, con la puesta en común de saberes individuales” (http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/2686_5710.pdf).

complejidad⁴, y que lo que se termine haciendo sea utilizar como metáforas los conceptos que refieren esas características complejas del mundo físico, químico o cibernético, en este caso, el teatro, y que el resultado de esta aproximación al teatro y la complejidad sea renombrar cosas ya existentes en la teatrología sin producir ningún avance, ningún desarrollo y generando en cambio confusión o una terminología rimbombante, como ocurre cuando las disciplinas no catalogadas como ciencia desde una concepción clásica, intentan ganar un lugar en la encumbrada cima científica.

En ese sentido, Maldonado (2009) y Morin (1999) tienen razón. El primero en lo referente a la necesidad de una ciencia que concilie la producción de conocimiento con la armonía con la naturaleza y por consiguiente con el ser humano, en este aspecto se comparten puntos de vista con De Sousa Santos (2009), Gell-Mann (2003), Morin (1988) y Prigogine (1997). Y, el segundo, desde la necesidad de que la ciencia incluya el punto de vista del observador como aquel que percibe la complejidad del objeto estudiado y, por ende, la necesidad de una manera de pensar distinta que pueda incluir el desorden, el azar, la multiplicidad y la unidad en ese objeto.

4 “[...] las ciencias de la complejidad se han desarrollado a partir de la formulación de metodologías y técnicas sofisticadas para abordar el estudio de sistemas complejos. Es decir, estas ciencias poseen un poderoso arsenal de tipo técnico instrumental, sustentado en el poder de cálculo de la computación contemporánea, para abordar el estudio formal y aplicado de sistemas complejos” (Rodríguez y Aguirre, 2011, p. 10).

CINCO PRINCIPIOS DEL PENSAMIENTO COMPLEJO: TEATRO Y COMPLEJIDAD

¿Por qué relacionar el teatro con la complejidad? Desde que inicié el estudio de esta relación entre el teatro y la complejidad, ha sido como poner al teatro frente a un espejo y ver que su reflejo soy yo misma mirándolo desde el pensamiento complejo. Y en ese sentido, entiendo el proceso de creación de una obra como un sistema, y con cada uno de los conceptos, de los que hablan Maldonado (2007) y Gell-Mann (2003)⁵, me parece que no están hablando de física, ni de programas de simulación, ni de genética, sino que están hablando de teatro. Y viene De Sousa Santos (2009) y pone un ingrediente más: la Epistemología del Sur.

Podría ser que esté tratando de meter al teatro en la camisa de fuerza epistemológica del pensamiento complejo. No quiero al final hacer un simple traslado de conceptos y que la relación se quede en el terreno de la metáfora científica.

Permítanme explicar por qué me seduce tanto la idea de la complejidad y el teatro.

Para mí el teatro, como práctica artística, es una forma de producción de conocimiento

5 Trabajo con no linealidad • Incorporación del principio de incertidumbre • Identificación de los puntos críticos o los estados críticos de un sistema y el estudio de las transiciones de fase y el trabajo con espacios de fase • Reconocimiento de la aleatoriedad • Bucles positivos y negativos de retroalimentación o para ponerlos en términos de Morin (1999) con su tetragrama: orden-desorden-interacción-organización, el programa y la estrategia y la autoorganización y la autopoesis.

sobre lo humano, y vendría de las Ciencias humanas Ciencias del arte Ciencias del teatro.

Siguiendo a Prigogine (1997): “Vivimos una doble revolución: a nivel de las relaciones del hombre con la naturaleza, [...]; pero también en las relaciones del hombre con el hombre” (p. 64). Es allí donde ubico al teatro como ciencia, una ciencia que se ocupa de producir conocimiento sobre lo humano. Ese conocimiento pasa por la comprensión del ser humano. Es por esto por lo que, en términos de lo interdisciplinar⁶, existen varias ciencias del teatro: sociología teatral, semiótica teatral, antropología teatral, filosofía del teatro y hay que contar también a la estética y a la poética. Pero todas ellas han diseccionado el teatro, lo han simplificado para poder entenderlo, porque el teatro, como expresé antes, sin necesidad de que nadie ponga su punto de vista sobre él, es complejo. Es decir, es un arte complejo por naturaleza, en el mundo real es complejo *per se*. Se observa en él, el principio del que habla Gell-Mann (2003) sobre cómo un conjunto de leyes simples, a través de las interacciones entre sus elementos, puede dar a luz a la complejidad: “Hemos examinado cómo unas leyes simples, que incluyen un estado inicial ordenado, junto con la intervención del azar, han producido las maravillosas complejidades del universo” (p. 347).

⁶ “[...] el objetivo en común se aborda desde la unión de las disciplinas: se compone un nuevo marco conceptual y/o marco de acción a partir de los aportes y características propias de cada disciplina. La unión de las disciplinas crea una “nueva” disciplina, que más allá de ser completamente nueva, representa una puesta en común en función del objetivo: lo nuevo nace de la mezcla de los aportes significativos de cada disciplina” (http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/2686_5710.pdf).

Empecemos por comprender que “Descubriendo el teatro, el ser se descubre humano. El teatro es eso: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!” (Boal, 2001, p. 33). Desde esta perspectiva, en el teatro como objeto de estudio podemos ver cómo se dan naturalmente cinco de los siete principios del pensamiento complejo como método (Morin, Ciurana y Motta, 2002):

El principio dialógico. En la naturaleza del teatro está el diálogo en agón, en competencia, en conflicto. El teatro es la única de las artes que desde su naturaleza plantea la confrontación de dos lógicas antagónicas. En sus procesos de creación precisa del trabajo en equipo. Posibilita el trabajo ínter y transdisciplinar⁷ entre las artes visuales, la música, la danza, pero también entre la física, la química, la sociología, la comunicación, la historia, la psicología. Implica poner dos lógicas distintas, no solo desde el punto de vista conceptual o metodológico, sino también de materialidades, naturalezas o medios, a dialogar.

El principio hologramático. La captura de un instante en el teatro permite construir un sentido, un todo, a través de la relación entre los diferentes sistemas que interaccionan. En ese instante que no es fijo, que transcurre, está la poética de toda la obra y cada instante crea el todo como un sistema poético que no está cerrado en sí mismo y que termina por concretarse en la imaginación del espectador.

⁷ Para complementar este aspecto se puede revisar el artículo de Rivas (2018).

El principio sistémico. Dubatti (s.f.) señala tres cualidades para nombrar un objeto como teatro: poiesis, expectación y convivio. Para que un acontecimiento sea teatro es necesario que haya un actor que esté produciendo poiesis en la escena, y se necesita que esté siendo esperado por alguien, en una situación de convivio, un aquí y un ahora juntos, compartiendo el mismo espacio-tiempo. Así como el actor, el espectador renuncia a su tiempo cotidiano, a su realidad, para entrar a ser parte de ese universo que le están dando y la ejecución del actor depende, en buena medida, del feedback que recibe del espectador.

El principio reactivo. El espectador que percibe cada instante a través de sus sentidos, está al mismo tiempo tratando de comprender esa imagen en sí misma y en la totalidad de la obra, aunque aún no haya terminado de verla, y depende de su propia historia personal, de su contexto. Cada instante causa en él un efecto, pero al mismo tiempo en su cabeza tratando de ordenar el caos, ese efecto, reacciona ante la imagen generadora y vuelve a él mismo como otra causa y como efecto.

El principio de recursividad. Como un sistema compuesto por la interacción de varios sistemas vivos, como lo son el actor y el espectador, pero también los técnicos y todos aquellos que estén en el convivio, tiene la condición de dejarse permear por las características contextuales que rodean el acontecimiento y aunque la obra sea "la misma" cada función es distinta. A veces el azar, a veces la fatalidad, posibilitan que entre la improvisación. También ocurre que el espectador que ha visto la obra muchas veces ve en cada función algo diferente,

encuentra un nuevo sentido, un algo que había escapado antes, que puede no depender de la compañía, de la ejecución, sino de él mismo como espectador. Este principio genera la propiedad de la auto-eco-organización, así como la de la *auto-poiesis* (Maturana y Varela, 2003).

Así también en el teatro asistimos a la diada programa y estrategia planteada por Morin (2002): la obra de teatro en tanto sistema tiene un programa que cumplir; las relaciones entre los diversos sistemas, luces, música, kinesis, proxemia, están programadas, pero siempre hay lugar a la alea, a lo imprevisto, por eso el teatro es siendo y cuando esta irrupción del azar ocurre, el actor e incluso el técnico deben actuar, deben saltarse el programa, crear alternativas que los lleven a donde el programa debería haberlos llevado, esto por supuesto sin que el espectador note que algo imprevisto ocurre.

Por su especificidad o naturaleza, el teatro reclama sus propias maneras de investigar. Es más, reclama el reconocimiento de su naturaleza multidiversa que depende de los contextos sociales, políticos, económicos, culturales en los que el artista teatral crea, no habiendo un único teatro, sino muchos. En ese sentido, el investigador teatral debe apelar a una razón abierta, que lo aleje de los dogmas y le permita ver la propuesta poética de cada pieza, entender a un creador en su multiplicidad y en su unicidad. Debe atender a una ecología de saberes, y debe incluirse él mismo como sujeto que observa y es observado. Debe propender por lo transdisciplinar.

Y es aquí que me encuentro tan cercana a De Sousa Santos. En la enseñanza del teatro en las universidades, sobre todo en las latinoamericanas, debería propenderse por encontrar esa teatralidad ligada a la territorialidad, a la identidad como una construcción enmarcada en las relaciones culturales con los territorios y, en ese sentido, por la defensa de la multiplicidad del teatro. Así, la ciencia del teatro no se ocuparía de partes inconexas, sino que buscaría las relaciones entre los diferentes sistemas. Así, la producción de conocimiento que se da en el hecho teatral, sobre lo humano, tendría un lugar preeminente. Legitimar nuestras propias estéticas y prácticas, teorizarlas y dejar de ver en el horizonte el modelo universal del teatro.

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN TEATRO

La relación teatro-ciencia encuentra, a través del paradigma de la complejidad, una salida que legitima el arte como modo de producción de conocimiento, sin hacer distinción entre cuál es la verdadera ciencia. Esto es relevante cuando en las universidades se nos exige a los docentes artistas hacer investigación, pero a la hora de valorar los productos para, por ejemplo, publicar en revistas indexadas, terminan siendo descartados por no corresponderse con metodologías clásicas.

En Colombia se ha dado solución a las exigencias de los organismos de control — Ministerio de Educación y Colciencias—, en el tema de la investigación en la educación superior en los programas de arte a través

de tres líneas de acción: la investigación en (o desde el) arte, investigación sobre arte y la investigación-creación.

Para el caso del teatro, en la primera línea se trata de investigaciones que realizan los propios artistas, las cuales versan generalmente sobre los entrenamientos del actor, elaboraciones teórico-conceptuales sobre temas estéticos o técnicos, basados generalmente en la propia práctica del investigador. Sin embargo, no ha sido fácil que los artistas entren en estas dinámicas de producción sobre su propia práctica, un resultado de la carencia de formación posgradual en los docentes en arte. Los resultados, en ocasiones, carecen de un camino metodológico y se tiende a privilegiar la subjetividad de los hallazgos de investigación. Los artistas docentes han visto en la investigación cualitativa, especialmente desde las ciencias sociales, la posibilidad de subsanar esa falencia metodológica, sin embargo, esa solución propende por poner a los procesos artísticos una camisa de fuerza metodológica que cercena la naturaleza del quehacer teatral.

En la segunda línea, investigación sobre arte, se encuentran las investigaciones que podríamos llamar con enfoque interdisciplinar, en el sentido que lo plantea García (2006):

La interdisciplinariedad comienza desde la formulación misma de los problemas (antes de los estudios disciplinarios), se prolonga en un largo proceso (que no es lineal, que pasa por

diversas fases, cada una con sus propias “reglas de juego”) y acompaña a los propios estudios disciplinarios hasta el término mismo de la investigación. Esta forma de abordar el objeto de estudio plantea una problemática que no es sólo metodológica, sino fundamentalmente epistemológica. (p. 96)

Así, el qué conocemos está basado en el constructo epistemológico de otra disciplina que no es la teatral. Los investigadores, por tanto, provienen de otras áreas del conocimiento y generalmente también usufructúan la metodología de investigación en ciencias sociales. Y aunque esto ha conducido a una comprensión más social, antropológica, cultural del teatro, sigue estando por definirse un marco epistemológico que pueda hablar del hecho teatral en sí mismo.

La tercera línea es la de investigación-creación: cuando las propuestas tienen como finalidad la investigación a lo largo del proceso de creación de “obras, eventos, objetos o productos de valor estético y cuya naturaleza puede ser efímera, procesual o permanente” (Colciencias, 2017, p. 143).

Esta trata del proceso de creación de obra. Este tipo de investigación puede ser llevada por el propio artista o por un agente externo que observa o reconstruye el proceso. En este caso se acude a la sistematización de experiencias como diseño metodológico, sin embargo, los alcances de este tipo de investigación se quedan en el terreno de lo descriptivo. Este tipo de enfoque permite el

tratamiento del teatro desde su naturaleza específica, responde a la evidencia de la interacción entre los distintos sistemas de acuerdo con las características de la obra, pero los resultados de investigación suelen ser dos: la obra misma y un texto que presenta la sistematización del proceso. De esta línea destacan, sin embargo, los materiales producidos por Buenaventura (1978) y García (1983) que no solo presentan los procesos, sino que además desarrollan dos métodos sobre la Creación colectiva, producidos ambos por fuera de la academia.

A través del pensamiento complejo, la investigación-creación de una obra de teatro como sistema abierto, es decir un sistema cuya *evolución/poiesis*:

[...] no puede provenir más que de interacciones entre sistema y eco-sistema y que, en sus lazos organizacionales más notables, puede ser concebido como un desborde del sistema en un meta-sistema. La puerta está, de allí en más, abierta hacia una Teoría de Sistemas auto-eco-organizadores, por cierto, abiertos ellos mismos (porque lejos de escapar a la apertura, la evolución hacia la complejidad la acrecienta). (Morin, 1999, p. 45)

Permite no solo respetar la naturaleza compleja de este arte, sino también potenciar los resultados de investigación-creación.

PROSPECTIVA Y CONCLUSIONES

En el contexto académico de la educación superiores necesario para el docente-artista-investigador en teatro empezar a buscar metodologías que respeten la naturaleza de la creación. Se debe aprovechar el momento histórico que vivimos con respecto al cambio de paradigma que se está dando en el mundo científico para recordar el lugar que el teatro tenía como productor de conocimiento en la antigüedad. Pero aún más, para reconocer nuestras propias teatralidades latinoamericanas en la categoría *unitas-multiplex*. El despojo del arte de su valor como práctica que conduce a la comprensión de lo humano, lo ha alejado de las ciencias, sin embargo, es una realidad el que las ciencias despojadas de las otras dimensiones de lo humano (lo sensible, lo artístico, lo religioso, lo cultural) conducen a resoluciones que en más de una ocasión nos han llevado como especie al borde de la extinción.

Desde el paradigma de la complejidad, científicos como Prigogine, Gell-Mann, el mismo Einstein en su momento, claman por la inclusión del arte en las investigaciones de la realidad, porque: “no siempre estamos en disposición de elaborar un informe científico sobre un fenómeno dado, y podemos preferir, por ejemplo, una descripción poética” (Gell-Mann, 2003, p. 301). De nosotros depende responder al llamado.

Estudiar el teatro desde la complejidad puede evidenciar cómo al observar los procesos de creación y recepción de la obra teatral, así como la enseñanza del teatro,

desde una perspectiva compleja, permite relevar la multiplicidad en la unidad de este tipo de arte, así como integrar de una manera orgánica el desorden y el azar a estos procesos.

Y, además, construir una base epistemológica desde el pensamiento complejo para la investigación-creación en el teatro: el precisar qué conocemos y cómo lo conocemos desde la naturaleza del arte teatral en la investigación, puede permitirnos a los artistas hablar con más propiedad de nuestras prácticas, así como el poder diseñar metodologías que respondan a esta naturaleza.

Así se podrían estimular proyectos de investigación-creación que puedan desarrollarse desde el pensamiento complejo. Este objetivo pretende abrir caminos de investigación-creación sobre la base de observar los procesos de creación, recepción y enseñanza de lo teatral como sistemas complejos que se nutren de la interacción con otros sistemas complejos como el ser humano, la sociedad, la cultura, la política y demás.

La poiesis que se logra en una obra no está nunca limitada a los procesos técnicos del arte. A través de ella se trenzan concepciones culturales, religiosas, políticas, económicas, biológicas, físicas. Las preguntas finales serían: ¿Cómo hablar de ese trenzado sin desenredar la trenza? Y, ¿a qué tipo de respuestas nos conduciría, sobre nosotros como seres humanos en relación con todas esas concepciones, con nosotros mismos y con la naturaleza, el hablar de la trenza sin desenredarla?

REFERENCIAS

- Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Buenaventura, E. (1978). *Esquema general del método del trabajo colectivo del TEC*. Cuba: Ed. Casa de las Américas.
- Colciencias. (2017). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, año 2017*. Bogotá, Colombia: Colciencias.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI editores.
- Dubatti, J. (s.f.). *Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción*. Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, España: Ed. Gedisa.
- García, S. (1983). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá, Colombia: Ediciones La Candelaria.
- Gell-Mann, M. (2003). *El quark y el jaguar*. Barcelona, España: Tusquets editores.
- Maldonado, C. E. (1999). *Esbozo de una filosofía de la lógica de la complejidad*. En *Visiones sobre la complejidad* (1ª Ed.). Bogotá, Colombia: Ediciones el Bosque.
- Maldonado, C. E. (2007). El problema de una teoría general de la complejidad. En C. E. Maldonado (Ed.), *Complejidad: ciencia, pensamiento y aplicaciones* (pp. 101-132). Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- Maldonado, C. E. (2009). *La complejidad es un problema, no una cosmovisión*. UCM Revista de Investigación, 13, 42-54.
- Maturana, H. y Varela, F. (2003). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Lumen.
- Morin, E. (1981). *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Morin, E. (1988). *Ciencia con Consciencia*. Barcelona, España: Ed. Anthropos.
- Morin, E. (1999). *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Gedisa.
- Morin, E. (2002). *El método 2. La vida de la vida* (5a Ed.). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Morin, E. (2008). Complejidad restringida y Complejidad generalizada o las complejidades de la Complejidad. En *Pensando la complejidad*, No. V. Cuba:

Instituto de Filosofía - Consejo de Ciencias Sociales - Academia de Ciencias.

Morin, E., Ciurana E. R. y Motta, R. D. (2002). *Educación en la era planetaria*. Barcelona, España: Gedisa S.A.

Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. París, Francia: Ediciones Du Rocher.

Prigogine, I. (1997). *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del orden al caos*. Barcelona, España: Tusquets editores.

Rivas, R. (2018). La evolución disciplinar del teatro como ciencia de lo humano. Una mirada desde la complejidad. En AA.VV., *Apropiación, generación y uso edificatorio del conocimiento*. Ed. REDIPE.

Rodríguez, L. G. y Aguirre, J. L. (2011). Teorías de la complejidad y ciencias sociales. Nuevas Estrategias Epistemológicas y Metodológicas. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 30(2).

Sánchez, J. (2009). Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Estudis Escènics*, 35, 327-335.

