



# COMPRENSIÓN COMPLEJA DEL TEATRO:

HACIA UN MODELO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

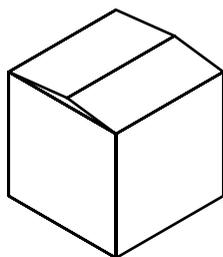
*Ruth Rivas Franco*



BELLAS ARTES  
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA  
DEL VALLE



FONDO EDITORIAL  
BELLAS ARTES



# **COMPRENSIÓN COMPLEJA DEL TEATRO:**

HACIA UN MODELO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

*Ruth Rivas Franco*



Catalogación en la publicación. Biblioteca Álvaro Ramírez Sierra

Rivas Franco, Ruth

Comprensión compleja del teatro : hacia un modelo de investigación-creación / Ruth Rivas ; ilustraciones y portada Mitchell Darío Morales Velasco. – Primera edición. – Cali : Fondo Editorial Bellas Artes, 2023.

212 páginas : ilustraciones en color.

Incluye bibliografía

e-ISBN: 978-958-58233-8-9

1. Pensamiento complejo 2. Dramaturgia I. Rivas Franco, Ruth II. Morales Velasco, Mitchell Darío, ilustrador III. Instituto Departamental de Bellas Artes

CDD 792.01

**Clara Luz Roldán**

GOBERNADORA DEL VALLE DEL  
CAUCA

**BELLAS ARTES INSTITUCIÓN  
UNIVERSITARIA DEL VALLE**

**Edid Consuelo Bravo Pérez**

RECTORA

**Dora Inés Restrepo Patiño**

VICERRECTORA ACADÉMICA Y DE  
INVESTIGACIONES

**José Albeiro Romero Ceballos**

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO Y  
FINANCIERO

**Oswaldo Alfonso Hernández Dávila**

DECANO FACULTAD DE ARTES  
ESCÉNICAS

**FONDO EDITORIAL BELLAS ARTES**

**Juan Manuel Henao Bermúdez**

COORDINADOR DE  
INVESTIGACIONES

**Daniela Isabel Ramírez Rojas**

ASISTENTE EDITORIAL

**Fondo Editorial Bellas Artes**

Título original: Comprensión compleja del  
teatro: hacia un modelo de investigación-  
creación

Autora: **Ruth Rivas Franco**

 0000-0002-6011-3344

[<https://orcid.org/0000-0002-6011-3344>]

e-ISBN: 978-958-58233-8-9

DOI:

<https://doi.org/10.56908/9789585823389>

Primera edición: noviembre 2023

Santiago de Cali, Colombia

© Fondo Editorial Bellas Artes

© Ruth Rivas Franco

© 2023

ESTA OBRA ES RESULTADO DE  
LA CONVOCATORIA EDITORIAL  
INTERNA 2023.

TAMBIÉN ES RESULTADO DEL  
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN  
COMPRENSIÓN COMPLEJA DE  
LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN  
EN TEATRO, DEL GRUPO DE  
INVESTIGACIÓN EN DRAMATURGIA  
KALY, Y DE LA TESIS DE  
DOCTORADO DE LA AUTORA EN  
PENSAMIENTO COMPLEJO DE LA  
MULTIVERSIDAD MUNDO REAL  
EDGAR MORÍN, TITULADA MODELO  
DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN  
PARA EL TEATRO DESDE EL  
PENSAMIENTO COMPLEJO.

El contenido de esta obra es  
responsabilidad exclusiva del autor  
y no representa necesariamente el  
pensamiento de Bellas Artes Institución  
Universitaria del Valle, ni genera su  
responsabilidad frente a terceros.

Corrección de estilo:

*Eduardo Posada Hurtado*

Diseño, diagramación, ilustraciones y  
portada:

*Mitchell Darío Morales Velasco*

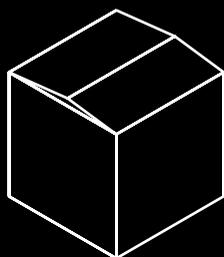
Impreso en Colombia por:

*Comercializadora Comsila SAS*



Licencia Creative Commons  
(CC BY NC SA 4.0-Atribución-No  
comercial-Compartir igual).





**COMPRENSIÓN  
COMPLEJA DEL TEATRO:**  
HACIA UN MODELO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

*Ruth Rivas Franco*



**FONDO EDITORIAL  
BELLAS ARTES**



## **Dedicatoria**

*A mi padre, que ahora es luz.*

## **Agradecimientos**

A mi madre y a mi hija, su comprensión y apoyo han sido fundamentales para el desarrollo de este trabajo.

A Oswaldo Alfonso Hernández Dávila, por confiar siempre en mis capacidades, estar dispuesto a escuchar y compartir conmigo sus saberes.

A mis compañeros docentes que hicieron parte de las entrevistas realizadas, por su tiempo y su sinceridad. También a los que no fueron parte del grupo seleccionado pero que aguantaron pacientemente mis devaneos sobre el pensamiento complejo y el teatro. Esas conversaciones me ayudaron a comprender mi propio discurso.

Al Instituto Departamental de Bellas Artes por permitirme ser y crecer profesionalmente y como ser humano.

Y finalmente a Santiago Trancón, cuyo acompañamiento sereno y riguroso me permitió avanzar y culminar esta investigación.

# Prólogo

Me solicita Ruth Rivas unas palabras de presentación de esta obra que en su momento tuve la satisfacción de dirigir como tesis doctoral y que hoy, con su publicación, alcanza un merecido reconocimiento, al tiempo que se ofrece a la comunidad académica y artística como un valioso instrumento de trabajo, teórico y práctico a la vez.

Es necesario decir, en primer lugar, que este libro es el resultado de un doble esfuerzo o una doble experiencia: la de su autora como dramaturga y creadora teatral, por un lado, y como pedagoga e investigadora del proceso creativo, por otro. Creo que ha sido precisamente de esta dualidad, de la tensión dialéctica de estos dos impulsos o necesidades, de donde ha nacido este método o modelo de investigación-creación que hoy nos ofrece y que estoy seguro servirá de estímulo y orientación para la labor diaria de muchos investigadores-creadores que, en el ámbito de las artes escénicas, buscan un sólido fundamento que les dé seguridad y confianza en su trabajo.

Para alcanzar con éxito este propósito ha sido decisivo el haber enmarcado la autora su investigación en el paradigma del pensamiento complejo, que permite superar los límites epistemológicos del racionalismo científico tradicional. Podríamos decir, en este sentido, que un principio de dualidad paradójica recorre (atraviesa y articula) todo el texto, obligando al lector en todo momento a unir, reconciliar y hacer fecunda la oposición de conceptos que, en ámbito de la lógica estricta o discursiva, se nos presentan como incompatibles o irreconciliables.

Comprenderá enseguida el lector a qué me refiero si le presento el ejemplo de algunas de esas dualidades o pares de opuestos conceptuales, cuya propuesta de articulación dialéctica está en la base de este trabajo:

- Teoría/Práctica
- Ciencia/Arte
- Individual/Colectivo
- Académico/Artístico
- Pedagogía/Creatividad
- Proceso/Producto
- Objetividad/Subjetividad
- Razón/Emoción
- Técnica/Estética
- Recepción/Valoración
- Investigación/Creación

Hablamos del teatro como arte escénico, lo que significa que hemos de diferenciarlo de otras artes. La justificación del teatro debe basarse en el hecho de que se diferencia de las otras artes porque provoca efectos específicos que ningún otro arte puede producir, o producir del mismo modo, lo que implica que podemos definirlo y diferenciarlo teóricamente y prácticamente. No hay arte, en este sentido, más complejo que el teatro, porque tiene dos opuestos que sirven de fundamento a la construcción social, no sólo del pensamiento, sino de la percepción: realidad/ficción. Decimos así que el teatro es una *realidad ficticia* y una *ficción real*.

Nace de este oxímoron, sin duda, la pretensión del teatro de ser siempre algo más de lo que es: algo más que pasatiempo, algo más que disfrute estético, algo más que espectáculo, algo más que emoción compartida, algo más que ruptura de la cotidianidad, algo más que transmisión del conocimiento. La acción transformadora del teatro como arte social se basa en ese "algo más" que permite al espectador interrogarse sobre su propia vida y la vida de la comunidad. Se comprenderá, desde esta perspectiva, que la unión de las palabras investigación y creación, encierra ese propósito transformador que mueve y ha movido al teatro de todos los tiempos, y que es el pensamiento complejo el mejor instrumento para analizarlo y comprenderlo.

¿Por qué?, se preguntará el lector. Respondo: porque el pensamiento complejo es aquel que se hace consciente de sí mismo. No desdeña el paradigma científico racionalista, sino que lo interroga para superar sus límites. No defiende caprichosamente cualquier experiencia creativa, sino que la interroga para despojarla de la pura arbitrariedad e ir más allá de los límites del sujeto.

Ruth Rivas ha sabido llevar la investigación sobre este campo tan complejo, realizando una labor de integración discursiva multidisciplinar, lo que implica tener en cuenta, desde cierta concepción de la realidad y sus distintos niveles, a una visión ontológica del ser humano en la que razón y emoción, individuo y colectividad, norma y transgresión constituyen un todo inseparable.

Cuando hablamos de realidad, tal y como en esta obra se explica recursivamente, nos referimos a una totalidad conceptual que integra el mundo físico, el mundo mental y el mundo espiritual, con independencia de que sepamos o no articular y comprender esa "unidad múltiple" o esa "multiplicidad única". Para el individuo, la realidad primera, y de la que parte para configurar cualquier otra realidad, es él mismo.

El teatro es el único arte que se construye sobre la base de esa realidad individual que se muestra, actúa, presenta, representa y crea, al mismo tiempo, una realidad que hasta ese momento no existe más que como posibilidad imaginaria. Al realizar todo esto ante la mirada de los otros, se produce el milagro de la comunicación creativa: el individuo sale de sí, supera su autismo, y comparte una experiencia subjetiva única.

Teniendo en cuenta este proceso, adquiere todo su valor y significado el concepto de "investigación-creación" aquí desarrollado, que trata de integrar "retroacciones e interacciones entre los diferentes niveles de realidad que integran el mundo en el que vivimos", tomando las palabras del propio E. Morin. Se pretende, entre otros objetivos, dotar al teatro de un estatus discursivo que ayude a superar cierta mirada despectiva y excluyente con la que el mundo académico y científico ha tratado hasta hace poco al hecho teatral. Esto obliga a la superación de cualquier paradigma reduccionista que no tenga en cuenta la esencia misma del teatro como realidad totalizadora. Se niega el teatro a ser un arte muerto o repetitivo, y nada mejor para superar cualquier visión fosilizada (ya sea por considerarlo sólo como arte, entretenimiento o incluso literatura oral), nada más útil que concebirlo como un proceso de "investigación-creación", tal y como en este libro se presenta de modo sólido y coherente.

El debate sobre la relación excluyente entre teatro y ciencia queda, de este modo, superado, al ofrecerse aquí un reconocimiento del estatuto epistemológico de este arte, que legitima la investigación-creación como modalidad científica objetivable, sin por eso tener que renunciar a la vivencia misma del acto teatral como una experiencia inefable y a la vez intersubjetiva.

Al investigar se crea y al crear se investiga. Ambos procesos se pueden objetivar sin que pierdan su carácter subjetivo. Del mismo modo, se puede aprender (y, por tanto, enseñar) a investigar y a crear. Se puede, por lo mismo, sistematizar y valorar el proceso de investigación-creación como práctica escénica y como práctica pedagógica, porque el teatro es al mismo tiempo obra y acontecimiento, producción y producto, proceso representativo y proceso comunicativo. No tenemos que renunciar, en consecuencia, a la función social y política del teatro, sin que ello signifique reducir la experiencia teatral a un mero instrumento de la acción partidista.

Espero que este libro ayude, tanto a responsables públicos como a profesionales y espectadores, a comprender mejor, amar y promover este arte que, después de tantos siglos, sigue siendo único e insustituible.

**PhD. Santiago Trancón Pérez**  
Actor, director y dramaturgo español

# Índice

- 17 Presentación
- 25 Capítulo 1. Pensamiento complejo, teatro e investigación-creación**
- 26 1.1 El pensamiento complejo, una mirada desde la investigación-creación en teatro
  - 29 1.1.1 Las tres lógicas de pensamiento y la investigación-creación en teatro
  - 32 1.1.2 Los siete principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo: operativicemos la investigación-creación en teatro
  - 38 1.1.3 La transdisciplinariedad y la investigación-creación en teatro
- 42 1.2 Relaciones entre comprensión, teatro e investigación-creación
  - 42 1.2.1 Comprensión
  - 44 1.2.2 Teatro
  - 45 1.2.3 Investigación-creación
- 47 1.3 Panorama de la relación teatro, investigación-creación y pensamiento complejo
  - 48 1.3.1 Pensamiento complejo y teatro
  - 54 1.3.2 Investigación-creación: relación entre ciencia y arte
    - 54 1.3.2.1 Ciencia y arte: miradas externas al campo del arte
    - 61 1.3.2.2 Ciencia y arte: miradas al interior del campo del teatro
  - 71 1.3.3 La ausencia de un modelo para la investigación-creación en Colombia
- 78 1.4 ¿Por qué un modelo de investigación-creación para teatro desde el pensamiento complejo?
- 83 Capítulo 2. Construcción epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo**
- 87 2.1 El teatro: una comprensión desde el paradigma racionalista

92	2.2 El teatro: una comprensión desde lo unitas-multiplex
95	2.2.1 Lo teatral como una cualidad del teatro en su complejidad
98	2.2.2 Lo místico como una cualidad de lo teatral desde el pensamiento complejo
101	2.2.3 Lo político como una cualidad de lo teatral desde la complejidad
104	2.3 Una aproximación metodológica a través de los principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo
104	2.3.1 El Principio sistémico y el estudio del teatro
112	2.3.2 El Principio hologramático y la imagen teatral
115	2.3.3 Principio de retroactividad: teatro y poiesis
117	2.3.4 Principio de recursividad: teatro y autopoiesis
120	2.3.5 Principio de autonomía-dependencia: tensiones presentes en el teatro
122	2.3.6 El Principio dialógico y el desarrollo del campo teatral
123	2.3.7 Principio de reintroducción del sujeto cognoscente en todo conocimiento: el investigador-creador en teatro y la reflexividad
126	2.4 Algunas ideas sobre la construcción de un marco epistemológico para el teatro desde el pensamiento complejo
<b>129</b>	<b>Capítulo 3. La investigación-creación en teatro. Realidades y apuestas</b>
130	3.1 I+C: la mirada del Ministerio de las Ciencias, la Tecnología y la Innovación
135	3.2 La formación en investigación en la educación superior en teatro
<b>141</b>	<b>Capítulo 4. Comprensión compleja de la investigación- creación en teatro</b>
<b>155</b>	<b>Capítulo 5. Modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo</b>
157	5.1 Trayectos del Modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo
159	5.1.1 Proximidad inmersiva
159	5.1.2 Proximidad
160	5.1.3 Distancia

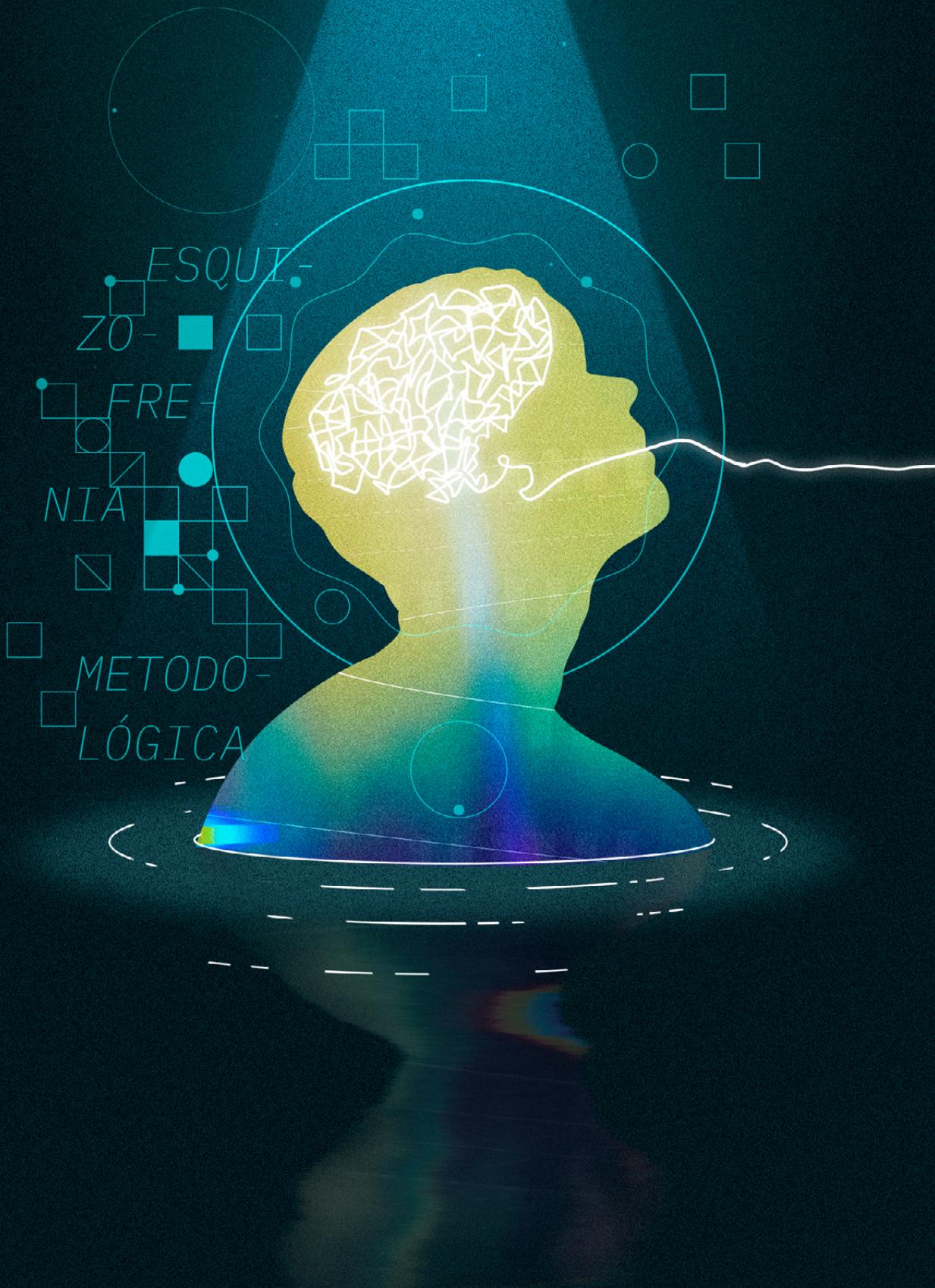
160	5.2 Momentos del Modelo de Investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo
160	5.2.1 Momento: Exposición de motivos
162	5.2.2 Momento: Elaboración de la estrategia
166	5.2.3 Momento: Formalización de la investigación
166	5.2.4 Momento: Proyección de la obra
170	5.3 Verbos de la investigación-creación
177	5.4 Enfoque pedagógico del Modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo
179	5.5 Viabilidad del Modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo
183	Consideraciones finales sobre el modelo
196	Glosario
200	Autores y definiciones de teatro
204	Lista de referencias

## **Índice de Tablas**

41	Tabla 1. Lógicas, principios y niveles de realidad
125	Tabla 2. Niveles de implicación del yo en la investigación en teatro
163	Tabla 3. Momento: Exposición de motivos
172	Tabla 4. Verbos de la investigación-creación

## **Índice de figuras**

79	Figura 1. Necesidades de un modelo de investigación en teatro
148	Figura 2. La investigación $\cap$ creación





ESQU  
ZO-  
FRE-  
NIA  
METODO-  
LOGICA

INVESTIGADOR

CREADOR

# Presentación

“Los caminos hacia la complejidad son, al mismo tiempo, los de un conocimiento que intenta conocerse a sí mismo, es decir, los de una ciencia con consciencia.” (Morin, 1984, p. 28)

Este libro presenta los resultados de la investigación realizada para optar al título de Doctora en Pensamiento Complejo de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. La necesidad de realizar este estudio surge del camino que la autora ha tenido como docente, investigadora y artista teatral en el contexto de la educación superior en Colombia, un camino incierto, la mayoría de las veces intuitivo, siempre entre las exigencias de la investigación desde el paradigma racionalista y las pulsiones de la actividad creadora.

Al pertenecer a la academia es claro que los docentes artistas no pueden dedicarse solo a enseñar y crear, deben también investigar su oficio, en este caso el de la producción de obras. Esta exigencia se hace cada vez más rigurosa con la entrada en vigor del Sistema de Aseguramiento de la Calidad de la Educación y los lineamientos de acreditación y las condiciones de Registro Calificado (2020), según los cuales la producción en investigación es un factor clave para lograr tanto el Registro Calificado como la Acreditación de Alta calidad. Al haber poca oferta en el país para educación posgradual, los docentes han tenido que migrar a otros países (generalmente europeos) o realizar sus estudios en otras áreas del saber. Las consecuencias de esto han sido, con frecuencia, la legitimación de la mirada europea y la apropiación de metodologías de investigación que no son propias del quehacer teatral.

Para responder a las necesidades de la investigación en educación superior, las facultades de arte han apropiado metodologías de investigación que devienen de las ciencias sociales, sin embargo, estas ponen al investigador-creador en una encrucijada en la cual su trabajo de investigación-creación presenta dos metodologías: una que responde a la investigación y otra, a la creación, produciendo una especie de esquizofrenia metodológica en el sujeto cognoscente.

Este tipo de investigación conduce principalmente a dos productos: el primero, una descripción del proceso creativo, que apela a la racionalización de este; dicha descripción pocas veces logra dar cuenta cabal del proceso creador, puesto que demanda al investigador la ubicación expresa en una postura epistemológica

disciplinar pasando por alto, en el caso del teatro, su naturaleza compleja basada en las interacciones que ocurren entre los diferentes sistemas que inciden en la creación, incluido el propio sujeto creador, condenado casi a desaparecer en busca de objetividad.

El segundo producto es la creación que, al estar libre de toda camisa racional, la mayoría de las veces se distancia significativamente de la descripción del proceso de la investigación-creación, dejando la obra envuelta en un halo de capricho. Así, el investigador-creador termina siendo un sujeto escindido que no logra integrar(se) en una sola metodología.

En cuanto a la valoración de los productos que surgen de la investigación-creación, el sistema de medición de Minciencias propone valorar los productos de acuerdo con los eventos científicos, artísticos o publicaciones en los cuales se divulga. Así, la evaluación de los productos no es realizada por el sistema de medición, sino por los medios de divulgación del conocimiento; la sistematización del proceso se valora racionalmente según los criterios de un comité científico (el de las revistas o publicaciones) mientras que la obra de arte se evalúa según los criterios de los jurados o curadores de los eventos artísticos. Lo que remarca la esquizofrenia metodológica, ahora desde la valoración de los productos de investigación-creación.

Por lo anterior, se debe comprender la investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo, precisando elementos que faciliten la integración de los procesos que se dan en esta modalidad, así como la valoración de sus productos.

Una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro permite el diseño de un modelo para esta modalidad, un modelo que transita entre los diferentes niveles de realidad y posibilita distintos modos de conocimiento de los problemas que se investigan-creando, integrando los procesos de investigación-creación, así como la valoración de sus resultados como productos de conocimiento con alcance teórico y práctico.

En ese sentido, la pregunta que presenta este libro es: ¿cómo la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro posibilita el diseño de un modelo de investigación-creación que permite replantear la discusión arte-ciencia, así como la valoración de los productos y resultados de esta modalidad desde su complejidad?

La investigación-creación como modalidad de investigación para los procesos de producción artística se ha empezado a conceptualizar en Colombia hace apenas una década; estos esfuerzos en su mayoría han partido de la generalidad de las artes, sin considerar marcos epistemológicos propios para cada disciplina.

Esta incertidumbre metodológica tanto para la investigación-creación, como para la valoración de los resultados que se producen en esta modalidad, radica en la carencia de una base epistemológica que respete la naturaleza compleja del teatro como

un arte transdisciplinar, capaz de atravesar distintos niveles de realidad tanto en la creación como en la recepción. Dicha complejidad es, en el argot teatral, una verdad de uso que los hacedores de teatro no nos hemos dado a la tarea de construir conceptualmente.

El teatro, al ser un arte complejo, en el que confluyen diversas disciplinas, debe ser estudiado como un campo, desde la noción de Bourdieu (2005). Ahora bien, al estar en las academias, ese campo se yuxtapone con otro como lo es el de las ciencias de la educación, por consiguiente, nos preguntamos al mismo tiempo por el teatro como campo artístico y por cómo se enseña y aprende. Este estudio propone entonces un marco epistemológico para el teatro a partir del pensamiento complejo.

Por otra parte, la comprensión del teatro desde el pensamiento complejo se ofrece como un marco epistemológico amplio que integra tanto las metodologías de creación, como las distintas teatralidades que derivan de estas, en el que trascendiendo lo disciplinar se puede incluir la mirada sobre lo latinoamericano, lo popular y la perspectiva de género, aspectos excluidos de la doxa clásica teatral.

En el contexto colombiano actual de “posconflicto”, en que se habla del arte como una herramienta que permite construir tejido social, la comprensión del teatro desde el pensamiento complejo permite avizorar metodologías de investigación e intervención que integren la reflexión a través del lenguaje simbólico, abarcando las distintas dimensiones del ser humano.

La perspectiva de la complejidad aporta la posibilidad de nombrar lo que ocurre en la práctica teatral, de emprender nuevas interacciones para comprender mejor lo que sucede en la escena, en los procesos de creación, de recepción y de enseñanza de lo teatral. Es una mirada abarcadora e integradora, que devuelve al teatro un aspecto que ha estado marginado de la doxa como lo es su función social y de producción de conocimiento de lo humano. Esta perspectiva amplía la mirada sobre él mismo, trascendiendo el aspecto de lo técnico o lo estético.

Desde el ámbito académico, permite reflexionar sobre la evaluación de los procesos de aprendizaje de los estudiantes, teniendo en cuenta que esta perspectiva de pensamiento incluye lo sensible y también lo diverso.

Ahora bien, este trabajo conceptualiza la investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo como un proceso que integra lo racional y lo sensible, así como distintos saberes, allanando el camino para identificar elementos, desde el pensamiento complejo, que permitan la valoración de los productos de investigación-creación en el teatro como producción de conocimiento.

Los elementos identificados permiten una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, asumiéndolo no como dos procesos que se articulan sino como una sola experiencia, *unitas-multiplex*, en la que se investiga-creando sobre un problema que en la cotidianidad se presenta complejo, en una búsqueda por desterrar la esquizofrenia metodológica de toda la cadena de producción de conocimiento en la investigación-creación.

Por otra parte, la comprensión se aborda en este trabajo desde la perspectiva del filósofo Gadamer como un proceso de aprehensión del mundo (en tanto conocimiento y experiencia), que parte del diálogo con la alteridad, con lo otro, lo diverso, lo antagónico, para poder interpretar la información que deviene de los diferentes niveles de realidad (Nicolescu, 1994). En ese sentido, la comprensión es un camino que posibilita transformar nuestras propias creencias, preconcepciones y prácticas en el reconocimiento y apropiación de eso *otro*. Así se constituye como una mirada particular sobre un problema.

En concordancia, la investigación-creación es entendida como una experiencia en términos de lo planteado por Dewey (2008), como un momento significativo alrededor de un algo que se vive a través del cuerpo y sus sentidos y que es conducente a un proceso de pensamiento para llegar a una conclusión sobre ese algo vivido. Por consiguiente, una experiencia está compuesta por diferentes momentos, personas, espacios, situaciones, que luego, en el proceso de comprensión de lo sucedido, son agrupados alrededor de un tema, que se constituiría como el nombre de la experiencia. Así el proceso de investigación-creación de una obra de teatro es una experiencia que puede ser acotada, integrando tanto el hacer del artista como la percepción del espectador.

Esto posibilita que los productos de conocimiento no se restrinjan a la obra como creación y al documento que sistematiza como resultados realizados en un lenguaje proposicional, sino que durante la experiencia surjan productos en diferentes tipologías y materiales.

Finalmente, se diseña un modelo de investigación-creación para teatro, desde el pensamiento complejo, uno que evidencia las interacciones entre los distintos momentos que componen la experiencia de investigación-creación en teatro, así como las posibilidades de retroactividad que pueden darse en el proceso. El modelo se estructura a partir de identificar momentos de producción y apropiación social del conocimiento diferentes a los entendidos desde el paradigma racionalista.

El libro presenta los resultados de la investigación desde un alcance teórico<sup>1</sup>, aporta los fundamentos conceptuales de la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, así como una base epistemológica para definir el teatro desde el pensamiento complejo. Sin embargo, se espera que pueda ser material de referencia para los cuerpos colegiados que discuten sobre el tema y una guía metodológica para investigadores-creadores en teatro, que asumen el estudio de problemas complejos. Por lo tanto, no existe todavía una comprobación práctica del modelo en una experiencia de investigación-creación en teatro.

El libro se encuentra dividido en seis capítulos. El primero: “Pensamiento complejo, teatro e investigación-creación” define las perspectivas teóricas y conceptuales de la investigación, estando las primeras ancladas en los desarrollos del pensamiento complejo de Edgar Morin y Basarab Nicolescu, mientras que las segundas, se presentan desde la Filosofía, la Filosofía del teatro y la Teoría de sistemas de Martín Schaffernicht (2009). Después expone la revisión de literatura sobre el tema de la relación entre la ciencia y el arte, el pensamiento complejo y el teatro y la investigación-creación.

En el segundo capítulo: “Construcción epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo” se plantea la comprensión compleja del teatro contestando a las preguntas ¿qué es el teatro? y ¿cómo se conoce lo que es el teatro?; la primera se contesta a través de la revisión de las definiciones, que desde distintas disciplinas y visiones prácticas de este arte, se han construido a lo largo de los siglos XX y XXI, mientras que la segunda pregunta se resuelve a partir de los siete principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo (Morin, Ciurana, & Mota, 2002).

El tercer capítulo: “La investigación-creación en teatro: realidades y apuestas” muestra los resultados del análisis de las entrevistas a los grupos seleccionados en Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle y analiza la percepción de estos en relación con el modelo de medición de grupos e investigadores de Minciencias.

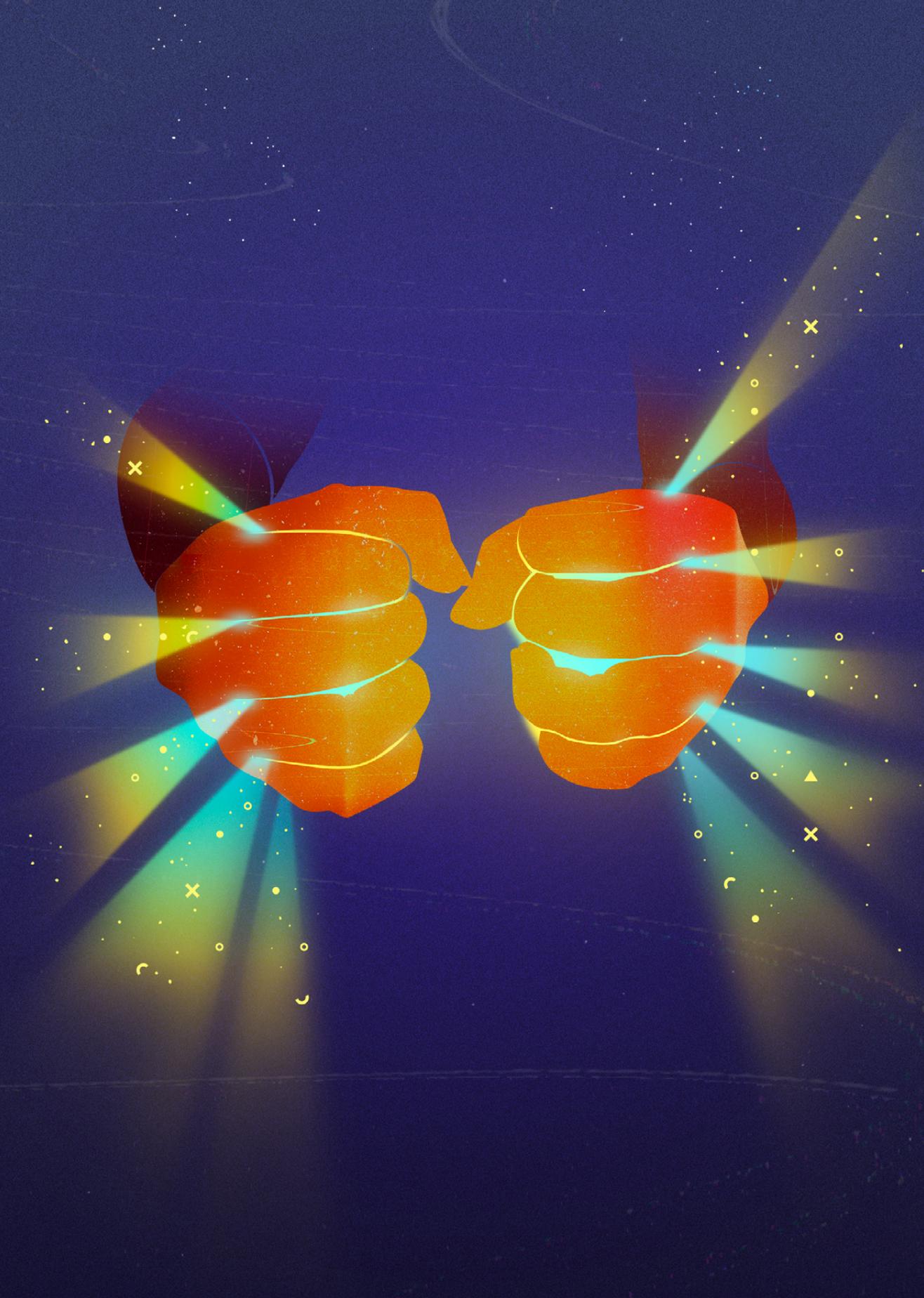
El cuarto capítulo: “Comprensión compleja de la investigación- creación en teatro” avanza en la interpretación de la investigación-creación desde la complejidad y allana el camino para en el quinto capítulo: “Modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo”, describir la propuesta de modelo de investigación-creación que se desarrolla a lo largo del estudio realizado.

---

<sup>1</sup> Los interesados en conocer una primera aproximación práctica al modelo pueden consultar la web <https://proyectopolaroid.bellasartes.edu.co/> en la cual, se registra el paso a paso de una experiencia de investigación-creación desde el pensamiento complejo.

Por último, se presentan las conclusiones de la investigación en el apartado “Consideraciones finales sobre el modelo”.

Cada capítulo inicia con un epígrafe extraído de los materiales de referencia, como una manera de provocar en el lector una mirada distinta sobre la investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo. Es también una invitación a ese diálogo con la alteridad que propicia la ruptura de imaginarios y juicios de valor sobre el asunto que se investiga, para llegar a una comprensión compleja del objeto de estudio.



TRANS  
DISCIPLINA



# Capítulo 1

## Pensamiento complejo, teatro e investigación-creación

“La vida, fenómeno irreversible, la cultura y sus avatares no podían constar sino como extrañas al mundo físico de la ciencia clásica.”  
(Prigogine, 1997, p. 51-52)

En este capítulo se presenta una aproximación a los aspectos que se retoman desde el pensamiento complejo para la comprensión del teatro y de la investigación-creación, así como de los conceptos que se traen desde los estudios teatrales y la filosofía para fundamentar conceptualmente la investigación.

Sin embargo, al ser una investigación que transita entre varias disciplinas del saber, como lo son el teatro, la filosofía, la pedagogía entre otras, se hace necesario un [glosario](#)<sup>2</sup> que permita comprender el significado de algunos conceptos que, si bien no pertenecen a los desarrollos del pensamiento complejo desde Morin o no son palabras clave de esta investigación, si es preciso definirlos para no generar ambigüedades con respecto a su utilización en este documento. Estas definiciones se pueden observar en el *Glosario* en las páginas finales de este libro.

Posteriormente se presenta la revisión de literatura alrededor de los temas centrales de la investigación: la relación entre el teatro (arte) y el pensamiento complejo; y la investigación-creación como modalidad de investigación de los procesos de creación en arte. Sin embargo, respecto del tema investigación-creación, es necesario precisar que es reciente y surge como respuesta a un interrogante más general, y más antiguo, como lo es la relación ciencia-arte, así que algunos materiales se abordan desde esta perspectiva.

## **1.1 El pensamiento complejo, una mirada desde la investigación-creación en teatro.**

Edgar Morin (1984, 1998, 1999) propone el pensamiento complejo como una estrategia de pensamiento que permite observar en la realidad problemas que atraviesan las diferentes dimensiones del ser humano y que por consiguiente precisan, para su comprensión y solución, el concurso de diversas disciplinas e incluso de saberes populares y ancestrales.

De acuerdo con lo anterior, la investigación-creación en teatro como objeto de estudio, se observa como un problema complejo, debido a que en estos procesos la producción de conocimiento, así como la apropiación de este, se da tanto de manera racional como sensible apelando a un sujeto que es un todo compuesto por múltiples partes.

Tradicionalmente se ubica la definición del concepto de *lo racional* desde el *Pienso, luego existo* de Descartes y a esto se asocian los principios del método cartesiano.

---

<sup>2</sup> Los conceptos que se incluyen aparecen con el hipervínculo que los lleva al Glosario, en la parte final del texto.

Al decir lo racional, desde una perspectiva simplificadora, estamos separando del mundo aquello que es posible conocer mediante procesos de lógica clásica, en el orden de la causa y el efecto, también estamos separando al sujeto del objeto que investiga y estamos atendiendo a una verdad que se puede “pensar”, “domesticar” (Sontag, 1996) a través del lenguaje. En los términos en que Marina (2016) propone:

(...) la palabra que la designa, y que representa la confusa memoria de verbenas que guardo en el recuerdo, es dócil a mi voluntad. Puedo pensar en verbenas y hablar de verbenas cuando quiera, aunque sea incapaz de imaginar su imagen, y este dominio concede una nueva ciudadanía al objeto visto (...) la verbena hablada es más dócil que la verbena percibida. (p. 76)

En contraposición, *lo sensible*, es aquello que aparentemente no solo no puede ser domesticado, sino que, desde una perspectiva clásica, nos aísla de la producción de conocimiento racional. En *lo sensible* estaríamos incluyendo nuestra experiencia en el mundo, atravesada por múltiples lógicas, percibidas por nuestro cuerpo, pero también por nuestra imaginación:

La imagen, como representación viva de una cosa, un fenómeno, proceso, acontecimiento, etc., constituye un medio representativo de gran importancia cognoscitiva, práctica, valorativa y comunicativa, tanto en su sentido figurado (tropológico) como en su forma directa o sentido recto. Su riqueza de contenido deviene por sus múltiples poderes representativos de la imaginación, ya sea como expresión compuesta sólo de palabras que significan objetos sensibles, como forma viva y eficaz de algo por medio del lenguaje, como metáfora, sinécdoque, metonimia, etc. (Pupo, s.f. p. 3).

En lo sensible está también lo inefable, aquello para lo cual las palabras no alcanzan: “Lo que se puede mostrar no puede decirse” (Wittgenstein, 1922, p. 60).

Sin embargo, para esta investigación, enmarcada desde el pensamiento complejo, lo racional y lo sensible no son dos conceptos antagónicos, sino que son un macroconcepto sin el cual los procesos de creación en arte son altamente encriptados.

No podría decirse que lo racional sucede a lo sensible ni, al contrario. Hay momentos en los cuales ambos están tan imbricados que se solapan mutuamente, tanto para el creador como para el espectador, receptor final del proceso. Pero sí podemos decir que ambos están directamente relacionados con esa delimitación y configuración del problema que ha hecho el creador-investigador; lo racional y lo sensible, surgen de su propia experiencia (racional y sensible) como sujeto.

Con todo, el acto de conocer no se puede reducir a lo biológico, fisiológico y cerebral, es además espiritual, lógico, lingüístico, cultural, social e histórico; conocimiento no puede ser disociado de la vida humana ni de la relación social que influye y modela al individuo, quien a su vez retroactúa con su cultura. (Godoy, 2008, p. 68-69).

Lo racional sigue siendo entonces una manera de domesticar lo sensible, pero en el arte; esta domesticación se da a través de múltiples lenguajes, puesto que estamos hablando de procesos de investigación-creación anclados al contexto académico, damos por sentado que el investigador-creador conoce y domina los mecanismos, texturas y materialidades de los medios con los que opera, crea. En ese sentido, las elecciones que toma en las pruebas de ensayo y error son decisiones conscientes, a veces desde la intuición sí, pero esta es una intuición formada. Lo inefable, sigue siendo inefable, pero ahora exteriorizado, vuelto experiencia compartida a través del arte.

El individuo-sujeto puede tomar conciencia de sí mismo a través del instrumento de objetivación que es el lenguaje. Vemos aparecer la conciencia de ser consciente y la conciencia de sí en forma claramente inseparable de la autorreferencia y de la reflexividad. Es en la conciencia donde nos objetivamos nosotros mismos para resubjetivarnos en un bucle recursivo incesante. (Morin, 1998, 80).

Lo sensible es entonces el medio y el modo en el que y a través del cual creamos, la práctica misma, la experiencia que ofrecemos y la experiencia vivida. Al mismo tiempo, lo sensible nos permite exteriorizar e interiorizar el problema que investigamos-creamos. En el contexto académico en el que nos ubicamos, lo sensible también se entrena, se forma, a través de nuestro cuerpo, entendiendo este como cuerpo, mente y emoción.

Estas propuestas se insertan en el marco de lo que se ha dado en llamar la “política de la imaginación”, una propuesta en la que esta última, o sea la imaginación, es una ruta para comprender y vivir en los mundos de los otros. Esto se hace posible, tal vez porque el teatro puede sintetizar experiencias vividas internamente, articulándose a las cuestiones sensibles y vitales de las audiencias. (García y Parada, 2017, p. 130).

Así las cosas, lo racional y lo sensible tanto en los procesos de investigación-creación como en la recepción de la obra, entran en un bucle, en el que lo uno lleva a lo otro constantemente.

En consecuencia, la investigación-creación en teatro precisa de lógicas distintas a la clásica para poder producir un conocimiento que surja de la interacción entre lo racional y lo sensible; por esta razón, el pensamiento complejo se ofrece como una manera de observar y pensar el mundo real, que atiende a tres lógicas fundamentales: la dialógica, la de recursividad organizacional y la hologramática (Morin, 1999).

Por lógica entendemos: «arte o entrenamiento de nuestras facultades cognoscitivas» (Di Castro, 2006, p. 10), más allá de verla como una ciencia formal de la filosofía y como una única forma de pensamiento. En ese sentido, el pensamiento complejo se sustenta en las tres lógica(s) mencionadas en el párrafo anterior, asumiéndolas como estrategias, en las que se deben cumplir una serie de principios como garantía de no retorno a una lógica clásica.

### **1.1.1 Las tres lógicas de pensamiento y la investigación-creación en teatro**

Al hablar de «lógica dialógica» (Morin, 1999) se habla de una estrategia de pensamiento que, si bien distingue dos lógicas distintas puede hacer que estas dialoguen y co-creen el conocimiento. Para la investigación-creación en teatro supone que, desde la configuración del problema, éste no puede ser investigado únicamente mediante técnicas y metodologías de creación teatral, sino que implica la integración de otras lógicas disciplinares, saberes populares y ancestrales que permitan comprender la interacción de factores que han originado el problema.

Esta interacción entre diferentes lógicas debe darse de manera que se permita el diálogo entre ellas, posibilitando la generación de nuevas técnicas y metodologías, en aras de producir conocimiento que responda a la complejidad del problema.

De acuerdo con lo anterior, si el asunto que se investiga es susceptible de ser estudiado mediante un proceso de creación desde la tradición clásica teatral, entonces su configuración no obedece a la complejidad y, por tanto, podría investigarse desde un paradigma racionalista.

En cambio, la segunda lógica, la de recursividad organizacional (Morin, 1999), implica un pensamiento capaz de concebir cómo el producto, o el efecto, puede ser, también, la causa. Un pensamiento que no se instala en la frontera, para separar y reducir, sino un pensamiento que es capaz de pasar de un campo a otro, de una disciplina a otra para comprender aquello que observa, también es una lógica que se mueve en bucle y se proyecta en espiral, no en una línea que avanza sin detenerse.

En ese sentido, una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro implica asumir, por una parte, que el proceso es desarrollado por organismos vivos, como lo son los investigadores-creadores y, por lo tanto, es un proceso que está vivo; asimismo, tiene la propiedad de la autopoiesis posibilitando que, ante la contingencia, el azar y la entrada de nueva información, se autoorganice para continuar su curso.

Por otra parte, implica asumirlo como un sistema que depende de las entradas de información, tanto del interior como del exterior. Así cada uno de los investigadores-creadores es un sistema que interacciona con otros, de igual manera, el proceso de investigación-creación se correlaciona con la sociedad, la educación, la religión, la naturaleza y demás sistemas que componen el mundo.

De acuerdo con lo anterior, un proceso de investigación-creación en teatro se alimenta tanto de la entrada de información que ocurre sincrónicamente durante la creación, es decir que la creación de una obra se nutre de información que recibe de manera cronológica y lineal, como de informaciones que vienen del pasado y exceden el contexto de la investigación tanto en espacio como en tiempo. Así, se propone hablar más que de un proceso, de una experiencia de creación, como una unidad que agrupa tiempo, espacio, sujetos y situaciones; pasar de hablar de proceso de investigación-creación de la obra tal, a la experiencia de investigación-creación de la obra tal.

Renombrar el proceso como experiencia conlleva por una parte la idea de que es una actividad que involucra seres humanos y, por otra, que la mirada sobre esa actividad es subjetiva en tanto vivencia de cada sujeto que participa de ella.

Al ser una actividad humana la experiencia de investigación-creación se proyecta hacia adelante en el tiempo, pero también hacia atrás, permitiendo que otras “experiencias” vividas por los sujetos que crean, permeen y nutran esta nueva experiencia de creación.

Esta posibilidad de retroalimentarse de múltiples experiencias que están por fuera del contexto de la investigación-creación, plantea la interacción de elementos

superpuestos temporalmente, que pueden ser al tiempo causa y efecto. Si el sistema de la investigación-creación se cerrara solamente al tiempo y espacio de la creación y solo incluyera para su desarrollo la lógica teatral, estaríamos ante una modalidad que se presenta desde el paradigma racionalista, pero la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro implica un sistema abierto capaz de integrar causas y efectos de experiencias que, no están enmarcadas sincrónicamente en el proceso en desarrollo, pero que lo retroalimentan a partir de la mirada del investigador-creador.

¿Cómo delimitar el sistema? Si bien el proceso de investigación-creación se plantea a través de un programa, la información que va entrando va transformando ese programa, ampliando o estrechando los límites del sistema.

Por último, la lógica hologramática (Morin, 1999) propone un pensamiento que, a partir de la parte, puede observar el todo, porque en la parte está la esencia del todo. Podría decirse que esta lógica se aplica para todo proceso de creación teatral, independientemente de si es una investigación, de si es desarrollada por un grupo profesional o en el contexto académico.

Me permitiré aquí utilizar el concepto de ADN como una metáfora que busca explicar cómo la lógica hologramática debería estar presente en la creación en teatro.

Toda obra de arte configura un universo simbólico que se rige por unas leyes de composición que sirven únicamente para ese universo. La búsqueda de esas leyes que le dan a la obra un carácter único es lo que dinamiza el proceso de creación. En ese sentido, en el teatro, en la interacción entre los diferentes elementos que componen una imagen, deben estar los principios de las leyes que configuran toda la obra, por ejemplo: cuando se prende la luz del público este puede participar activamente, cuando suena el *leitmotiv* es porque entra un personaje. Podríamos también darle el nombre de convenciones a esos principios. Pero una convención no implica necesariamente el carácter único de la obra. Al presentarlo a través del concepto de ADN como metáfora, se plantea que de una sola imagen se puede extraer la información sobre cómo interaccionan los diferentes elementos para comprender el universo creado.

Esta lógica hologramática, aplicada en la investigación-creación teatral, obliga a que la información que se recoge sea transfigurada en diferentes tipos de imagen: mimética, metafórica, metonímica, permitiendo así una comprensión racional y sensible del problema que se investiga.

### **1.1.2 Los siete principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo: operativicemos la investigación-creación en teatro**

Mientras que las lógicas nos orientan en la manera en cómo debemos conducir nuestros razonamientos, los principios nos guían en la construcción de las metodologías, técnicas e instrumentos que utilizamos para la recolección de la información de aquello que investigamos-creando.

Los siete principios generativos y estratégicos son: principio sistémico, dialógico, hologramático, retroactivo, de la recursividad organizacional, de autonomía-dependencia y de la reintroducción del sujeto cognoscente (Morin y Mota, 2002). Estos principios, como veremos en el capítulo 2, también son inherentes al teatro y la identificación de estos, es lo que permite una propuesta epistemológica para este arte desde el pensamiento complejo.

En cuanto a la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, el principio dialógico se relaciona directamente con la lógica dialógica que implica la capacidad para poner en relación dos lógicas distintas, que incluso pueden ser contrarias. En ese sentido, las metodologías, técnicas e instrumentos empleados deben posibilitar el diálogo horizontal entre las lógicas que se incluyen en la investigación-creación. Esta horizontalidad permite que las lógicas estén todas al mismo nivel posibilitando la transdisciplinariedad, concepto que explicaremos más adelante.

Este principio acepta lógicas por fuera de lo disciplinar, así, se incluyen en el diálogo horizontal saberes populares y ancestrales, reconociendo no solo su conocimiento sino también sus maneras de producirlo y de comunicarlo. A partir de lo anterior, el principio dialógico posibilita el tránsito entre lo racional y lo sensible.

Un proceso de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo, empieza por identificar cuáles son esas lógicas que se necesitan para comprender el problema que se investiga-creando, lógicas disciplinares al interior del campo del arte, como la danza, la música, las artes plásticas, el teatro, por fuera del campo del arte como, la sociología, la antropología, la física cuántica, la biología y lógicas no disciplinares, como la religión, la artesanía, los oficios, etc... Ahora bien, al desarrollarse en el contexto de la educación superior, un proceso de investigación-creación en teatro desde la complejidad, debe incluir como lógica lo concerniente a la pedagogía en artes escénicas, puesto que, al tiempo que se investiga-creando, se aprende haciendo lo disciplinar.

Por otra parte, también es importante identificar dentro de las disciplinas cuál es la vertiente lógica que se asume, si está dentro de lo tradicional disciplinar o si, por el contrario, plantea rupturas con respecto de esta.

Al igual que la lógica hologramática, el principio hologramático se refiere a que en la parte se puede ver el todo, como en la célula puede verse todo el material genético de un individuo. En procesos de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo, este principio se direcciona a la utilización de instrumentos y metodologías que permitan orientar la búsqueda de las leyes que van a configurar el universo simbólico que se creará en la obra de teatro, en ese sentido, este principio es responsable de la identidad única de la pieza.

Es el principio que posibilita, por una parte, transfigurar la realidad en imágenes poéticas y por otra, racionalizar el proceso de creación. Estas dos acciones no deben entenderse por separado, ni como sucesivas, puesto que, para poder transfigurar la realidad en una obra de teatro, el investigador-creador sintetiza la información recogida en imágenes.

Para Marina (2017) transfigurar es la capacidad que tiene el ser humano de “iniciar, controlar y dirigir nuestras operaciones mentales.” (p. 29). Esa capacidad parte de la voluntad de dirigir nuestra mirada hacia un aspecto de la realidad. Al transfigurar, el investigador-creador no solo elige lo que quiere mirar, sino que también elige los medios y los modos con los que desea expresar su mirada acerca de la realidad. Esa mirada impone el punto de vista del sujeto sobre el problema que investiga-creando y hace que surja una nueva realidad en la obra.

A través del principio hologramático, en la investigación-creación en teatro se mezclan lo racional y lo sensible en el proceso de la transfiguración como maneras de producir conocimiento, debido a que, por una parte, los medios expresivos que el investigador-creador tiene a su disposición se transfiguran en imágenes y por otra, al ser un arte colectivo, la transfiguración no pasa directamente de la experiencia de un individuo a la imagen, sino que, a través de un proceso intersubjetivo de la comprensión colectiva del problema que se investiga-creando, surge la imagen.

Ahora bien, cuando se habla de la imagen en teatro, se habla de una que es construida a partir de lo visual y lo sonoro, aunque en las teatralidades expandidas puede construirse también a partir de lo táctil, como una elaboración de una imagen menos colectiva, más íntima. Esta imagen en el teatro tiene la cualidad de estar viva, puede ser construida a partir de la mimesis, la metonimia o la metáfora y, sin embargo, en cualquiera de los casos como síntesis de esa mirada intersubjetiva y colectiva sobre el problema que se crea.

Así el principio hologramático da cuenta de cómo el todo trabaja para crear una parte, que es síntesis de ese todo, como experiencia de investigación-creación en teatro. Al tiempo que esa parte transfigurada en imagen da cuenta del todo, pero como obra de teatro.

El principio sistémico u organizativo comprende el objeto de estudio como un sistema, es decir un ente que existe en tanto posibilita las relaciones entre las partes y el todo. En ese sentido, la experiencia de investigación-creación en teatro es el todo de un sistema que está compuesto por partes que son a su vez, sistemas vivos: los investigadores-creadores. Estos están en permanente interacción con múltiples sistemas y es a través de ellos que entra y se procesa la información en el proceso de investigación-creación.

Los datos que ingresan al sistema son de distinto orden; cognitivo, sensorial, emocional, químico, algunos de ellos son procesados a través de operaciones racionales que involucran el intercambio con los diferentes sistemas mediante conversaciones de equipo, análisis de textos, exploraciones en escena y, convertidos, como se explicó antes, en imágenes poéticas que van a constituirse en parte de la obra. Otros datos, en cambio, emergen en medio del calor del proceso: productos del azar, la intuición, la serendipia...etc.

Sin embargo, al ser un sistema vivo y abierto a múltiples tipos de información, también ingresan datos que no corresponden al asunto que se investiga-creando pero que afectan al proceso, por ejemplo: un virus de gripe, la muerte de un ser querido, un viaje inesperado, la falta del recurso económico. Estas situaciones que atacan de manera individual a los investigadores-creadores, obligan a cada uno de ellos a responder en la medida de sus posibilidades para que el todo, que es el sistema de investigación-creación, se vea afectado de una manera positiva.

Como sistema de investigación-creación en teatro, el proceso también debe hacerse cargo de los datos que no sirven para la producción de la obra, incluso de aquellos que en primera instancia fueron valorados como pertinentes y que después generaban interferencia en la creación. En ese sentido, el ruido se produce porque desde el principio hologramático que explicábamos anteriormente, los datos incorporados generan rupturas con lo que se está construyendo como identidad de la obra.

En el modelo de investigación-creación en teatro, el principio sistémico se orienta primero a la delimitación del sistema: cuáles son las partes que lo van a integrar, cuáles los otros sistemas con los que interactuará, cuáles serán las fuentes de información, qué tipo de información se va a recoger y, luego a la forma: cómo se van a procesar los datos recogidos. De acuerdo con lo anterior, este principio configura la metodología de la investigación-creación desde el pensamiento complejo.

El principio sistémico está estrechamente relacionado con los principios de retroactividad y de recursividad organizacional, que más que orientaciones en el diseño de los instrumentos o técnicas, son propiedades del sistema delimitado.

A través del principio de retroactividad se rompe la relación de continuidad entre causa y efecto, permitiendo, por una parte, que el proceso de investigación-creación en teatro pueda desarrollarse de tal manera que, al incorporar los datos, estos puedan convertirse en distintos productos que, a su vez, vienen a ser causa de otros. Así, la producción de cada imagen de la obra es al tiempo producto y causa de una subsiguiente creación.

En la experiencia de investigación-creación en teatro, la creación de una imagen responde al proceso de recolección de datos sobre el problema que se investiga, que puede darse desde múltiples fuentes y en variadas formas según la delimitación que se le haya dado al sistema. Esta recolección y el procesamiento (análisis) de la información se realiza tanto de manera individual como colectiva. Sin embargo, cuando el procesamiento se convierte en imagen, es porque ha pasado por un intercambio de opiniones, juicios, ideas, exploraciones en escena, entre los investigadores-creadores.

En ese sentido, la imagen creada responde tanto a una valoración de esas opiniones y materiales de indagación que se da a través de la intersubjetividad, como a una síntesis construida en colectividad. De esa manera, la imagen creada, es al mismo tiempo apropiación social y producción del conocimiento.

Además, desde la perspectiva de investigación-creación que se propone en este trabajo, la experiencia puede tener un momento inicial claramente identificable, pero puede no tener un fin en el sentido en que la experiencia de creación de la obra sigue viva en tanto siga teniendo presentaciones a público, puesto que estas se constituyen también en momentos de valoración a partir de la intersubjetividad que de acuerdo con la delimitación del sistema, siguen afectando la creación en sí, permitiendo que la experiencia se viva en bucle.

El principio de recursividad organizacional, al igual que la lógica que lleva el mismo nombre, se refiere a la propiedad que tiene el sistema como organismo vivo, de integrar y procesar datos no previstos, como los que explicábamos en párrafos anteriores, desde la contingencia y el azar. O, por el contrario, de corregir el rumbo de la investigación-creación cuando se siente que el proceso está estancado o que es estéril, o cuando las exploraciones se apartan del problema que se investiga-creando.

Es por estos dos principios/propiedades que en esta investigación se propone un modelo y no un método o una estructura de diseño de proyecto o de reporte final. La idea de modelo refiere al: “Trabajo o construcción preliminar que sirve como plan del cual un producto final puede ser hecho: un modelo de barro para una estatua.” (Schaffernicht, 2009, p. 18) Esta funcionalidad del modelo implica una comprensión de aquello que se pretende diseñar (o crear en este caso), a través de la precisión de los momentos de revisión o evaluación para la toma de decisiones.

De acuerdo con lo anterior, el modelo de investigación-creación en teatro que se propone desde el pensamiento complejo en este trabajo, identifica los momentos que se dan en la experiencia en los que: 1. Se evalúa el proceso, 2. Se produce y, 3. Se apropia el conocimiento.

En relación con el principio de retroactividad estos momentos pueden o no darse en continuidad, pero el que sucedan simultáneos es precisamente lo que otorga complejidad a la investigación-creación en teatro.

Y, por último, el principio de la reintroducción del sujeto cognoscente que es la piedra angular del pensamiento complejo, por cuanto la organización de la realidad depende de quien la observa, no existe por sí misma, como un objeto concreto, sino que es creada a partir de nuestra observación e interacción con el entorno. La realidad que percibimos es una interpretación de esta.

Así, este principio es el que orienta las decisiones que se toman en la delimitación del sistema y como se especificaba en el principio sistémico, en una investigación-creación en teatro desde la complejidad, esto ocurre a partir del colectivo y del reconocimiento del sujeto como un ser que no solo está construido desde lo disciplinar.

Con la reintroducción del sujeto cognoscente se hace necesario retomar la noción de sujeto que elabora Morin (1998) según la cual este se construye en relación consigo mismo, pero también con el mundo externo. Somos producto de una cultura, de un momento histórico, político, económico, incluso o sobre todo genético, aunque no seamos conscientes de esto. Nuestra identidad se construye en autonomía siendo *mí* y, en dependencia de los otros sistemas (social, cultural, histórico, económico, genético, religioso), siendo un *nosotros*.

Para comprender esa relación de autonomía y dependencia hace falta definir el último de los siete principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo, que funciona en directa relación con los principios sistémico y de reintroducción del sujeto cognoscente: el principio de autonomía-dependencia. Según este, todo proceso, ser vivo u organización es y se constituye a partir de una tensión entre la autonomía del ser y la dependencia del ecosistema en el que ese ser vive.

En ese sentido, el principio de reintroducción del sujeto cognoscente funciona como una perspectiva que orienta el proceso de investigación-creación, en la que no se separa del objeto estudiado el sujeto que investiga-creando. Asimismo, aunque el objetivo de esta modalidad de investigación debe ser crear una obra de teatro a partir del problema que se investiga, la reintroducción del sujeto cognoscente en relación con el principio de autonomía-dependencia, supone que en el proceso de creación el investigador-creador debe hacerse consciente de esas tensiones que lo constituyen.

Es así como el proceso de investigación-creación se convierte en una experiencia que posibilita reflexionar sobre la comprensión de sí mismo y del problema que se investiga-creando, y cómo a través del proceso el conocimiento sobre ambos se transforma.

La correlación entre el principio de autonomía-dependencia y el sistémico, parte de identificar en los otros sistemas, ese *nosotros*. Para lograr lo anterior el diseño de instrumentos y técnicas deben explicitar esa tensión, permitiendo observar cómo la experiencia transforma el sujeto.

En consecuencia, el investigador-creador no solo observa, delimita y configura un problema, sino que también reconoce qué siente, qué piensa, qué conoce, qué le falta comprender, qué de todo esto son juicios, ideas, opiniones que devienen impuestas de los otros sistemas, como la religión, la familia, la cultura.

De igual manera, al ser un arte colectivo, la imagen teatral que se crea no corresponde solamente a la comprensión que, sobre sí mismo y el problema, va teniendo el sujeto, sino que sintetiza los acuerdos realizados entre todos los participantes a partir de la valoración de los datos recogidos. Esta interacción entre los diferentes sujetos investigadores-creadores va configurando el camino como un rizoma: los distintos *mí* (Morin, 1998) que intervienen en la creación, se ven afectados entre sí operando transformaciones en las creencias, pensamientos, sentimientos de los otros, en aras de la construcción de un *nosotros* (Morin, 1998) que sigue siendo dependiente de la sociedad, la cultura, etc. Ese *nosotros* es al mismo tiempo uno y múltiple, y ambos están expresados en la obra, que es también un todo y sus partes: *unitas* y *multiplex* a la vez.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo de crear se yuxtapone con el de comprender; al investigar-creando desde el pensamiento complejo, se avanza en la comprensión del problema, del sujeto cognoscente y de los otros. Así, la metodología configurada desde el principio sistémico permite incorporar ambos procesos: la investigación y la creación, sin necesidad de que el investigador-creador sea escindido.

Ahora bien, esa noción de sujeto debe ser precisada en el sentido en que se habla también de un sujeto corpóreo, no solo de un sujeto construido a partir de ideas que devienen de diferentes sistemas, la familia, la sociedad, la cultura, la religión, la educación, su propia historia, esas ideas sobre las que se sustenta la personalidad del sujeto se materializan en su propio cuerpo, con su presencia en el espacio y tiempo.

Para una investigación-creación en teatro, el sujeto corpóreo es el principal material de creación, es a través de su cuerpo que se construyen imágenes, que se poetiza la cotidianidad.

### **1.1.3 La transdisciplinariedad y la investigación-creación en teatro**

Al configurarse la metodología de la investigación a partir del principio sistémico y respondiendo a la lógica dialógica, la investigación-creación en teatro se asume desde una perspectiva transdisciplinar, puesto que en la configuración del problema intervienen saberes que provienen del ámbito académico y de la cotidianidad.

Por esta razón, desde el pensamiento complejo lo transdisciplinar excede la connotación que tradicionalmente se le da, como un tipo de investigación que transita a través de diferentes disciplinas, incluyendo además de los desarrollos teóricos y prácticos disciplinares, las creencias, las maneras de ser y estar en el mundo, la sabiduría popular y la sabiduría ancestral. Por lo anterior, en este trabajo se asume la transdisciplinariedad a partir del concepto de los niveles de realidad (Nicolescu, 1994).

Desde el principio sistémico se comprende que la realidad no existe por fuera del sujeto cognoscente, es él quien la configura a través de la delimitación de diferentes sistemas. Esta configuración responde al cumplimiento de leyes que se dan al interior de cada sistema y en interacción con los otros. Cuando se presenta una ruptura de las leyes, la realidad configurada no puede explicar el fenómeno y, sin embargo, no se puede negar la presencia de este. Entonces surge el concepto de nivel de realidad.

Por nivel de realidad podemos entender un conjunto de sistemas que se rigen bajo unas leyes determinadas. Sin embargo, esto no quiere decir que son conjuntos aislados, con unas fronteras infranqueables. En algunas ocasiones, los fenómenos ocurridos en un nivel afectan a otro. Heisenberg (Citado en Max-Neef, 2004) llama a estos niveles, *regiones de realidad* y las clasifica en tres de acuerdo con las leyes que las rigen: 1. Física clásica, 2. Física cuántica, biología y fenómenos psíquicos y, 3. Experiencias religiosas, filosóficas y artísticas.

Esta clasificación responde a leyes disciplinares en las dos primeras regiones, pero la tercera, responde, como puede observarse, a la categoría de experiencias. Como si desde lo disciplinar no hubiese leyes que pudieran ser la base de esa región.

A partir de lo anterior, en esta investigación proponemos considerar tres niveles de realidad: el físico, en el que está todo cuanto sentimos y conocemos a través de nuestros sentidos e intelecto; el mental, que comprende nuestra psicología y sistema emocional; y el sagrado o místico, allí donde coexisten nuestras creencias, la intuición, lo onírico y el ADN cultural (Gell-Mann, 2003).

Esta clasificación se distancia de la propuesta de Heisenberg al no presentar como criterio las lógicas disciplinares, sino más bien, al clasificar los niveles de acuerdo con las dimensiones que componen el ser humano: lo físico, lo mental y lo espiritual.

Esto debido a que, desde la perspectiva del pensamiento complejo, los niveles de realidad no existen *per se*, sino que es el sujeto quien los configura. Como resultado, esa configuración se corresponde con su propia mismidad en la cual la percepción del mundo no se rige por fronteras disciplinares sino más bien por aspectos que solemos ubicar en dimensiones distintas de una misma realidad.

Es decir que, al observar un problema en la realidad, recurrimos a distintos saberes para explicarnos aquello que ocurre; estos saberes transitan entre creencias místicas, populares y conocimientos científicos.

En una investigación-creación en teatro desde el paradigma racionalista, el problema, los objetivos, la relación teoría-práctica y los resultados de la discusión son conceptualizados o resueltos desde lo disciplinar y, debido a esto, se restringen al conocimiento producido en el primer nivel de realidad; el físico. La propuesta en este trabajo de investigación desde el paradigma de la complejidad es que al hablar de tres niveles desde dimensiones que componen una sola realidad, la delimitación del sistema excede lo disciplinar, integrando los niveles místico y mental.

Asimismo, la transdisciplinariedad se da porque para poder explicar los fenómenos complejos que ocurren en un nivel, se requiere el concurso de diversas lógicas disciplinares y también como hemos venido señalando, de saberes ancestrales o populares.

Desde la transdisciplinariedad, la metodología se orienta a partir de los principios sistémico, de recursividad organizacional, de retroactividad y de reintroducción del sujeto cognoscente, mientras que los instrumentos y técnicas para recoger la información se diseñan para explicitar la correspondencia entre los datos y los principios dialógico, de autonomía-dependencia y hologramático. De esta manera, los productos que se obtienen responden al conocimiento que se da de sí mismo y del problema en esos tres niveles.

Así, la obra de teatro como producto de investigación-creación condensa el conocimiento desarrollado en los tres niveles de realidad; físico, mental y místico, sin que exista separación entre los mismos o el tipo de conocimiento que se produce. De igual manera, el espectador, como sistema, interacciona con la obra en esos tres niveles de realidad.

Esta imposibilidad de separación del conocimiento producido en los tres niveles excede las categorías de lo racional y lo sensible, en las cuales, a partir de un principio antagónico y desde el paradigma racionalista, se han querido reducir tanto las maneras de producir conocimiento como las maneras de apropiarlo.

No podría decirse que en la investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo lo racional precede a lo sensible, ni, al contrario. Como veíamos en el principio hologramático, hay momentos en los cuales ambos están tan imbricados que se solapan mutuamente, tanto para el creador como para el espectador, receptor final del proceso.

Pero sí podemos decir que a partir de la configuración del problema como un sistema que atraviesa los tres niveles de realidad, es necesario que el sujeto cognoscente recurra a instrumentos y técnicas que le permitan acceder al conocimiento, tanto de manera racional como sensible.

Esta posibilidad de acceder y producir conocimiento, transitando entre los tres niveles de realidad a través de experiencias de tipo racional y sensible, se logra mediante la imagen teatral que sintetiza la comprensión del problema que se investiga-creando. Al poder transitar entre los tres niveles, la imagen teatral también produce conocimiento sobre aquello que permanece: 1. Inexplorado, 2. Imposibilitado de ser expresado en lenguaje proposicional o 3. Sin considerarse su existencia en el mundo.

Ahora bien, la configuración del problema puede incluir sistemas que pertenecen a otros momentos históricos, lo que permite una perspectiva transhistórica o sistemas que pertenezcan a otras culturas, asumiendo una mirada transcultural; así la imagen teatral producida puede, no solo resonar con el aquí y el ahora, sino que también puede proponer una mirada distanciada del tiempo y la cultura en la que se configura el problema, permitiendo tener una comprensión más “objetiva” del asunto.

Con lo transcultural se asume también la cotidianidad como fuente de información y, a través de los saberes populares y ancestrales que las personas del común tienen sobre los problemas observados, estos sujetos no académicos se constituyen como una fuente “autorizada”<sup>3</sup> de conocimiento.

La tabla 1. *Lógicas, principios y niveles de realidad* es una síntesis de lo expuesto en este apartado.

---

<sup>3</sup> Las comillas no hacen referencia a poner en entredicho el carácter de autoridad de los sujetos no académicos, sino a la necesidad que desde la perspectiva racionalista se impone a las fuentes desde las cuales se toman insumos para definir, plantear o resolver los problemas de investigación.

**Tabla 1.** Lógicas, principios y niveles de realidad

Lógica	Principio	Nivel de realidad	Instrumento o Herramienta/Técnica
Dialógica	Dialógico	Físico	Material bibliográfico disciplinar/obras de arte: pinturas, películas, obras de teatro, poesía. Entrevistas a expertos o sabedores.
		Mental	Pinturas, películas, obras de teatro, poesía. Diario de campo, bitácora, género epistolar, memorias de vida. Auto confrontación. Auto etnografía
		Místico	Pinturas, películas, obras de teatro, poesía. Diario de campo, bitácora, género epistolar, memorias de vida. Entrevistas a sabedores.
	Sistémico	Físico-Mental-Místico	Delimitar qué de cada disciplina (vistas estas como sistemas) se va a utilizar para el tránsito entre los niveles de realidad y entre lo racional y lo sensible.
	De Reintroducción del Sujeto cognoscente	Físico-Mental-Místico	Instrumentos, herramientas o técnicas que expliciten la mirada del investigador-creador al momento de delimitar el sistema. Bitácora, género epistolar, memorias, auto etnografía.
	De Autonomía-dependencia	Mental – Místico	Bitácora, diario de campo, género epistolar, memorias, auto etnografía, auto confrontación.  Estos instrumentos y herramientas deben exteriorizar los procesos de pensamiento a través de los cuales el investigador-creador se comprende en dependencia de un sistema disciplinar, de creencias y cómo a través del proceso de creación señala la autonomía de esos sistemas.
Hologramática	Hologramático	Físico-Mental-Místico	Se trata de generar instrumentos de análisis que permitan generar la síntesis de la apropiación del conocimiento en la imagen teatral. Bocetos escenográficos, <i>leitmotiv</i> , diseño de escenas y de personajes. Bitácoras, sabanas de análisis, segmentación textual. Selección del tono del texto, de su poética en el nivel discursivo.  Laboratorios de exploración de materiales expresivos.
	Sistémico y de Autonomía y dependencia	Físico-Mental-Místico	Los instrumentos y herramientas en este caso tienen la particularidad de ser en sí mismos productos, son partes del todo, y en cada uno está la esencia del todo. El texto dramático que se crea es un dispositivo que configura un universo, en él están las leyes que operan en la poética que se construye. Igual pasa con el vestuario, el maquillaje, la kinesis, las partituras.

Lógica	Principio	Nivel de realidad	Instrumento o Herramienta/Técnica
Hologramática	De Reintroducción del sujeto cognoscente y de Autonomía-dependencia	Físico-Mental-Místico	<p>Permiten trazar el trayecto que la intersubjetividad propone para, a partir de la autonomía de los investigadores-creadores como partes del proceso, llegar a la dependencia en la síntesis de un producto, en una conciencia de un todo.</p> <p>Las cartas como género epistolar y los manifiestos permiten de una manera singular trazar esos trayectos.</p>
De Recursividad organizacional	De Recursividad organizacional y principio Sistémico	Físico-Mental-Místico	<p>Este punto se refiere específicamente a la metodología empleada en el proceso de creación. Esta debe ser flexible para permitir la incorporación de datos, sucesos, que responden al azar o a hallazgos que se dan durante la experiencia. La bitácora de trabajo individual o grupal es una herramienta que permite dar cuenta de los cambios que se van incorporando.</p>
	De Retroactividad	Físico-Mental-Místico	<p>Instrumentos o herramientas que permitan visibilizar el bucle entre apropiación y producción de conocimiento. Series fotográficas, bocetos de diseño, construcción de personajes.</p> <p>Incorporación de productos que no hacen parte de la delimitación espacio-temporal de la experiencia de creación, que pueden ser o no, de los propios investigadores-creadores. Pinturas, películas, obras de teatro, poesía. Diario de campo, bitácora, género epistolar, memorias de vida. Auto confrontación. Auto etnografía.</p>

## 1.2 Relaciones entre comprensión, teatro e investigación-creación

En este apartado definiremos algunos conceptos que son clave para la investigación y que se encuentran por fuera del marco teórico del pensamiento complejo como: comprensión, teatro e investigación-creación.

### 1.2.1 Comprensión

Dado que esta investigación pretende aportar una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, se hace necesario clarificar el significado que tiene el concepto de comprensión en este estudio.

Para hablar de este concepto nos ubicamos en una perspectiva gadameriana, en la cual la comprensión excede el terreno de lo epistemológico para ser una manera de existir en el mundo: “Comprendemos a partir del mundo que habitamos”. (Esquivel, 2018, p. 172).

Ahora bien, el mundo que habitamos es un mundo social, estamos en él en relación con los otros y con nosotros mismos; en tensión entre el *mí* y el *nosotros*. Esa alteridad reconocida permite que exista diálogo y que se transformen los imaginarios, las ideas preconcebidas, la percepción del mundo y nuestro modo de habitar en él.

Desde el paradigma racionalista, las ciencias han privilegiado el desarrollo de conocimiento en el primer nivel de realidad, es decir, en el físico. Lo que reduce el conocimiento a una serie de datos y hechos que, enmarcados en las fronteras disciplinares, aunque han explicado el mundo en el que vivimos, no nos han permitido llegar a la comprensión del mismo.

Comprender en cambio, implica un proceso de pensamiento en el que el conocimiento que se tiene del mundo es la base para buscar la esencia que subyace en las leyes que conforman los niveles de realidad.

La comprensión implica también el tránsito entre los niveles de realidad, de tal manera que, a veces, comprender un hecho en el nivel físico de la realidad es posible solo a partir de buscar sus causas en otro de los niveles. Así la comprensión del mundo desde una perspectiva compleja involucra el reconocimiento de la ruptura de las leyes que organizan un nivel y su consecuente reorganización.

Pero si la comprensión no depende de los hechos y datos, ¿cómo se puede llegar a ella?. Para Gadamer, la interlocución con el otro es el camino, en cuanto que, la percepción que se tiene de los hechos y datos, construye imaginarios, juicios de valor, creencias sobre el mundo en el sujeto, pero al estar enraizadas en la individualidad, esas valoraciones son tan solo una mirada, un punto de vista, mas no una comprensión.

Cuando el sujeto mantiene una relación con el otro sobre esos hechos y datos y puede reconstruir sus imaginarios, juicios de valor y creencias sobre ellos, entonces se llega a la comprensión.

Para llegar entonces a una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, se hace necesario discutir, con los otros, sobre los juicios de valor, los imaginarios y creencias que tienen sobre el asunto que se investiga, para a partir de esto hacer una propuesta que permita acercar esos imaginarios a la realidad.

Ahora bien, la palabra como tal, *comprensión*, se presenta en esta investigación en su forma de sustantivo abstracto, lo que implica una construcción nominal que define la modalidad de investigación-creación en teatro desde la complejidad.

## 1.2.2 Teatro

Para la definición de este concepto nos ubicamos en la Filosofía del Teatro propuesta por Dubatti (2007) desde la cual el teatro es un acontecimiento, algo que sucede y que precisa de tres características: *poiesis*, *convivio* y *expectación*. La especificidad de este arte se basa en que la obra se produce ante nuestros ojos, precisa de la presencia en el aquí y el ahora del actor y del espectador, que deben compartir un tiempo y un espacio real.

Desde esta perspectiva el teatro como arte, parte de la experiencia cotidiana que queda transfigurada a través del cuerpo del actor y de su relación con los otros lenguajes. Asimismo, el espectador es un co-creador del espectáculo, tiene una actitud activa que le permite distinguir entre esa cotidianidad de la que deviene la fuente de la obra, y el hecho escénico que ante sus ojos se presenta. En ese orden de ideas, no estamos hablando del teatro como texto dramático, sino como hecho espectacular.

Como arte, el teatro utiliza como principal medio y material creativo el cuerpo del actor; a través del cuerpo y de su relación con las otras materialidades que se usan en la puesta en escena, se construyen imágenes que establecen relaciones miméticas y metafóricas del mundo, permitiendo que emerjan nuevas miradas sobre aquello que ya estamos acostumbrados a mirar o aquello que, aunque forma parte de nuestra cotidianidad, aún no hemos visto, porque como dice Berger (1972): “Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo” (p. 5).

El teatro, a través de la combinación de sus materialidades, de la complejidad de las relaciones que nos presenta entre los diversos sujetos que actúan en el acontecimiento, escapa a la fijación de una mirada unívoca sobre algo, y en cambio, nos ofrece la posibilidad de encontrar diversidad en la obra. Podría decirse que una obra de teatro no presenta una mirada sobre un particular, sino que presenta una visión poliédrica sobre un asunto. En esta visión se integran los puntos de vista antagónicos, claves en la construcción del *agón*<sup>4</sup> como un rasgo característico del teatro.

Así, tanto en la creación como en la expectación, las imágenes creadas son capaces de evocar e invocar aquello que no está presente, pero también de evidenciar las cosas que ocurren en los distintos niveles de la realidad y que escapan a la posibilidad de verbalización racional.

---

<sup>4</sup> El agón se entiende en este estudio como una contienda de puntos de vista sobre un asunto en particular.

Los cuerpos vivos presentes del actor y del espectador, así como de todos los agentes del hecho teatral, hacen del teatro un sistema vivo que, como tal, depende de las interacciones que ocurren entre ellos.

### **1.2.3 Investigación-creación**

Esta es una modalidad de investigación que surge a partir de la entrada de las artes a la universidad. Esta modalidad es de corte pragmático o práctico y se fundamenta en la combinación de la teoría y la práctica: “(...) se sitúa en un espacio intermedio entre el interés práctico (fijación de los procesos con finalidades de uso) y el interés documental (fijación de los procesos con finalidades historiográficas)” (Sánchez, 2009, p. 327).

Como objeto de estudio la investigación-creación es abordada en este trabajo como una experiencia (Dewey, 2008), en el sentido en que el proceso de investigación-creación que conduce a una obra de teatro, agrupa una serie de acciones, emociones, reflexiones, personas, situaciones, espacios y momentos, que pueden presentarse dispares, discontinuos, diacrónicos y disyuntivos como una unidad: la experiencia de creación.

Es una experiencia que conduce al conocimiento debido a que, como veíamos en el punto “1.1.2 Los siete principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo (...)”, el proceso de creación de la imagen teatral es la síntesis de la valoración intersubjetiva de juicios, imaginarios y creencias sobre el asunto que se investiga-creando.

La investigación-creación como experiencia *in-corpora* el conocimiento que se produce a partir de la noción de sujeto corpóreo, mencionada en páginas anteriores; no solo experimenta o elabora imágenes a través del cuerpo, sino que los saberes que se producen son formalizados (publicados/exteriorizados) y aprehendidos también mediante la corporalidad del sujeto espectador.

Ahora bien, como experiencia, la investigación-creación desarrolla la producción de pensamiento de manera próxima y distanciada. Esto quiere decir que el creador puede generar un tipo de reflexiones en proximidad con la experiencia, en la inmersión de esta, pero también puede hacerlo de manera distanciada, cuando la experiencia ya ha culminado. Sobre este aspecto volveremos más adelante en los capítulos 4 y 5.

Así la investigación-creación presenta un rango flexible para acotar y agrupar los elementos que constituyen la experiencia que se investiga; bien puede ser el proceso de creación (exclusivamente), la creación y el proceso de recepción o integrarlos todos.

Ahora bien, desde la perspectiva de este estudio, una experiencia de investigación-creación en teatro está completa cuando se incluye la recepción del espectador, puesto que es el sujeto al que se dirige la obra, siendo una de las variables que influye en las decisiones que toma el artista con respecto a su creación.

De acuerdo con lo anterior, aquí tratamos de trascender la definición que se le da a esta modalidad, desde los organismos de control y también desde la mirada institucional de la universidad en la que se desarrolla la investigación, cambiando el paradigma racionalista según el cual la investigación-creación en teatro culmina con la presentación a público, pero estas instancias no son integradas en la propia experiencia de la modalidad, sino que se convierten en espacios de divulgación y circulación de la obra.

En este trabajo se contempla el acontecimiento, es decir, la función con el público, como un momento decisivo de la investigación-creación que puede obligar a replantear la obra como programa, tanto en el momento mismo de inmersión en la experiencia, como con distancia de ese evento. Es por eso por lo que se propone también la recolección de datos en ese momento.

Desde el pensamiento complejo como método, la investigación-creación se considera un sistema, debido a que este se plantea como una “asociación combinatoria de elementos diferentes” (Morin, 1988, p. 41), una organización en la que el todo es más que la suma de las partes.

Desde esta perspectiva es el observador quien define el sistema (García, 2006), sus marcos, sus límites, es decir, en la realidad no existen sistemas, sino que es el observador, el sujeto investigador-creador, quien en la relación que construye con el objeto-problema, lo define como un sistema.

Observar el proceso de investigación-creación como un sistema también permite identificar sistemas dentro de otros sistemas, otorgando niveles de interacción entre ellos y siendo el propio investigador-creador quien desde su subjetividad define cuáles son estos niveles y cuáles son los límites para la investigación que asume.

En el planteamiento de este trabajo se considera la experiencia del proceso de investigación-creación como un sistema abierto que está en interrelación con otros sistemas: la sociedad, la educación, la cultura, los propios investigadores (yo-nosotros) y artistas que participan en la investigación creación. Para Morin (1999), este principio sistémico posee la virtud de:

(...) situarse en un nivel transdisciplinario 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. (p. 42).

En ese sentido, la investigación creación, desde el paradigma de la complejidad, es una modalidad de investigación transdisciplinar que busca a través de la investigación de la experiencia del proceso de creación de una obra artística, la comprensión del ser humano en su relación consigo mismo, con la sociedad y la naturaleza, en los distintos niveles de la realidad: el físico, el mental y el místico. De acuerdo con la problematización del objeto de estudio, se delimitan los niveles de la realidad necesarios para investigar en pro de la creación, así como las disciplinas que interactúan en la investigación. El acento está puesto en la experiencia, en el sujeto investigador-creador y en la obra misma como expresión de las transformaciones que ocurren en los diferentes sistemas que la atraviesan, incluyendo al espectador; por tanto, desde la perspectiva del pensamiento complejo los productos de investigación-creación exceden el ámbito de lo artístico y estético.

Otro aspecto importante es el carácter pedagógico de los procesos de investigación-creación, puesto que nos ubicamos en un contexto académico. Este aspecto se relaciona tanto con la necesidad de sistematizar los procesos para futuras generaciones, como con el alcance de la modalidad académica.

Desde el pensamiento complejo el fin último de la investigación-creación se ubica en la comprensión del ser humano en relación consigo mismo, con los otros, con su entorno. A partir de esta perspectiva hay un primer acercamiento al carácter pedagógico, puesto que los involucrados se ven obligados a dialogar con lógicas que han sido excluidas (incluso por ellos mismos) para llegar a la comprensión del problema y esto moviliza sus creencias y estructuras de pensamiento, los transforma como sujetos.

### **1.3 Panorama de la relación teatro, investigación-creación y pensamiento complejo**

En este apartado se clasifica la revisión de literatura en tres categorías: pensamiento complejo, teatro e investigación-creación y la investigación-creación como método, presentando en la segunda categoría la discusión en torno a la relación entre ciencia y arte y las posturas ontológicas que definen a la investigación-creación.

### 1.3.1 Pensamiento complejo y teatro

El teatro como práctica artística y como disciplina refleja, tanto en sus medios expresivos como en la construcción de su lenguaje, los desarrollos que el pensamiento (por no llamarlo ciencia) moviliza en la sociedad. En consecuencia, el siglo XX, así como lo que llevamos del XXI, han sido testigos de los intentos de los creadores escénicos por evidenciar en sus obras la relación entre pensamiento y teatralidad.

En este apartado se incluyen los materiales que, viniendo desde el arte y, particularmente desde el teatro, evidencian una postura desde el pensamiento complejo. Dado que esta corriente de pensamiento se soporta en la convergencia de diversas disciplinas y teorías, aun sin un reconocimiento explícito de los autores de enmarcar sus desarrollos en esta corriente, también se incluyen materiales que corresponden, por ejemplo, a la teoría de catástrofes, de sistemas, a la física cuántica y a las estructuras disipativas.

En primera instancia se encuentra en el análisis dramaturgico y teatral la posibilidad de evidenciar cómo el resultado de estos estudios depende de en qué paradigma de pensamiento se encuentran instalados sus autores. De tal manera, que lo que pensábamos de una obra puede cambiar si la mirada se desplaza de paradigma.

En el análisis de obras desde el paradigma de la complejidad se encuentran dos vertientes: la primera, en la que los autores recurren a obras contemporáneas, es decir, que se estrenan en una ventana de tiempo que coincide con la que habita el autor del análisis; allí se encuentra, por ejemplo, Abiracherd (1994) con *La crisis del personaje moderno*. Una segunda vertiente es aquella en la cual los autores recurren al análisis de obras clásicas, evidenciando en ellas aspectos que subvierten la lógica aristotélica de la composición teatral, como es el caso de Spregelburd (2006) y de Larios (2010); ambos centran esta subversión en la teoría de las catástrofes.

En la primera vertiente, el creador es testigo de la época, está imbuido de ella y, por tanto, está permeado por los desarrollos de pensamiento que se dan en la sociedad; en el caso del capítulo VI de *La crisis del personaje moderno*, Abirached (1994) señala los puntos de encuentro alrededor del personaje entre varias obras de los años 50 del siglo XX, por lo que no es casual que los personajes de las obras estudiadas estén encuadrados en paradigmas complejos. De igual manera, el crítico teatral puede detectar y atribuir estas indagaciones estructurales a las corrientes científicas del momento.

En consecuencia, Abirached concluye que el personaje que se empieza a construir ya no se corresponde con la racionalidad burguesa, ya no es claro, ni definible, en sí mismo todo es duda, incluso para el propio creador; responde entonces a un mundo que reniega de la certeza, de la lógica, de la racionalidad. Aunque el autor no menciona

un tipo de pensamiento concreto en el que se asiente esta crisis del personaje burgués, señala su separación de la lógica aristotélica al tiempo que plantea cómo estas nuevas dramaturgias y teatralidades permiten iluminar las zonas grises para comprender nuestro comportamiento como seres humanos.

Por otra parte, Abirached plantea cómo el lenguaje deja de ser el logos controlador, salvaguarda y verificador de una relación aparentemente mimética con la realidad en la escena, para pasar a evidenciar la distancia entre la razón y la comprensión de esa realidad que no acaba de formarse en el escenario.

En el caso de la segunda vertiente de este tipo de análisis, los autores están permeados por el tiempo en el que viven; intuyen, detectan, evidencian en obras clásicas cómo están presentes en ellas elementos como la discontinuidad, el vacío, la opacidad, tal y como lo presenta Spregelburd (2006) en su artículo “Guía rápida para dramaturgos. Cazadores de catástrofes”, publicado en la revista *Pausa* (Núm. 24).

En él expone algunas de las preocupaciones técnicas que acompañan su producción dramática de los últimos años. El texto se divide en cuatro apartados: “Orden y caos”, “Causa y efecto”, “Tragedia y catástrofe” y, “Ficción y fricción”.

A lo largo del texto, el autor muestra cómo las estructuras dramáticas han sido permeadas por los desarrollos de la ciencia y del pensamiento. Para ello contrapone las ecuaciones lineales con las no lineales, dando ejemplos de cómo puede observarse esto en las dramaturgias de Shakespeare, Beckett y Pinter. Para Spregelburd el asunto no es tanto preguntarse por una cuestión técnico teatral, sino más bien indagar por el ser humano que habita nuestros tiempos.

Esta segunda vertiente del análisis implica que el ojo del que observa tiene esa posibilidad de atribuir cualidades de un tiempo, en este caso, del S. XX, a objetos creados en, por ejemplo, el S. XVI. Cabe entonces preguntarse, en el caso de la dramaturgia, si el objeto tiene en sí mismo esos atributos y su creador los compuso de manera consciente, y en ese sentido, preguntarse por la realidad misma, ella es la que es, pero ¿la percepción que nosotros tenemos de ella cambia de acuerdo con el paradigma de pensamiento en el que estamos sumergidos?

En esa segunda vertiente también está el análisis que hace Larios (2006) en *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre*. Este texto se divide en dos partes que son a su vez dos categorías de análisis: “I. Raíces. Pensamientos y formas de dos ciclos. Clásicos del desastre escénico” y “II. Sombras. La irreversibilidad, el almacén de los ciclos: Desastre escénico contemporáneo.” Entre las obras analizadas en la primera parte están *Los persas* de Esquilo y *La tempestad* de Shakespeare, mientras que en la segunda realiza una mirada panorámica a la obra de Kantor, así como una revisión de la pieza de danza teatro *Korper*.

Para sustentar su análisis dialoga con Deleuze, Prigogine, Thom, Heráclito y Anaximandro. Algunos de los elementos que constituyen estos escenarios post-catástrofe están atravesados por la irreversibilidad del tiempo, el vacío, la discontinuidad temporal, un diagrama espacial que rompe la continuidad misma.

Finalmente, la autora señala cómo en la post-catástrofe hay también evolución, hay un punto de partida que deviene del caos, de la catástrofe, para erigirse como algo nuevo.

En este caso el análisis se centra en la composición escénica de las obras. Aquí la acción que subvierte la lógica aristotélica es la del director, así podemos hablar de la “actualización” de un texto dramático creado bajo un paradigma de pensamiento que deriva en su composición escénica a otro paradigma, en este caso el de la complejidad.

De estos materiales también es importante señalar cómo apuntan a que las obras creadas en una experiencia de investigación-creación desde el pensamiento complejo, deben plantear estructuras que rompan con la lógica aristotélica, bien sea desde la dramaturgia o la composición escénica.

Dicha lógica enmarcada en la causalidad y en el discurrir lineal del tiempo propone una relación de continuidad entre la causa y el efecto, también la claridad como elemento central de composición, lo que ves es lo que hay, no hay espacio para zonas grises, lo que el personaje dice, es lo que piensa, no hay por qué poner en duda sus intenciones, su accionar o incluso su esencia, y el creador debe tener control de todos estos aspectos para disponerlos en la composición.

Al proponer en contraposición a la armonía, la verdad y la belleza, la opacidad, la discontinuidad, el vacío, el caos, los autores se están desplazando de paradigma de pensamiento, del racionalismo a la complejidad. Esto permite acercar el teatro a una mimesis más próxima a lo que sucede en la realidad.

La teoría de catástrofes a la que aluden Spregelburd (2006) y Larios (2010), se utiliza en el estudio de sistemas dinámicos en los que es posible una ruptura en la continuidad de procesos, o en los cuales se presenta la recursividad como una condición que permite al sistema auto modificarse. Cuando se presenta la discontinuidad se genera caos, pero en ese estado el sistema es capaz de desarrollarse.

De acuerdo con lo anterior, para los autores existe la desjerarquización del texto como organizador de la composición escénica (Abirached, 1994 y Lehman, 2013), permitiendo la creación a partir de otros materiales no verbales y la indagación a través de relaciones transdisciplinarias, lo que se traduce en la exploración de teatralidades<sup>5</sup> no tradicionales.

Estos tres materiales: *La crisis del personaje moderno* (Abriacherd, 1994), “Guía rápida para dramaturgos. Cazadores de catástrofes” (Spregelburd, 2006) y *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre* (Larios, 2006) establecen una relación entre el pensamiento complejo y el teatro desde la categoría de investigación sobre las artes planteada por Baqué (citado en Duna y Litvak, 2016), la cual presenta investigaciones que son:

de orden teórico que conciernen a la estética, a la historia del arte o a obras dentro del marco de una disciplina, y donde el objeto de estudio ya existe en el mundo y el investigador lo recorta para generar reflexiones sobre él. (p. 38)

En ese sentido, la investigación sobre la creación se da desde una mirada externa, aunque con perspectiva creadora, puesto que los tres referentes mencionados son artistas, sin embargo, no están reflexionando sobre su propia experiencia de creación, sino que están tomando como objetos de estudio obras de otros artistas y su mirada está puesta sobre la composición, es decir, sobre la pieza ya creada.

Se diferencia entonces de lo que se plantea en este trabajo, pues la investigación-creación como modalidad se observa desde la experiencia de creación de la obra estudiada por el propio artista creador. No es entonces una mirada estética sobre un algo ya existente, sino que se aborda como una metodología de creación.

Sin embargo, se retoma la necesidad de pensar en la experiencia de investigación-creación desde lo planteado por los autores a partir de la teoría de catástrofes, como la

---

<sup>5</sup> La teatralidad es entendida en este trabajo como una cualidad que poseen las manifestaciones en las cuales se cumplen estas tres condiciones: lo procesual (la obra se construye ante la mirada del otro), la dinámica del engaño (representación o fingimiento) y la mirada del otro en conjunto con el saberse observado (Cornago, 2005). La teatralidad vendría a ser entonces una forma de configuración de ese universo poético. Por consiguiente, no existe una sola teatralidad, sino muchas.

posibilidad de que el creador no tenga un control racional de todos los elementos que intervienen en el proceso, dejando espacio para el caos, la contingencia y el azar.

De esta categoría de investigación sobre las artes propuesta por Baqué (citado en Duna y Litvak, 2016), también se encuentra una traducción del texto “Peter Brook y el pensamiento tradicional” publicado en la revista *Investigación Teatral*, (2011, otoño, vol. I, núm. 2). El texto, originalmente en francés, es un ensayo de 1985, pero debido a un homenaje que se le rinde a Peter Brook en su gira por Latinoamérica, Domingo Adame realiza la traducción de este al español.

El ensayo propone una revisión sobre la práctica de Brook en su Centro de Investigación Internacional buscando entender cómo: “Los posibles diálogos entre ciencia y tradición, arte y tradición, ciencia y arte, son ricos y fructíferos; ofrecen potencialmente un medio para entender un mundo sumergido bajo complejidades cada vez más enajenantes.” (Nicolescu, 2011, p. 14). Para analizar dicha práctica Nicolescu recurre a los textos del propio Brook y los hace dialogar con proposiciones extraídas desde la mecánica y la física cuánticas, y la teoría de sistemas. Propone el teatro como un evento en el que se interrelacionan diversos sistemas y subsistemas en los diferentes niveles de la realidad.

Como investigación sobre arte se diferencia de los materiales anteriormente referenciados en que: 1. El autor del ensayo no es creador. 2. La reflexión es sobre materiales teóricos de un artista que se refieren a procesos de entrenamiento para la creación de una obra.

Sin embargo, este ensayo se encuentra muy cercano a la comprensión compleja de la investigación-creación que se propone en este trabajo puesto que concibe la obra de teatro como un sistema vivo, para el cual, el actor debe entrenarse en la *apertura e intercambio* de información.

Nicolescu observa que esos intercambios se dan en diferentes niveles de la realidad y centra su estudio en el flujo energético que se da tanto en los entrenamientos como en el acontecimiento de la obra, en la contradicción como condición imprescindible del teatro y en el papel de los espectadores como co-creadores. Se plantea el proceso de entrenamiento y creación como un viaje de encuentro consigo mismo.

Desde la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro que aquí se plantea se coincide plenamente en que la experiencia de creación de una obra no concluye cuando la pieza está completa, sino que el papel del espectador también actúa en la creación final. Así se incluyen los procesos de recepción en la investigación-creación.

De igual manera, se concibe la contradicción como elemento central, no solo en el plano de la estructura dramática, sino también como lógica dialógica en el proceso mismo de creación, es decir, que en la experiencia de investigación-creación desde el

pensamiento complejo busca la inclusión de lógicas distintas de pensamiento, porque los problemas que se tratan desde esta modalidad son complejos y en sí mismos implican lógicas distintas.

Por último, en relación con este referente, también se trasciende la idea de que la experiencia de investigación-creación desde la complejidad se limita a problemas exclusivos de la técnica teatral. Se cree, que al abordarse desde el pensamiento complejo, el sujeto creador termina por transformar sus imaginarios y maneras de relacionarse con el mundo.

Se diferencia con este estudio en que el ensayo presentado por Nicolescu reflexiona sobre las metodologías de creación de Brook, más no propone un modelo de investigación-creación.

Para concluir la selección de materiales de este apartado, en el que abordamos la relación del pensamiento complejo y el teatro, en el libro *Parámetros actuales de evaluación para la comunicación persuasiva* (2014), encontramos el trabajo “Arte y Pensamiento Complejo” de Sonia Viramontes Cabrera y Javier Acosta Esacareño. Los autores realizan un acercamiento a las interacciones que pueden presentarse en la enseñanza del arte a través del pensamiento complejo, como un método para que el alumno pueda hacer conscientes sus aprendizajes en cuanto a lo técnico, pero también en cuanto a sus transformaciones como ser humano.

Aunque el artículo habla del arte en general, la mayoría de los ejemplos que utilizan los autores vienen de la enseñanza y práctica del teatro. Este material se incluye, si bien no está planteado desde la investigación-creación, puesto que el ámbito en que se desarrolla esta investigación es el de la educación superior; así es imposible desligar de la experiencia de investigar-crear el aspecto pedagógico que debe integrarse, no solo porque los resultados de investigación se ven replicados en el aula, sino también porque es necesaria la participación de estudiantes en estos procesos. De esta manera, la modalidad de investigación-creación también se constituye como una metodología de formación en investigación, pues aquí se plantea que el estudiante no solo aprende en la práctica los aspectos técnicos, teóricos y prácticos disciplinares, sino que también se transforma a sí mismo como sujeto y aprende a investigar-creando.

Como puede observarse, la relación entre el teatro y el pensamiento complejo es aún nueva y se refiere particularmente a la utilización de principios como la discontinuidad, la fractalidad o la relatividad a modo de elementos estructurales en la creación y en la enseñanza, pero no a la comprensión ni del teatro ni de la experiencia de investigación-creación desde una perspectiva compleja. En ese sentido, esta investigación pretende avanzar en esa comprensión del teatro a través de los principios generativos del pensamiento complejo propuestos por Morin y Mota (2002).

## **1.3.2 Investigación-creación: relación entre ciencia y arte**

Este apartado presenta las investigaciones que realizan un estudio sobre la relación ciencia-arte, para después enfocarnos en aquellos materiales que, hablando de la investigación-creación, se proponen para comprender mejor su naturaleza investigativa y artística.

### **1.3.2.1 Ciencia y arte: miradas externas al campo del arte**

Los trabajos escogidos para este apartado pretenden tejer nuevas relaciones entre arte y ciencia por parte de investigadores que están fuera del campo artístico, sobre todo enmarcados en las nuevas corrientes de pensamiento como la complejidad, la física y la química cuánticas.

El primer material es el producido por Morin en 1984, *Ciencia con conciencia*, una compilación de conferencias y trabajos que exponen el desarrollo del pensamiento complejo como método, planteado por el autor.

El libro se divide en tres partes, en las que se presentan 21 líneas temáticas alrededor de las cuales gira el pensamiento de Morin. Incluir este material en esta revisión de literatura presenta un desafío propio del pensamiento complejo, puesto que hay muy pocas referencias directas al debate ciencia-arte y, sin embargo, todo el libro se encuentra permeado por la necesidad de entablar dicha relación puesto que habla de:

1. Las razones por las cuáles las ciencias humanas y ciencias culturales (como las llama Morin) fueron excluidas del paradigma racionalista.
2. Las razones por las cuales deben incluirse dichas ciencias en la producción de un conocimiento científico que intente resolver/reflexionar/comprender los problemas que se presentan en la realidad.
3. Al hablar del azar, el caos, la imaginación, la intuición, la creatividad, Morin alude a elementos que, si bien no son exclusivos del arte, nos llevan a pensar en él.

Morin (1984) propone el pensamiento complejo como un camino por medio del cual se puede avanzar en una producción de conocimiento que evidencie las retroacciones e interacciones entre los diferentes niveles de realidad que integran el mundo en el que vivimos.

Es este trabajo de Morin el que suscita el interés por realizar una comprensión compleja de la investigación-creación para el teatro, pues como investigadora y creadora he vivido en carne propia esa expulsión del arte del mundo científico e incluso la mirada despectiva por parte de la sociedad, desde el paradigma racionalista. Pero al leer a Morin, se comprende que el problema no es del arte en sí mismo, ni de los investigadores en arte, sino de la mirada que sobre el arte se tiene desde el paradigma racionalista.

De acuerdo con lo anterior, se necesita entonces un cambio de paradigma que permita a los artistas relacionarse de otra manera con la investigación y viceversa; un cambio que posibilite otras miradas sobre el arte desde la ciencia. Pero esto es más fácil decirlo que hacerlo, porque no basta con que produzca un trabajo como el que se presenta en estas páginas, sino que las ideas presentes en él deben ser apropiadas por el mundo científico en general, no solo por la sociedad de conocimiento del arte.

Los textos que Morin plantea en su libro *Ciencia con consciencia* son la recopilación de buena parte de sus reflexiones hasta 1984, allí, aunque el autor presenta el pensamiento complejo como un camino, no se explicita un método o modelo en el que se posibiliten estas necesidades de interacción entre diferentes sistemas y menos en relación con la investigación en artes y la investigación-creación, este último inexistente como concepto en esa época.

Las ideas consignadas por Morin en este texto y en otros un poco más actuales, dialogan desde el pensamiento complejo con las reflexiones ahora sí, específicas sobre el arte, hechas por Dewey en su libro *El arte como experiencia*, traducido y publicado en español en 2008 y el trabajo de Elliot Eisner (2012), *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, este último, aunque dedicado a las artes visuales, contiene reflexiones que se extienden a todas las disciplinas artísticas, como, por ejemplo, las planteadas en relación con qué habilidades cognitivas se desarrollan a través de la enseñanza de las artes. Ambos autores exponen la necesidad de legitimar otras formas de investigación, entre las cuales está el arte, que escapan al paradigma racionalista.

Así, este trabajo de investigación parte del cambio de paradigma para definir el teatro desde el pensamiento complejo, evidenciando cómo este arte posibilita también la producción de conocimiento en cuanto a la comprensión del mundo que nos rodea y del ser que somos en él.

Volviendo a Morin (1984) también se pone de manifiesto la necesidad de atravesar el pensamiento científico por el pensamiento ético, poniendo límites a lo que se le permite a la ciencia en aras de lograr su desarrollo, en relación con la naturaleza y los seres vivos. Por esta razón, la comprensión compleja de la investigación-creación en

teatro debe también atender a los llamados de lo que hoy conocemos como la bioética, una ética que se pregunta por nuestras relaciones con la naturaleza, incluyendo por supuesto el cuerpo del ser humano: ¿hasta dónde es posible, éticamente hablando, utilizar el cuerpo del creador para lograr un efecto estético?, ¿hasta dónde la técnica puede permitirse deformar los cuerpos? ¿son necesarias hoy puestas en escena en las que se derrochan recursos naturales escasos en el mundo? o ¿en las que hay una producción continua de desechos? Estas preguntas no están por fuera del arte, visto este desde el pensamiento complejo, sino que nos obligan, precisamente, a plantearnos el valor de lo simbólico en relación con la realidad.

De acuerdo con lo anterior, al leer a Morin (1984), se interpreta cómo la exclusión del arte como producción de conocimiento no solo se debe al paradigma desde el que se piensa la investigación, sino también, y esto es curioso, a la negación de los artistas a investigar asuntos que escapen a la técnica del arte. Es curioso, porque Morin no habla de esto en su libro, en cambio habla de la negación de la ciencia a abordar la realidad en su complejidad, pero al leerlo, se me hizo necesario plantear un modelo de investigación-creación que le devuelva al teatro su función social como cuestionador de la realidad, como observador de la humanidad para la comprensión del mundo que habitamos.

Esa comprensión debe darse en todos los niveles que conforman nuestra percepción de la realidad; el nivel físico, como veíamos con Max-Neff (2004) ha sido ampliamente estudiado, pero todavía queda mucho por investigar en los otros dos. El principal problema, aparte de la invisibilización de estos dos niveles, el mental y el místico o sagrado, es que desde el paradigma racionalista que tiende a simplificar y reducir la realidad, no existen métodos que permitan la comprensión del mundo en los tres niveles.

Al respecto, Basarab Nicolescu (1994) presenta en su libro *La transdisciplinariedad* la teoría sobre la necesidad de formas de investigación transdisciplinarias a la vez que define los conceptos de interdisciplina y transdisciplina, relaciona lo transdisciplinar con lo transcultural y lo tranhistórico. Sustenta su pensamiento en la identificación de tres niveles de realidad que se corresponden con tres niveles de percepción, siendo el tercer nivel el cultural, en el que incluye el lenguaje y por tanto el arte.

Nicolescu (1994) piensa que el arte y la ciencia caminan paralelos, presentando en sus propios modos las preguntas y respuestas en las que se ve envuelto el ser humano dependiendo del tiempo histórico y cultural que vive: “Lo real es un pliegue de lo imaginario y lo imaginario es un pliegue de lo real” (p. 58). En ese sentido, equipara los procesos científicos y los artísticos, haciéndolos emerger a ambos de la zona de lo

imaginario. Esta idea está presente también en autores como Morin (1984), Marina (2017) y Gell-Man (2003).

Por último, el autor enmarca esta cualidad compartida de la producción de conocimiento en ciencia y arte con lo que él llama la trans-percepción, siendo esta, un tipo de percepción que es capaz de atravesar los diferentes niveles de realidad para lograr la comprensión del fenómeno que estudia.

La transdisciplina propuesta por Nicolescu escapa a las definiciones en las que se le considera como un tipo de investigación que atraviesa disciplinas, es decir, limitando su accionar al ámbito académico, en cambio, incluye en su perspectiva la cotidianidad, el saber ancestral y el saber popular.

Desde una perspectiva racionalista, se piensa el teatro desde la interdisciplina porque el texto dramático es el que organiza a todos los otros lenguajes y materialidades, mientras que la relación que se produce con la realidad es mimética, instalándonos en la teatralidad del drama. Así, este tipo de experiencias de investigación-creación pueden responder a una visión tradicional de la investigación.

Desde la perspectiva de la transdisciplina, el creador teatral recurre a esa multiplicidad de fuentes de información para su creación, desde la observación de la realidad hasta el estudio de la tradición disciplinar, el creador pone en relación saberes de tipo histórico, cultural, filosófico, religioso y demás para lograr en la escena, a través de una imagen creada por múltiples materialidades (el cuerpo del actor, la luz, el sonido, la palabra, el movimiento en el espacio) bien sea una metonimia o una metáfora de la realidad. En ese sentido, los tipos de teatralidad que se desarrollan desde la perspectiva de investigación-creación planteada en este trabajo se derivan hacia lo posmoderno, posdramático, ritual, contemporáneo. Teatralidades, que como en los casos analizados por Abirached (1994), Larios (2010) y Spregelburd (2006), rompen con la lógica aristotélica y se plantean desde la catástrofe, la discontinuidad y la fragmentación.

La necesidad de un abordaje transdisciplinar de la investigación-creación desde el pensamiento complejo implica que los siete principios generativos y estratégicos, expuestos anteriormente, así como las lógicas dialógica, recursiva y hologramática sean además de estrategias dramatúrgicas y de composición, la clave para proponer formas distintas de investigar-crear que les permitan a los investigadores configurar problemas complejos desde la realidad.

Se encuentra entonces en el trabajo de Murray Gell-Mann *El quark y el jaguar* (2003), la metáfora del árbol que el autor emplea para explicar qué es la física cuántica. A través de la imagen del árbol como una historia que se ramifica, y en el cual, cada rama es una continuidad distinta de la historia, el autor define a la física cuántica como la ciencia de las posibilidades.

Así, para esta investigadora se presenta la imagen de ese árbol ramificado como una experiencia de investigación-creación en teatro desde la complejidad, puesto que el artista creador tiene tantas ramas como posibilidades de expresión para materializar su obra, al avanzar en el proceso el investigador va cortando ramas, es decir, va eliminando posibilidades, pero en un principio están todas allí.

Por consiguiente, el modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo debe tener esa cualidad rizomática, no es un proceso lineal en el que el artista tiene control racional sobre lo que sucede, sino más bien uno en el que cada decisión tomada abre otras posibilidades. Aquí se conecta con lo planteado por Nicolescu (2011) en lo concerniente al entrenamiento, que, en este caso, el investigador-creador debe tener en la apertura al intercambio. Este devenir en la discontinuidad, en el caos, en la fragmentación, es más propio de las experiencias de creación en teatro que la organización que corresponde a la lógica aristotélica.

Sorprende que en el libro Gell-Mann (2003) trata de explicarle al lector común cuáles son los principales desarrollos y descubrimientos de la física cuántica y para ello emplea ejemplos de la literatura y de la vida cotidiana. El autor hace un constante llamado a la articulación arte-ciencia en el estudio de los problemas complejos de la realidad.

Por otra parte, el concepto de ADN Cultural presentado por Gell-Mann en este libro, nos remite a los planteamientos de Nicolescu (1994) sobre transculturalidad. Según este concepto el comportamiento humano, su forma de percibir el mundo e interactuar con él, se transmite de generación en generación a través del lenguaje.

De acuerdo con esto, hay cosas que no se nos enseñan, pero que están en nuestro imaginario colectivo y que afectan el cómo nos relacionamos con los otros, pero también, a través de ese ADN Cultural somos capaces de crear e interpretar más allá de las fronteras del tiempo, del espacio y de las condiciones culturales que nos rodean. Ese ADN estaría ubicado en el nivel de la realidad de lo místico o sagrado.

Lo anterior se relaciona con la importancia que tanto Gell-Mann (2003), como Morin (1984) y Marina (2017), otorgan al mito (y en ese sentido al arte, como lenguaje simbólico) en la configuración de las verdades que escapan a la esfera de lo demostrable en la ciencia.

El mito en el principio de los tiempos y como narración sagrada, presentaba a la comunidad las claves históricas de su identidad, ¿por qué estaban en ese lugar y de la manera en la que estaban? ¿por qué se relacionaban con la naturaleza, consigo mismos, con sus coterráneos y con otros pueblos, de la forma en que lo hacían? Y también explicaban los fenómenos naturales incomprensibles para ese ser primitivo, todo en un entramado de religión, ciencia y arte. Apenas hoy la ciencia está descubriendo las

verdades científicas o históricas que algunos mitos develaban hace miles de años. A través del mito y luego a través del teatro se fue transmitiendo ese ADN Cultural que nos configuraba como sociedad.

El teatro en su devenir desde el mito al drama fue perdiendo poco a poco esa conexión con lo sagrado y su función social se transformó en una crítica a la realidad circundante, pero esta función también se fue diluyendo. Son pocos los grupos, incluso en América latina con la tradición del Nuevo Teatro Latinoamericano, que persisten e insisten en que el teatro debe tener esa dialéctica con la sociedad.

En Colombia a partir de la desmovilización de los grupos paramilitares entre 2003 y 2006, y ahora con el Acuerdo de Paz logrado con la guerrilla de las FARC, se ha destacado que, en los procesos de reconciliación, reparación simbólica de las víctimas y la garantía de no repetición, el arte juega un papel fundamental; entonces esa función social se ha transformado nuevamente en una que permite la reparación del tejido social. En medio de las razones del conflicto está la tenencia y usufructo de la tierra, marcada por la tensión entre el progreso y las tradiciones de las comunidades en los territorios.

En ese sentido, las experiencias de investigación-creación que pretenden abordar esta Colombia del S. XXI a través del teatro, se configuran a partir de una complejidad manifiesta y exige distintas miradas desde lo transdisciplinar propuesto por Nicolescu (1994) que atraviesen también lo cultural, lo histórico, lo político y lo bioético en los tres niveles de los que hemos venido hablando en este apartado, para no caer en narrativas y teatralidades que simplifiquen las realidades vividas y observadas; pero también, para modificar el ADN Cultural que los colombianos hemos ido construyendo y transmitiendo en nuestros imaginarios colectivos a lo largo de más de 60 años de conflicto.

La investigación-creación en teatro al tener su hábitat en la academia no puede desligarse de la importancia histórica del contexto que estamos viviendo y desde el pensamiento complejo se tiene la oportunidad de producir conocimiento, que no solo sirva a los artistas o a los estudiantes de arte, sino también al ciudadano común.

Según los materiales revisados en este acápite, la relación arte-ciencia es vista por los autores como necesaria para abordar problemas que exceden los límites de lo físico, por ejemplo, los planteados en relación con la comprensión de las causas y efectos del conflicto armado en Colombia.

Al provenir los autores referenciados de disciplinas no afines al arte, consideran que la investigación científica y la creación involucran lógicas distintas de pensamiento y en ese sentido los observan como procesos de distinta naturaleza, pero coinciden en que aun en esa diferencia, ambos comparten momentos similares para

llegar al descubrimiento o a la creación, tales como los enunciados por Wallas (2018): preparación o saturación, incubación, iluminación y verificación.

Aunque Wallas (2018) en su libro *The Art of Thought*, se refiere más que al proceso de creación artística al pensamiento creativo, es posible realizar esta síntesis de los momentos por los que tanto el artista como el científico pasan, debido a que el autor plantea que ambos buscan crear y de acuerdo con ese objetivo comparten un tipo de pensamiento que más que científico o racionalista, es creativo.

Por otra parte, todos los autores tratados en este punto consideran que en la investigación científica se dan momentos en los que la intuición, el azar y el caos entran a modificar el programa que el científico había establecido, pero que desde el paradigma racionalista estos momentos son negados.

Esa negación no se da en la realidad sino en los productos de conocimiento que se generan, tales como artículos y libros resultado de investigación y patentes; la estructura propia de los documentos desde su discurrir lineal, no permite la inclusión de estos aspectos y debido a esto los invisibiliza. Hay entonces en la investigación científica desde el paradigma racionalista una especie de desfase entre la experiencia y la producción de conocimiento.

En el caso de la investigación-creación en teatro, el paradigma tradicional pretende de igual manera invisibilizar esos momentos en los que la experiencia transita por los niveles mental y místico de la realidad, obligando al creador a ignorar la incidencia de la contingencia, del azar, del ADN Cultural, de la intuición en la creación, así como a organizar procesos que se han presentado de manera disruptiva o fractal en el tiempo en una producción de conocimiento que corresponde a unas lógicas lineales y en su mayoría en uso de un lenguaje escrito proposicional.

Desde el paradigma racionalista, se presenta un desfase entre la experiencia y la producción de conocimiento, esto es porque desde este paradigma solo se tiene en cuenta como producción de conocimiento la elaboración de un artículo científico, por ejemplo. Debido a esto, la realización de este tipo de producción suele presentarse después de que se ha concluido la experiencia, pues para poderla racionalizar es necesario: 1. Haberla terminado y, 2. Poner distancia entre proceso y producto.

Desde esta perspectiva se desconoce que la *poiesis* (creación) es al mismo tiempo el proceso de creación y la obra, en consecuencia, la producción de conocimiento de la modalidad de investigación-creación en teatro no debería centrarse exclusivamente en la creación, es decir, la obra como resultado final, sino que también debe responder al proceso mismo de crear y a la recepción de esa obra, momentos que en este trabajo hemos unificado al hablar de la experiencia de investigación-creación de una obra de teatro.

De manera que el desfase entre la experiencia y la producción de los resultados de investigación representa perder un sinnúmero de oportunidades de producción de conocimiento debido a que, si bien la obra es un producto de conocimiento como formalización de la investigación-creación, este no da cuenta de la experiencia de creación ni de la recepción de la obra.

¿Qué tipo de productos de conocimiento pueden presentar la experiencia más acorde a esa percepción que transita entre los tres niveles de la realidad? Al integrar los momentos de creación, la obra y la recepción en una sola experiencia, lo que aquí se propone es un modelo que integra los procesos de investigación y creación; este modelo no asume la investigación separada del proceso de creación en ninguno de los tres momentos enunciados, al contrario, se plantea que es una sola experiencia y por tanto están imbricados el uno en el otro. Esto por supuesto, no es posible desde el paradigma racionalista y es por esta razón que se recurre al pensamiento complejo como estrategia para lograr esta superposición.

### **1.3.2.2 Ciencia y arte: miradas al interior del campo del teatro**

En este apartado se presentan los materiales que se preguntan por la relación entre ciencia y arte desde la mirada de artistas que a la vez son académicos.

El primer referente del que hablaremos viene desde una perspectiva racionalista. El libro *Métodos y técnicas de la investigación teatral* de Carlos Solórzano, Gabriel Weisz et al, (1997), es producido a partir de las reflexiones de los maestros que participaron en el Seminario para la investigación de las artes escénicas de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, pero, contrario a presentar materiales que contesten a la pregunta por la investigación teatral desde la ontología del teatro, los autores presentan una serie de técnicas que provienen de la investigación en Ciencias Sociales y otorgan una importancia considerable a las tipologías textuales que desde el paradigma tradicional son admitidas como producción de conocimiento: la monografía, el ensayo, el informe académico. Plantean la respuesta a la pregunta por la relación arte-ciencia desde una perspectiva historiográfica, es decir, la investigación no se da sobre procesos de creación en caliente del mismo investigador, sino sobre obras ya existentes de otros creadores.

Aunque esa no es la respuesta que aquí nos estamos planteando, no se invalida este tipo de abordaje, puesto que también se cree que todavía está pendiente la reconstrucción historiográfica del teatro latinoamericano, por ejemplo, y en particular en Colombia. Quizás por la ausencia de posgrados disciplinares en arte en nuestro país

y por el pensamiento colonial que pervive, esta investigación con rigor sobre nuestro teatro, aún no se ha producido.

Sin embargo, es necesario también poder contestar esa pregunta de la relación entre arte y ciencia y particularmente entre el teatro y la ciencia, desde la ontología del teatro. Para un arte que tiene su naturaleza efímera en la posibilidad de representación de unos cuerpos presentes y actuantes hacia otros cuerpos presentes y expectantes, centrar las investigaciones en la historia documentada, en la literatura dramática y en el acervo teórico es reducir el teatro a un arte de museo, un arte muerto.

Es esa característica de arte vivo, de sistema vivo, la que posibilita al teatro un abordaje de la investigación-creación desde la complejidad. La parte historiográfica y documental es solo una de las muchas que intervienen en los procesos de creación en teatro. Ahora bien, en ese momento en el que se presenta el libro, 1997, el debate por la epistemología del teatro aún está en ciernes, no se ha detectado todavía esta ausencia como un problema para la discusión sobre la pregunta por la relación entre el teatro y la ciencia.

En ese sentido, el texto “Epistemología Teatral” de Tibor Bak-Geler, presentado en 2003 como ponencia desarrollada en el Décimo Encuentro de Investigadores de Teatro, realizado en el Centro Nacional de las Artes en Ciudad de México y publicado luego en *Investigación Teatral* – Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (Julio-Diciembre, núm. 4), empieza a evidenciar esa ausencia de epistemología propia como un problema en el abordaje de la investigación en teatro en las universidades.

En su ponencia Bak-Geler expone cómo la ciencia al interior de la academia es víctima de su propio *modus operandi*, obligando a los científicos a publicar un sinnúmero de conocimientos que se producen vía *fast track* para poder mantener el *statu quo*, y señala que en medio de este debilitamiento de las ciencias duras el arte ha entrado a competir en esa misma carrera, teniendo serias desventajas, sobre todo el arte teatral que no cuenta con un estatuto epistemológico sólido.

Señala también que, tanto en la ciencia como en el arte, el problema de la producción de conocimiento al interior de las academias no radica en los métodos sino en la validación de los resultados; validación que se ve condicionada en una gran mayoría al uso del lenguaje escrito y cuyos soportes comunicativos descansan en una férrea lógica causal.

En ese sentido, se coincide con Bak-Geler en la reflexión que presentábamos en el acápite anterior, sobre cómo el problema de la legitimación de los procesos de investigación en teatro recae en los productos de conocimiento soportados en un lenguaje escrito y proposicional, pero se distancia de nuestros planteamientos cuando le resta importancia al aspecto metodológico de la investigación-creación.

Por otra parte, aunque señala la ausencia de una epistemología teatral, no avanza en la propuesta de la construcción de una, ni señala los caminos para al menos empezar el debate, asunto que para esta investigación es central, puesto que se comprende que las metodologías de investigación exigen de una precisión sobre la especificidad del objeto de estudio. Así, para poder proponer un modelo de investigación-creación en teatro desde la complejidad, primero se hace necesario evidenciar qué aspectos del teatro desde su propia naturaleza efímera, procesual, de acontecimiento, de arte colectivo, de la producción a través de sujetos corpóreos, permiten un abordaje desde el pensamiento complejo.

Se trata, en primera instancia, de observar si el teatro posibilita este tipo de comprensión para no proponer un modelo que, en vez de potenciar la creación como producto de conocimiento, termine forzando la experiencia de investigación-creación a entrar en unas lógicas que limitan sus posibilidades, como ha venido sucediendo al aplicar metodologías que provienen de las ciencias sociales a procesos de creación.

Bak-Geler (2003) agrupa al teatro en la categoría de ciencias cuyos objetos de estudio son las artes y señala como principal desventaja en la producción de conocimiento en relación con las ciencias “duras” el que los productos (artículos, libros, ensayos) son útiles solo para los artistas y estudiantes de arte, mientras que la obra como tal, desde un paradigma racionalista, no es concebida ni siquiera como producto de conocimiento.

Es por esta razón que un modelo de investigación-creación para teatro desde el pensamiento complejo incluye el momento de la recepción en el proceso de creación, no solo por el papel de co-creador que tiene el espectador sino también porque es allí, en la experiencia del acontecimiento teatral, donde el producto pasa a ser “útil” para un receptor más amplio que el de los artistas y estudiantes de arte.

La investigación-creación, desde la complejidad, también debe preguntarse cómo el participar de una experiencia en la obra de teatro como acontecimiento, transforma o afecta la comprensión de sí mismo y del mundo del espectador.

Sobre cómo puede abordarse la participación del espectador en el proceso de recepción teatral, la tesis de doctorado de Santiago Trancón: *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* (2004)<sup>6</sup>, arroja luces para dar respuesta a esa pregunta.

---

<sup>6</sup> Trabajo presentado en la Facultad de Filología de la Universidad Nacional a Distancia (UNED) de España.

En el primer acápite de la primera parte: “Arte y Ciencia” se hace referencia a la posibilidad de interacción entre estos campos de conocimiento aparentemente contradictorios. Mientras que, en el tercer punto de esta primera parte, el autor se centra en la dicotomía entre Objetividad/subjetividad.

Para esta investigación el trabajo de Trancón (2004) y las reflexiones que adelanta sobre la relación de la ciencia y el arte, son centrales por cuanto se instala en la recepción y crítica de la obra de teatro, al tiempo que de las pruebas de objetividad propuestas por el autor como mecanismo de validación de un estudio sobre teatro: la inclusividad, la eficacia y la intersubjetividad, esta última es la que se contempla en el modelo que se propone en la presente investigación:

Se trata simplemente de someter un hecho, juicio o enunciado, al conocimiento público, de modo que puedan intervenir los otros interesados en el debate, en la comprobación y valoración de los efectos o resultados, teóricos y prácticos, de una hipótesis. (Trancón, 2004, p. 30)

Sin embargo, para el modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo, esa intersubjetividad no aparece solo al final cuando la pieza se presenta a público, sino que está en la base de la interacción entre todos los investigadores-creadores que participan en la experiencia, independientemente del rol que ejecuten: actores, dramaturgos, músicos, etc. Es a través de la validación constante de las ideas, enunciados, juicios, que no solo se dan en lenguaje proposicional, sino también mediante las imágenes que se construyen en la escena, que se va podando el árbol de las posibilidades, para retomar la metáfora propuesta por Gell-Man (2003). Es en ese proceso de apertura e intercambio (Nicolescu, 2011) que la creación va desarrollando la teatralidad que necesita.

Al respecto también podemos mencionar el trabajo de André Carreira “La investigación como construcción del teatro”, que forma parte de las conferencias presentadas en el seminario internacional “Las artes escénicas como práctica de investigación. La transformación de los espacios académicos y artísticos” (1990-2010), organizado por el *Institut del Teatre* (Barcelona) y el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid), realizado en Barcelona, del 26 al 28 de mayo de 2010. Este trabajo es publicado en *Telón de fondo*, revista de teoría y crítica teatral, en 2010 (diciembre, vol. 6, núm. 12).

Carreira plantea que los procesos de investigación en arte deben necesariamente incluir los procesos de recepción de este, por cuanto que la obra se crea para entrar en contacto con el público. Y en ese sentido, para el teatro es indispensable tener en cuenta su naturaleza efímera y de *convivio*, con cuerpos vivos compartiendo espacio y tiempo. El espectador no entra en la investigación-creación cuando ingresa en la sala de teatro, sino que está presente en cada decisión que toma el investigador-creador.

Los participantes de la creación son también representantes de los espectadores en el proceso (Buenaventura, 1988) y lo son porque comparten el mismo espacio-tiempo histórico, a veces la misma cultura, están habitando en los mismos sistemas económicos, políticos, educativos. El espectador es parte del *nosotros* que señalamos en esa tensión entre el *mí* y el *nosotros*; de esta manera cuando la obra se presenta, parte de lo que está en verificación a través de la intersubjetividad es en qué medida comprende el investigador-creador a ese *nosotros*.

Sobre la relación arte-ciencia, Carreira (2010) señala cómo la discusión suele ubicar ambos procesos de producción de conocimiento en polos opuestos, haciendo también que al interior de las universidades se produjeran dos tipos de agentes: por un lado, los artistas y por otro lado los investigadores. También explica cómo la investigación suele caer en el terreno burocrático, alejando aún más al artista-investigador del deseo de emprender procesos de producción de conocimiento. El trabajo avanza además en evidenciar cómo la investigación en arte irrumpe en la academia sin tener claras las metodologías de investigación ni los mecanismos y principios de evaluación en este campo.

Señala como principal objetivo de la investigación en teatro el producir teatro y finalmente invita a asumir una perspectiva dialógica entre ciencia y arte, o investigación-creación para poder relacionar las diversas “hablas” que constituyen el universo de las artes escénicas.

En ese sentido, se plantea a partir del modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo la necesidad de potenciar y legitimar otro tipo de productos que no necesariamente están en el lenguaje proposicional que exige el paradigma racionalista. Esto no solo para exponer mejor las experiencias sino porque a través de las imágenes o la composición poética puede expresarse mejor aquello que no puede decirse.

Esta posibilidad de otros formatos también redundaría en la divulgación de los resultados de arte, pues pueden ser comprendidos por un público que no es artista o estudiante de arte.

En esa perspectiva de una mayor divulgación, también se encuentra una mayor legitimación de los productos de investigación-creación como conocimiento. Es decir, si en términos de lo planteado por los autores de este acápite, el fin último de la creación teatral es llegar al espectador, este debería tener una mayor incidencia en la valoración de producción de conocimiento, es decir, de la obra.

El siguiente material: “La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento” (Santamaría, Chingaté, González et al, 2011) publicado en la revista *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (nov. 29), también nos plantea esta cuestión: ¿qué tanto estamos dispuestos desde la academia a permitir que la valoración de los productos de investigación-creación no sea dada por pares académicos sino por el público?

El texto es resultado del proyecto “Caracterización de la institucionalización y formalización de los procesos de investigación-creación artística en Colombia”, financiado por la Universidad Javeriana. Utiliza una metodología documental revisando cinco universidades bogotanas, en cuanto a políticas de investigación, criterios de evaluación docente para ascender en el escalafón y productividad de los grupos de investigación. Compara la información obtenida con los datos arrojados por Colciencias (ahora Minciencias), busca poner en cuestión el papel de la investigación en artes, así como el sistema de medición de sus productos. Sugiere una aproximación que medie entre lo cuantitativo y lo cualitativo.

Sobre la valoración de los productos por parte del espectador, realmente no avanza, lo plantea como una interrogante debido al rol fundamental del público en la investigación-creación.

De 2011, año en que fue publicado este artículo, al 2021, ha habido avances incuestionables como la inclusión de la categoría Producción en artes, arquitectura y diseño, en la nueva convocatoria nombrada como Creación + Investigación, que concibe la obra de arte como producto. Sin embargo, tal y como lo anunciaba Bak-Geler (2003), el asunto parece reducirse no a una reflexión profunda sobre la modalidad sino a la valoración de la creación como producción de conocimiento.

En correspondencia, Minciencias no abandona el modelo racionalista en el que son los pares académicos quienes valoran la producción, puesto que la medición descansa en unos algoritmos que puntúan, no la obra, sino el evento en el que la creación participa. De acuerdo con esto, son los evaluadores (jurados, curadores, organizadores) de los eventos, encuentros o festivales los que estarían legitimando el producto como producción de conocimiento. Así, de alguna manera, el modelo está integrando algunos de los cuestionamientos realizados por Santamaría, Chingaté,

González et al (2011), en tanto que los autores planteaban la necesidad de que el gremio artístico profesional y las facultades de arte se posicionaran como una sociedad de conocimiento, con capacidad de interlocución con el ministerio para proponer, desde la naturaleza de las artes, acciones que redundaran en una mejor inclusión de este campo en el modelo de medición de grupos de investigación-creación.

Esta solución de la evaluación por parte de pares externos, a través de la selección en festivales y encuentros, promueve una valoración institucionalizada del arte como se verá en el capítulo 3, dejando de lado la posibilidad de la participación del público y de sectores populares en la evaluación de la obra como producto. Esa intersubjetividad necesaria propuesta por Trancón (2004) como instancia de verificación y valoración, queda reducida a unos cuantos que serían los jurados y curadores de los eventos.

El proyecto de investigación del cual hace parte el trabajo de Santamaría, Chingaté, González et al (2011) también arroja como resultado el artículo de Juan David González “Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo” (2013) publicado en los Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. (Vol. 8, Núm. 1 / Enero – Junio). En este trabajo el autor presenta algunos avances al respecto de la propuesta para medición de la producción en artes.

El artículo propone enfoques de investigación en arte y acompaña las reflexiones con la revisión de artículos publicados en revistas especializadas en arte de dos universidades de Bogotá, identificando en qué enfoque investigativo se ubican. El autor hace una comparación entre el modelo brasilero y el colombiano, señalando las fortalezas que han permitido al primero un avance notable en cuanto a investigación en artes. Finalmente, González presenta algunas estrategias para avanzar en el reconocimiento y valoración de los productos de investigación en arte.

Sobre el modelo brasilero, González presenta tres aspectos que han permitido que la investigación en artes se posicione en ese país e incluso se constituya como referencia para la valoración en otras ciencias. Estos aspectos son: la proliferación de posgrados en el campo de las artes, la creación de la Abrace (*Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cê-nicas*) y la inclusión de la producción cultural en la plataforma *Lattes*, que es la equivalente al ScienTI de Minciencias en Colombia.

Sobre el primer aspecto, la proliferación de posgrados en el campo de las artes, con siete años de diferencia entre la publicación del artículo y esta investigación *Modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo* (2022), el panorama ha cambiado significativamente. En su artículo González incluye 2 maestrías: Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia y la de

Dirección y Dramaturgia de la Universidad de Antioquia. Hoy tenemos tres maestrías más: Dirección y Creación Escénica de la Universidad del Valle, Maestría en artes de la Universidad de Antioquia, la maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional y cuatro doctorados (inexistentes en el momento del artículo de González): en Artes y Arquitectura de la Universidad Nacional, de Estudios artísticos de la Universidad Distrital, en Artes de la Universidad de Antioquia y en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, siendo en total nueve programas de posgrado en artes que sufren dilaciones en sus procesos de inscripción y matrícula debido a la poca demanda, esto se debe al costo económico que tiene en Colombia realizar un estudio posgradual. De los nueve posgrados mencionados, tres maestrías y un doctorado tienen una línea en el estudio del teatro.

Sobre el segundo aspecto, la conformación de una asociación nacional de investigación en artes, que incluya tanto a los artistas en su campo de aplicación profesional y a las Facultades de artes, en Colombia no hay un organismo con esas características. Existe, como se mencionó en la introducción, la Asociación Colombiana de Facultades de Artes (ACOFARTES), pero este organismo, por la misma naturaleza de su conformación, está limitado al ámbito académico de la formación de profesionales, es decir que no contempla a los artistas por fuera de las universidades y son muy pocos los programas de formación técnica o tecnológica en artes que se han vinculado a dicha asociación.

Por estas razones, existen dos realidades muy distintas en el campo del arte, la del contexto social y la del contexto académico. Esto tiene incidencia directa en la valoración de los productos de investigación-creación, puesto que los festivales y encuentros de teatro (por ejemplo) no suelen invitar obras que resulten de procesos académicos, porque, por supuesto, hay una tendencia a creer que la calidad de la interpretación será baja.

Sin embargo, la conformación de la asociación desde el año 2004 ha permitido una interlocución con el Ministerio para llegar a consensos sobre la valoración de la investigación en artes. Fruto de ese diálogo es la creación de la Mesa técnica de Investigación + Creación.

El tercer aspecto, en cambio, es el que más avances ha tenido en el país. Al igual que en la plataforma *Lattes*, en el ScienTI, a través de la hoja de vida del investigador (CVLAC)<sup>7</sup>, se creó la categoría de Investigación + Creación. En ella se ha ido incluyendo, conforme pasa el tiempo, una mayor diversidad de productos artísticos,

---

<sup>7</sup> Curriculum Vitae de Latinoamérica y el Caribe

aunque la valoración del producto depende no de la calidad de la obra sino de que esta haya participado en un evento.

La sola existencia del producto, o la presentación ante una comunidad, no lo valida como producción de conocimiento puesto que, sin la constancia de participación en un evento, no se puede ni siquiera registrar en la plataforma.

Estas condiciones han obligado a los programas de Artes a crear sus propios eventos para poder hacer invitaciones recíprocas entre ellos, como una manera de “jugar” con el sistema. Pero la pregunta sigue estando allí ¿cómo valorar los productos de creación-investigación?

Desde una perspectiva compleja el asunto de la valoración no puede descansar solo en algoritmos, como en el modelo de medición de grupos de investigación de Minciencias; debe incluirse el factor humano que valore, no el evento o el medio de divulgación de la obra, sino la creación misma.

Para cerrar este apartado se presenta el artículo de José Antonio Sánchez (2009) “Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas” publicado en la revista *Estudis Escènics*, (Núm. 35). En el artículo, el autor reflexiona sobre la experiencia como eje en la investigación de la práctica artística de las artes escénicas. Estas reflexiones surgen de su trabajo como investigador en las líneas de digitalización de la cultura y gestión de archivos. Están ancladas a la labor del docente de artes y a la constitución de un material documental que posibilite la investigación historiográfica en artes escénicas; sin embargo, al resaltar el aspecto experiencial de la investigación, su propuesta trasciende el hecho artístico y técnico del arte.

Sánchez plantea que se debe diferenciar entre la creación y la práctica artística, siendo la primera el resultado de la segunda. Esta necesidad de diferenciación radica en la concepción polisémica de la obra. Cada espectador interpreta el universo allí creado de acuerdo con su propia experiencia de mundo y en ese sentido, investigar la obra, para Sánchez sería restringir su campo semántico. Además, se trataría de un proceso de domesticación (Sontag, 2005), de racionalización de asuntos que quizás escapan a esa posibilidad y por eso han sido tratados a través del lenguaje del arte.

Pero esa domesticación también tiene que ver con asumir que el investigador-creador tiene el control total de aquello que produce y de esta manera, el estudio de la obra se convertiría en una especie de verificación “del mensaje” que el artista quiso transmitir, instalando al teatro en una perspectiva comunicativa y racional que la mayor parte de las veces trasciende.

Esta domesticación también limitaría la propiedad autopoietica de la obra de teatro, puesto que todos aquellos sentidos que se producen por fuera del programa del investigador-creador no tendrían cabida, se trataría de volver monosémico, algo que por naturaleza no lo es.

En cambio, para Sánchez, el proceso de creación, es decir, la práctica artística, si puede ser objetivada, racionalizada, puesto que hay en el accionar del investigador-creador una serie de intenciones que organizan tanto el proceso de creación como la composición misma de la obra. Por otra parte, el autor señala que, en el contexto de las universidades, el proceso de creación está imbricado en el proceso de enseñanza y aprendizaje de las artes, siendo estos indisolubles.

En su artículo el autor precisa conceptos como indisciplinar, interdisciplinar, transdisciplinar y ubica la práctica artística como un “complejo entramado de relaciones que se establecen entre el individuo, la institución artística y el contexto social, así como entre los referentes (pasado), la situación efectiva (presente) y las lecturas posteriores (futuro).” (Sánchez, 2009, p. 328).

En esta investigación se retoma el concepto de práctica artística, por considerarlo pertinente al proponer un modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo, cuyo ámbito es la educación superior. En ese sentido, no se trata solamente de crear una obra de teatro sino también de generar ambientes de aprendizaje de lo teatral, y en el caso de las licenciaturas<sup>8</sup>, de enseñanza de lo teatral.

Existen entonces cuatro aspectos asociados a la práctica artística de lo teatral en una licenciatura: la creación, el aprendizaje, la enseñanza y por último, la investigación, que para el caso de los estudiantes es vista como formación en investigación.

Estos cuatro aspectos imbricados en la práctica artística de lo teatral en el contexto académico, hacen que la experiencia de investigación-creación se haga más compleja y adquiera esa necesidad de lo transdisciplinar, en primera instancia entre los campos del teatro y la pedagogía y de allí a otros más dependiendo de la configuración de los problemas que se investigan-creando.

Como puede observarse de los materiales revisados en este apartado, la discusión sobre la relación arte-ciencia al interior del campo de las artes, específicamente del teatro, ha transitado por la necesidad de plegarse a metodologías ya existentes desde otros campos para lograr un reconocimiento o legitimación de la producción

---

<sup>8</sup> En Colombia las licenciaturas son programas de pregrado cuyo objetivo es formar formadores.

de conocimiento, a evidenciar la carencia de un marco epistémico que permita ese reconocimiento. A partir de esos debates se ha puesto en el centro el rol del espectador, no solo como co-creador, sino como instancia de valoración y de legitimación.

El debate sobre la investigación-creación, en su definición está lejos de llegar a una conclusión; la mayoría de las disertaciones aportan las características de esta modalidad investigativa, sustentan la necesidad de su existencia al interior de las academias, proponen también unas cualidades para el docente-artista-investigador y todas señalan como camino la inter y transdisciplina, aunque estos caminos también estén en un terreno conceptual y metodológico difuso. Casi se infiere un deseo tácito de no definición, quizá porque el artista percibe la posibilidad de certeza como un camino que puede limitarlo en sus procesos creativos.

### **1.3.3 La ausencia de un modelo para la investigación-creación en Colombia**

Si bien es cierto que los artistas podrían estar satisfechos en el terreno de la indefinición conceptual y práctica de la investigación-creación, con la puesta en marcha de las convocatorias de investigación para acceder a recursos, tanto al interior de las universidades como en el plano de agencias externas de orden nacional e internacional, empieza a evidenciarse la indefinición como un arma de doble filo porque los sistemas de evaluación de los proyectos y resultados de investigación, se mueven con unos criterios definidos y amparados en metodologías avaladas por las comunidades académicas. Así, se presenta como necesario clarificar el método o los métodos que pueden llevarse a cabo en un proceso de investigación-creación. Es así como a partir de 2011 en Colombia, las universidades empiezan a consolidar procesos de investigación que buscan precisar las metodologías de la investigación-creación, partiendo, claro está, por respetar la doble naturaleza de los procesos creativos en arte: lo sensible y lo racional. Teniendo esto en cuenta presentamos en este apartado las investigaciones que proponen un método para la investigación-creación en Colombia.

En primera instancia encontramos el trabajo de Martha Lucía Barriga Monroy (2011) “La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística”, que está publicado en la revista *El artista* (Núm. 8, diciembre). La autora presenta el artículo en dos partes: una primera en la que aborda el problema de la investigación en educación artística, mientras que en la segunda parte presenta el sustento teórico para los trabajos de creación artística, de la que muestra tres ejemplos de exégesis de distintas universidades del mundo.

La autora propone la exégesis como un modelo que permite relacionar los aspectos racionales de los que se desprende la investigación, con la reflexión sobre el proceso creativo. Para Barriga este tipo de documento es similar a una memoria escrita de la experiencia, es una especie de apéndice de la obra que incluso ayuda a comprender mejor la relación entre las intenciones del creador y la creación.

En realidad, Barriga no nos presenta ni un método ni un modelo, sino más bien una posibilidad de otro tipo de reporte final de la investigación, eso sí, enmarcado en la formalidad de citación bibliográfica y con un discurso coherente.

En 2013 encontramos el libro *El proyecto de creación – investigación: La investigación desde las artes* de Ligia Asprilla. Contiene una propuesta sobre la estructura de los proyectos para la creación-investigación desde “el panorama del desarrollo del pensamiento”<sup>9</sup> (p. 7). Se divide en cinco capítulos: “Presentación”, “El proyecto de creación investigación desde el panorama del desarrollo del pensamiento”, “El proyecto de creación investigación desde el contexto académico – estructura para proyectos de investigación desde las artes”, “El proyecto de creación investigación desde la formación en artes: Trabajos de grado e investigación formativa – estructura para trabajos de grado en artes y evaluación de los proyectos de creación investigación”.

Lo primero que destaca, pero sobre lo cual la autora no da explicación, es sobre la inversión del nombre de la modalidad, poniendo en primera instancia la palabra creación. Así, toda la propuesta de Asprilla gira en torno a proyectos de creación-investigación. Esta es una tendencia recurrente en los autores al debatir sobre la modalidad que nos ocupa; pensar, repensar la nomenclatura, sin embargo, en este trabajo se mantiene la diada investigación-creación, por considerar que en ese orden se presenta la experiencia de manera más apropiada al decir, investigar-creando, se investiga, pero no de la manera en que tradicionalmente se hace, esto implica ya en la palabra “creando” tanto una forma como un aspecto temporal, al asumir el gerundio en el verbo.

El documento de Asprilla (2013) propone nueve aspectos que son necesarios para lograr el reconocimiento de la investigación en artes en el desarrollo educativo, social y cultural del país:

---

<sup>9</sup> Con esta expresión la autora pretende agrupar las diversas corrientes de pensamiento que se han originado para la producción de conocimiento: pensamiento inductivo-deductivo, pensamiento complejo, pensamiento oral y el pensamiento intuitivo.

1. Voluntad política.
2. Instancias representativas de la formación y la producción en el campo.
3. Instalación de la formación artística en los niveles de educación básica y básica media.
4. Propuestas innovadoras que posicionen la investigación-creación en el campo.
5. Dispositivos pedagógicos y programáticos que apoyen el desarrollo de los trabajos de investigación-creación como opción de grado.
6. Compromiso social explícito de las prácticas artísticas.
7. Consolidación del sistema de investigación artística.
8. Actualización contextual, metodológica y tecnológica de los modelos de formación en artes.
9. Redes de investigadores en arte que sean representativos del colectivo. (Asprilla, 2013, pp.23-24)

La voluntad política es determinante sin duda alguna, pues ella se materializa en los lineamientos con los que los Ministerios de Educación, Cultura y Ciencia, Tecnología e Innovación, reglamentan las normas y procedimientos evaluativos de la producción de conocimiento en el campo de las artes. Sin embargo, esta voluntad debe traducirse en políticas públicas que no dependan precisamente de decisiones particulares. En el caso de Minciencias, parece haber una voluntad que se ha mantenido pese al cambio de gobierno en el país, esto se ve a través de la permanencia y constante desarrollo de la categoría productos de Investigación + Creación en la plataforma de Scien Ti.

El segundo aspecto tiene relación con el primero, puesto que, aunque en Colombia existe la mesa técnica de Investigación + Creación que es un grupo conformado por representantes de las asociaciones de facultades de arte, arquitectura, diseño y representantes del Minciencias, la reflexión sobre la modalidad y en ese sentido, los acuerdos a los que se llega con el ministerio dependen de las personas que están en ese cuerpo colegiado. Una buena muestra de esto es el retroceso que representa para la modalidad, nuevamente solicitar la producción escrita en lenguaje proposicional.

Los otros aspectos dan cuenta de la comprensión compleja que la autora tiene de la creación-investigación, puesto que relaciona la ausencia de la legitimidad de la investigación en las artes, con la falta de acceso a la educación artística por parte de la población en general y con la falta de compromiso social explícito por parte de los artistas.

Por otra parte, Asprilla presenta dos formatos-guía o estructuras a través de las cuales se puede diseñar el proyecto de investigación-creación. Al igual que Barriga (2011), la autora propone la exégesis como una manera de sistematizar los procesos.

De la propuesta de Asprilla (2013) destaca también la consideración del proceso de investigación-creación como un proceso que apunta a la transformación social, y, es en ese sentido que reclama un compromiso social explícito por parte de los artistas.

De acuerdo con lo anterior, propone el proyecto de creación-investigación integrando las formas de interpretación filosófico-artística y sociológica, lo que exigiría para el creador investigador un conocimiento profundo del campo, a la vez que una serie de “policompetencias”, como las nombra la autora, en las disciplinas implicadas.

Sin embargo, aunque esto es posible debido a los múltiples trayectos formativos que puede tener un investigador-creador, desde la propuesta de una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, no es necesario recargar todos los saberes de las distintas disciplinas que se integran al proyecto en el artista, debido a que este aspecto puede ser desarrollado a partir de la inclusión de profesionales de otras áreas, en búsqueda de una investigación transdisciplinar.

En cambio, las “policompetencias” entendidas no desde una visión disciplinar, sino desde la complejidad del sujeto que investiga, abre el abanico de posibilidades de saberes populares que se integran en la investigación-creación. Estos saberes que hacen parte del investigador-creador, no deberían ser puestos al margen por no pertenecer al campo disciplinar, al contrario, pueden entrar a enriquecer el universo simbólico que configura en la obra.

Para el capítulo de la evaluación de los proyectos de creación- investigación, la autora propone los siguientes factores a considerar en el momento de evaluar: Nivel artístico y creativo, Nivel investigativo y documental, Impacto cultural y Pertinencia social. Aunque la propuesta de Asprilla se centra en la evaluación del proyecto y no en el resultado, se destaca que dos de estos aspectos, el primero y el último, son susceptibles de ser evaluados en la obra de arte, mientras que el de Nivel investigativo y documental, no. Este aspecto quedaría sujeto a otro documento que permitiera su evaluación, lo cual sigue implicando la separación de los procesos.

El libro cierra con la propuesta de una estructura para el proyecto de creación-investigación. Allí se contemplan nueve “componentes” que son muy similares a los planteados en un proyecto de investigación tradicional: ubicación del proyecto, objetivo del proyecto, marco teórico, justificación, metodología, conclusiones y resultados y material consultado. La novedad se presenta en los componentes: objeto de creación en sustitución del objeto de estudio y la memoria de carácter autobiográfico.

Aunque Asprilla (2013) presenta la estructura como “proyecto de creación-investigación”, no es muy clara la propuesta, pues al ser un proyecto, se entiende que esta estructura sería el equivalente del “Diseño de proyecto” o el “Protocolo de investigación”, es decir, este documento estaría antes de iniciar el proceso de creación, pero la estructura contempla también el componente de conclusiones y resultados; de acuerdo con lo anterior, también haría las veces de informe final de investigación.

Por una parte, como proyecto, se pretenden tener todas las certezas a la hora de crear, lo cual no corresponde con una experiencia en investigación-creación, en la que debe haber apertura al azar, la contingencia y a la entrada de nueva información. Por otra parte, al plantearlo como reporte final de investigación, se cae nuevamente en la idea de que la obra de arte por sí sola, no es suficiente como producción de conocimiento y necesita acompañarse de un texto escrito en una lógica clásica.

Asprilla indaga en las diferentes corrientes de pensamiento: inductivo-deductivo, oral, complejo, intuitivo y hace aproximaciones a la teoría de sistemas para justificar su propuesta, pero no es muy claro cómo se traducen estas reflexiones en la estructura del proyecto que finalmente plantea.

En 2018 encontramos el libro *Investigar creando. Una guía para la investigación creación en la academia*, de Melissa Ballesteros Mejía y Elsa María Beltrán Luengas. El libro es una guía que pretende permitir a los investigadores-creadores asumir procesos de investigación-creación con la rigurosidad que se demanda en la educación superior.

Presenta cuatro capítulos: “Investigación y creación: las dos caras de una misma moneda”; “Estructuración del proceso de investigación-creación”; “La multi, inter y transdisciplina: la creación de nuevo conocimiento tejiendo redes”; “Un sistema de valoración por construir”.

Las reflexiones de las autoras parten de plantearse la pregunta ¿qué se entiende por producción de conocimiento? Para ellas las cualidades de “nuevo” y la de “colectivo” forman parte de la respuesta. En ese sentido, el conocimiento es una nueva “creencia” sobre algo que se asume como cierto colectivamente. (Ballesteros y Beltrán, 2018).

De acuerdo con lo anterior, destacan que la obra de arte es producción de conocimiento de dos formas: 1. Como obra, puesto que es algo nuevo que antes no estaba en el mundo y, 2. Como conocimiento de la práctica artística.

En el modelo de investigación-creación que se propone para el teatro desde el pensamiento complejo en este trabajo, se coincide plenamente con el planteamiento de las autoras en esa doble condición de la obra, sobre todo en el caso del teatro, puesto que el producto es creado ante y con los ojos del espectador.

Desde la complejidad, la obra de teatro no solo es algo nuevo como creación, como objeto, sino que también está proponiendo nuevas miradas y formas de aproximarse a comprender un problema; esa novedad ha sido construida a partir de la relación autonomía y dependencia que existe entre los sujetos que participan de la creación. Cada juicio, cada mirada, cada valoración del problema que se investiga-creando parte de la individualidad del creador, que como señalábamos en páginas anteriores, se construye en una tensión entre el *mí* y el *nosotros*.

De acuerdo con lo anterior, al hablar de individualidad, es necesario remarcar que esta se construye en tensión con el colectivo incorporado en el *nosotros*. Ya lo decíamos también al plantear que el creador es representante del espectador en el proceso de creación y, en ese sentido, de la sociedad.

Pero al ser el teatro un arte colectivo, las imágenes que finalmente se crean son el resultado de lograr consensos a través de la intersubjetividad sobre las distintas miradas del problema que se investiga-creando.

Por otra parte, Ballesteros y Beltrán (2018) también identifican dos tipos de conocimiento: uno explícito, al que podríamos darle la condición de racional, por cuanto puede divulgarse a través de lenguaje proposicional y otro de tipo tácito, al que solo puede llegarse a través de la experiencia. Esto ya nos pone en el terreno de la apropiación social del conocimiento, un aspecto clave en la valoración de los productos de investigación.

La apropiación social del conocimiento es la instancia que permite valorar la utilidad de la investigación, tanto para el campo o disciplina como para la sociedad. Un producto que no es divulgado, publicado, circulado, no es susceptible de ser "útil" en el desarrollo del área de conocimiento y tampoco de transformar la cotidianidad del ser humano.

Desde la mirada del paradigma racionalista, la obra de teatro es útil a la disciplina por cuanto, de acuerdo con el nivel creativo, estético y técnico se constituye en un referente para otros creadores y en ese sentido, contribuye al desarrollo del campo. Sin embargo, desde la racionalidad, no tiene esa misma utilidad puesto que no transforma el nivel físico de la cotidianidad del ser humano.

Por otra parte, la práctica artística tiene la misma falencia desde este paradigma. Las metodologías del proceso de creación sirven exclusivamente a los artistas y a los estudiantes de arte, pero no tienen un valor de uso en la sociedad

Ahora bien, desde la complejidad la investigación-creación atraviesa diferentes instantes en los que se da la producción de nuevo conocimiento; identificarlos y legitimarlos como momentos que cumplen esa doble condición de producción y apropiación social del conocimiento es determinante para la construcción de un modelo desde la complejidad.

La investigación-creación como modalidad de investigación en arte es muy reciente y quizá una definición en una etapa tan temprana del concepto podría obviar o descartar respuestas que sean útiles para la investigación de la práctica artística.

De acuerdo con la revisión de literatura hecha en este capítulo, se concluye que la relación entre arte y ciencia, cuando ha sido presentada como necesaria para el desarrollo de la humanidad, surge de modelos de pensamiento alternativos al pensamiento racionalista: la complejidad, el pensamiento crítico, el pensamiento intuitivo, el pensamiento oral. En ese sentido, los autores citados plantean la necesidad de establecer esta relación entre ciencia y arte desde la complejidad de los problemas a tratar, y por esto proponen esta relación a partir de la investigación inter y transdisciplinar.

Sitúan la experiencia como un primer campo de construcción de conocimiento, y plantean el lenguaje (simbólico) como una forma de hacer reconocible a través de la inmersión en la experiencia, el conocimiento producido.

La mayoría de los autores que provienen del campo artístico coinciden en que cuando se realiza investigación-creación, la producción de conocimiento debe trascender el campo disciplinar, así como lo técnico, lo artístico y lo estético.

Existe, en una primera etapa del debate investigación-creación, un acuerdo tácito en la no definición de metodologías de investigación, pero al transcurrir el tiempo y al ver cómo los sistemas de medición no logran valorar los productos de los artistas por tener todos metodologías diversas sin un claro asidero epistemológico, empieza a aparecer en la discusión la necesidad de modelos que al tiempo que permitan la impronta creativa de los investigadores-creadores, den elementos suficientes para la valoración de los productos. Sin embargo, como se ha dicho anteriormente, esto solo puede lograrse a partir de la definición de un marco epistemológico, en este caso para el teatro, que permita desde su configuración la relación arte-ciencia como algo que se da en la realidad.

## 1.4 ¿Por qué un modelo de investigación-creación para teatro desde el pensamiento complejo?

En esta investigación el concepto Modelo se toma desde dos acepciones: la primera, que se plantea desde la literatura sobre metodología de la investigación y la segunda que se retoma de la teoría de sistemas propuesta por Schaffernicht (2009).

En la primera acepción, un modelo es el resultado de una forma de interpretar la realidad en coherencia con una corriente de pensamiento, dando así origen a un tipo de razonamiento que produce conocimiento a partir de técnicas, herramientas, instrumentos y datos que están en sintonía con esa forma de interpretar la realidad. De igual manera, los productos del conocimiento responden a esas formas y corrientes de pensamiento. Si tenemos en cuenta que: “El término paradigma fue utilizado por los griegos con diferentes significados: “ejemplo”, “muestra”, “patrón” y “modelo”, siendo esta última acepción la de mayor relevancia en siglos posteriores”, (Hurtado, 2010, p. 29), modelo puede entenderse como un sinónimo de paradigma.

Como hemos visto a lo largo del capítulo, la investigación-creación en teatro tiene una mayor correspondencia con un tipo de investigación de modelo subjetivista, que pretende interpretar el fenómeno más que explicarlo. Por esta razón, los investigadores-creadores se han plegado a metodologías de tipo cualitativo que vienen de la teoría de las ciencias sociales.

Sin embargo, el modelo subjetivista también se mueve en una lógica causal y la producción que deriva de sus corrientes de pensamiento se presenta en un lenguaje proposicional no propio de la artes.

En la siguiente figura podemos ver algunas características que hacen necesario pensar un modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo:



**Figura 1.** Necesidades de un modelo de investigación en teatro

Es por esto por lo cual se hace necesario pensar en un modelo que responda más que a la interpretación de una perspectiva de la realidad, a su transfiguración, que es lo que produce el arte, y en concordancia con esto, un modelo que, sin rechazar la lógica causal, pueda integrar la lógica de la recursividad organizacional y que por supuesto contemple, como forma de los productos del conocimiento, el lenguaje simbólico.

De acuerdo con lo anterior, el pensamiento complejo como una corriente que observa la realidad en su complejidad, que produce conocimiento a partir de las lógicas dialógicas, de recursividad organizacional y la hologramática, está más cercana a posibilitar un modelo de investigación-creación para el teatro, además, porque como se verá en el capítulo dos, el teatro como arte tiene en su naturaleza múltiples interacciones y trayectos de creación que lo hacen complejo.

Igualmente, como se ha visto a lo largo de la revisión de literatura sobre el tema, algunos investigadores-creadores y artistas (dramaturgos-directores) han reflexionado sobre la necesidad de estudiar y crear en el teatro a partir de otros paradigmas de pensamiento.

Por otra parte, la segunda acepción, la de modelo como un plan para llegar a un producto final, un plan que considera entradas y salida de información en distintos momentos y desde múltiples sistemas, así como la posibilidad de replantear trayectos a partir del procesamiento de los datos, se hace más coherente con la investigación-

creación que el planteamiento de un método o de una metodología, porque en la idea del modelo está por ejemplo, el contemplar distintos métodos y distintas metodologías para producir el conocimiento.

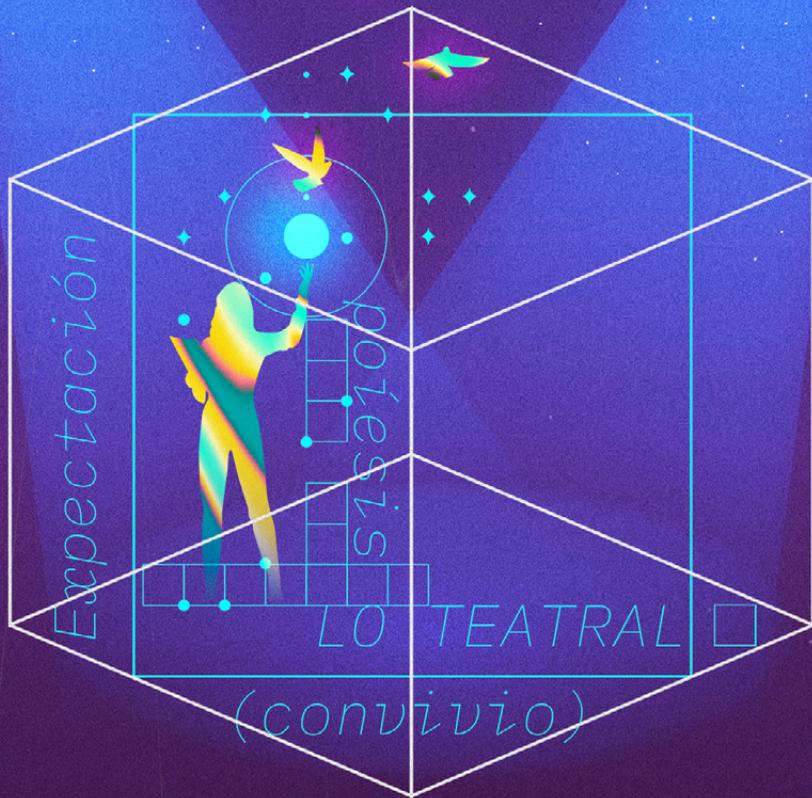
Como se ha visto en Colombia, los investigadores-creadores han planteado la discusión sobre cómo hacer más viable la modalidad de investigación-creación pensando en sus características, pero sin dar el paso que supone cómo aterrizar esa teoría en la práctica. La operativización de la modalidad de investigación-creación ha partido de la presentación de estructuras de proyectos o de plantear un tipo de producto que en lenguaje proposicional responda a una parte de la investigación-creación. No es claro cómo estas estructuras y tipos de productos pueden ser operativizadas para lograr un mayor aprovechamiento de la modalidad, así como su legitimización como producción de conocimiento ante los órganos de control como Minciencias y ante la sociedad en sí.

Y todavía más preocupante, no es claro cómo estas soluciones redundan en que los investigadores-creadores no sientan que hacen dos cosas por separado, investigar y crear, así como que ellos mismos son uno que investiga y otro que crea.

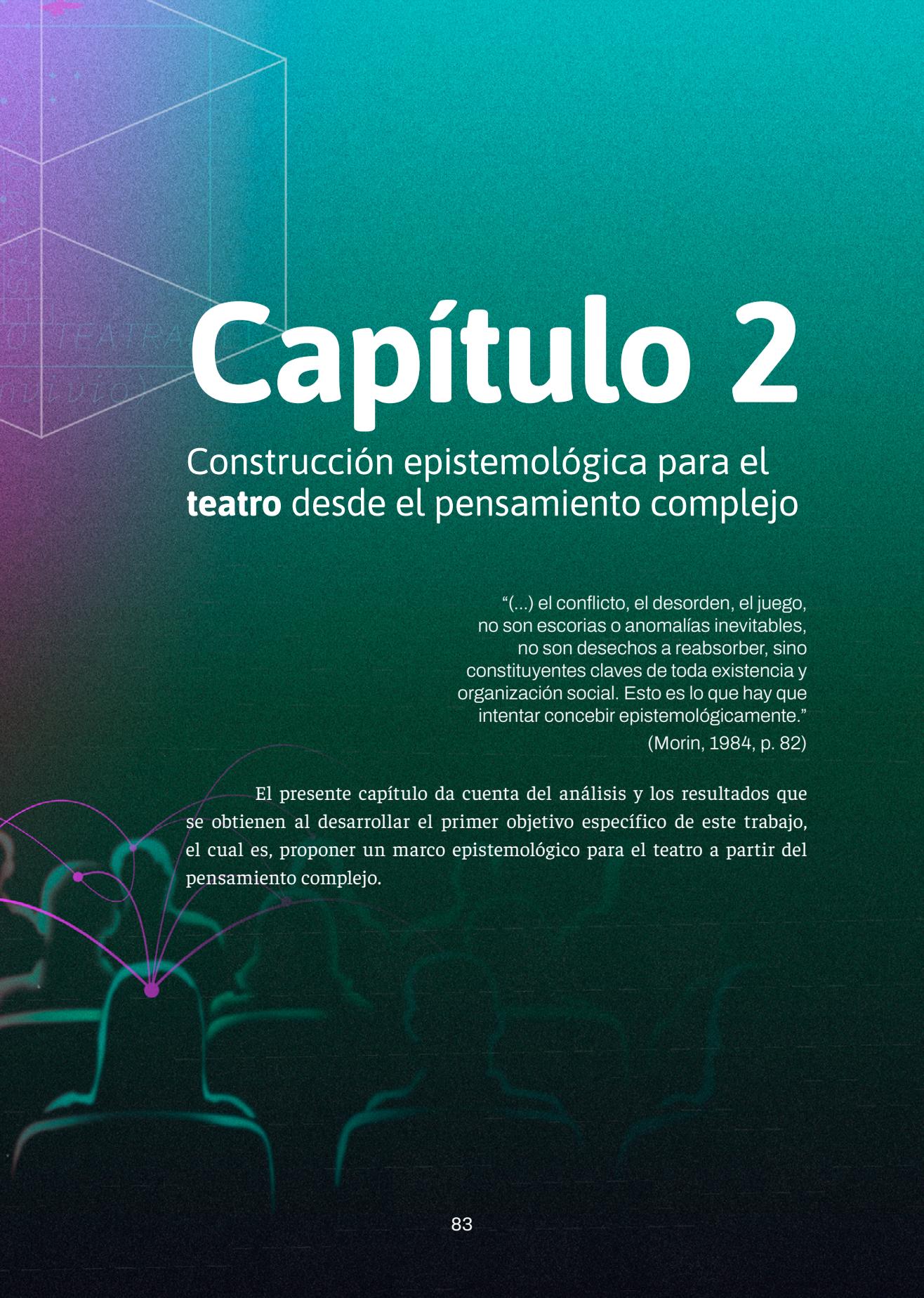
El modelo que se propone en esta investigación, además de ser el primero en Colombia, plantea cómo eso que se da en la teoría se traduce en la práctica, cómo a través de una construcción epistemológica del teatro desde el pensamiento complejo, se pueden integrar los procesos racionales y sensibles que conllevan a una transfiguración de la realidad, es decir, a la creación de una obra.

Además, al ser un modelo y no una estructura o tipo de producto, y al reconocer en sí mismo la necesaria transdisciplinariedad del estudio y de la creación en teatro, el modelo no se cierra a la integración de otras metodologías, sino que posibilita su explicitación y utilización consciente por parte del investigador-creador, así como acoge en sí mismo diversos productos (no solo la obra de teatro, no solo el artículo científico) que se presentan en lenguaje simbólico y en lenguaje proposicional.

El modelo satisface la necesidad de concretar la modalidad de investigación-creación desde lo teórico y procedimental, así como la libertad del investigador-creador para diseñar sus propias rutas de investigación-creación.







# Capítulo 2

## Construcción epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo

“(...) el conflicto, el desorden, el juego, no son escombros o anomalías inevitables, no son desechos a reabsorber, sino constituyentes claves de toda existencia y organización social. Esto es lo que hay que intentar concebir epistemológicamente.”

(Morin, 1984, p. 82)

El presente capítulo da cuenta del análisis y los resultados que se obtienen al desarrollar el primer objetivo específico de este trabajo, el cual es, proponer un marco epistemológico para el teatro a partir del pensamiento complejo.

Este objetivo surge del debate sobre la relación teatro-ciencia. La ausencia del reconocimiento de un estatuto epistemológico de este arte es una de las razones para la deslegitimación de la investigación-creación, por consiguiente, es necesario avanzar en la construcción de un estatuto que le permita al teatro legitimar tanto las metodologías como los productos que desarrolla en esta modalidad de investigación.

Conviene subrayar que sí existen epistemologías que tienen como objeto de estudio el teatro, ejemplo de ellas son: la semiótica teatral, la teatrología, la escenología, etc.... lo que ocurre es que estas no son reconocidas por la ciencia como válidas para la producción de un conocimiento que contribuya al desarrollo de la sociedad.

Probablemente esta ausencia de reconocimiento se cimienta en la creencia de que la producción en arte, en este caso, en el teatro, debe generar nuevo conocimiento en el marco del paradigma racionalista: esto significa que ese nuevo conocimiento debe ser verificable y cuantificable. Esta creencia influye en los lineamientos que se orientan desde organismos de control como Minciencias hacia la investigación-creación como modalidad y en la tipología de los productos que se esperan de esta.

Como resultado de lo anterior, los investigadores-creadores hemos tenido que aplicar metodologías provenientes de otras disciplinas, generalmente desde las ciencias sociales, para tener productos que respondan a las orientaciones de los organismos de control, lo que significa que al ser la creación teatral un objeto de estudio para el cual no se han pensado esas formas de investigar, los resultados y productos de investigación-creación presentan un desfase entre el objeto que se investiga y la manera de investigarlo.

Pero esta ausencia de reconocimiento de una epistemología propia del teatro no ha sido exclusiva de la ciencia, también para los teatristas ha sido difícil reconocer un solo estatuto epistemológico que pueda contener todas las visiones y maneras de hacer que sobre el teatro se tienen, teniendo en cuenta que, como arte:

1. En el teatro confluyen otras artes: para realizar la mimesis de la realidad, el teatro construye a través de las artes visuales: el diseño escenográfico, el vestuario, la utilería y el maquillaje, mientras que recurre a las artes sonoras para la creación de música incidental, *leitmotiv*, efectos sonoros y las intervenciones cantadas de los actores. También puede ser que recurra a la danza, la fotografía, el cine y la literatura, posibilitando en la creación teatral la interdisciplinariedad a través de una relación de jerarquía en la que es el teatro el que señala la lógica de composición.

2. Usa diversos medios expresivos: al recurrir a otras artes, también recurre a los medios en los cuales estas suelen manifestarse. Para el caso del teatro, su principal medio expresivo es el actor, con su cuerpo, su voz y su gestualidad, en relación con el espacio, con otros actores y con medios expresivos que son específicos de las otras artes, como la pintura, el movimiento coreografiado, el sonido, etc...

3. Su especificidad radica en la presencia de los cuerpos vivos del actor y el espectador en un espacio y tiempo compartido: este punto plantea, en primer lugar, la disposición de ese espacio - tiempo por parte de creadores y espectadores para la representación del hecho teatral y, por fuera de la cotidianidad, en segundo lugar, el estar presentes con sus cuerpos implica también contar con una retroalimentación directa entre el actor y el espectador, que puede darse a través del silencio atento, de las risas, de expresiones que se escapan, además de tener que hacer frente a la imprevisibilidad de la vida, del azar, cualquier cosa que pueda ocurrir mientras se da la representación y, en tercer lugar, la imposibilidad de la obra de ser permanente en el tiempo, tornándose en un arte efímero.

4. Se produce ante los ojos del espectador: cada imagen (acústico-visual) de la obra es creada/re-producida ante el espectador y es él quien desde su participación va uniendo las imágenes para construir en su mente la totalidad de la obra.

5. Existen diversas formas de representación teatral, que pasan por estéticas, géneros y metodologías de creación y cada forma tiene su lógica de composición y de interacción con el público, de ahí que el teatro tenga objetivos distintos: entretener, sensibilizar, criticar.

6. El teatro es un arte colectivo. Aunque solo sea un actor el que está en escena, por fuera de ella desempeñan su trabajo los técnicos, el director, los espectadores.

7. A través del teatro se representan otras cosas: esta es una diferencia con la producción de conocimiento en ciencias como la física, la biología, la química, etc., debido a que estas solo pueden hablar de objetos que pertenecen y responden a su propio estatuto epistemológico. El arte, en cambio, no. El teatro, regularmente, no habla del teatro, el teatro es un medio para hablar del mundo, tan ancho y vasto como este es. El teatro, si quiere, puede hablar de la física, de la biología, de la química. En el teatro se puede observar lo antropológico, lo sociológico, lo psicológico del ser humano. Es decir, que los elementos, técnicas, objetos que son propios de lo teatral pueden ser utilizados para hablar de temas que están por fuera de este arte.

Las razones anteriores configuran el teatro como un arte complejo que, en consecuencia, precisa de un estatuto epistemológico que respete esa complejidad, permitiendo integrar las diferentes visiones y formas de hacer teatro, así como la correspondencia entre el objeto de estudio y las maneras de investigarlo.

En la construcción del marco epistemológico para una disciplina lo primero que hay que preguntarse es ¿cuál es su objeto de estudio? (García, 2006), y, seguidamente: ¿cómo se conoce ese objeto? En ese sentido, Dubatti (2010) desde la Filosofía teatral, ha hecho la pregunta: ¿qué es teatro? Siendo completada en este trabajo con: ¿cómo se conoce que algo es teatro?

Pero hablar del teatro como un objeto de estudio (*unitas*) plantea dificultades, porque se desconoce la complejidad mencionada anteriormente, por consiguiente, la definición que pueda hacerse de lo que es el teatro, es parcial y reducida. Pensarlo como un objeto unívoco se corresponde con el desarrollo que lo teatral ha tenido como disciplina en el S. XX, desde el paradigma racionalista.

Sin embargo, para lograr una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, es necesario volver sobre las diversas definiciones que se han hecho desde el paradigma racionalista, por dos razones: la primera, porque la complejidad no implica la anulación de lo ya concebido, sino que busca:

1. Evidenciar las relaciones de interdependencia entre las disciplinas que han dado origen a esas definiciones.
2. Identificar los niveles de la realidad en los que se ha dado el conocimiento, con el fin de precisar mejor las técnicas e instrumentos que pueden usarse para la recolección de datos.
3. Reconocer los aspectos que se consideran para la valoración de la producción según cada definición.

Precisando los anteriores elementos desde el pensamiento complejo se puede avanzar en la configuración del objeto de estudio, teatro, a partir de la relación entre lo uno y lo múltiple (*unitas* y *multiplex*). Es decir, reconocer cómo cada disciplina ha definido el teatro pensándolo desde la unicidad, e identificar los intersticios que permiten redefinir el teatro desde la multiplicidad.

En segundo lugar, porque la evolución disciplinar del teatro es acumulativa. Contrario a la ciencia, en el teatro no se invalidan los antiguos descubrimientos cuando surge algo nuevo, sino que lo nuevo y lo viejo siguen coexistiendo en el tiempo. Así, la investigación-creación en teatro tiene a su disposición recursos disciplinares antiguos que pertenecen a lo que en este trabajo llamamos tradición teatral y recursos contemporáneos a los que nos referimos como innovación.

Por consiguiente, una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, no parte de la nada, sino que regresa sobre lo ya descubierto resignificándolo

a partir de la mirada desde la complejidad. No obstante, es imposible abarcar en este trabajo todos los desarrollos que sobre el teatro se han dado en el S. XX y lo que llevamos del siglo XXI, por lo cual nos limitaremos a las disciplinas que consideramos más han contribuido en la definición de lo teatral.

## **2.1 El teatro: una comprensión desde el paradigma racionalista**

Las construcciones epistemológicas presentadas en este apartado que pretenden dar respuesta a las preguntas ¿qué es teatro? y ¿cómo se conoce que algo es teatro? se realizan en primer lugar desde la irrupción de este arte en la academia y en segundo lugar desde la práctica profesional del teatro, con el fin de rastrear en lo ya existente aspectos que nos ayuden en la configuración de un estatuto epistemológico para el teatro desde la complejidad

En un primer momento, desde el paradigma racionalista, en el ámbito académico, se piensa el teatro como una extensión del texto dramático, puesto que, esto era lo que podía estudiarse por ser lo único permanente, susceptible de ser aislado de su contexto. Así, el estudio del teatro transita entre la observación de los aspectos formales de la estructura del texto como género (tragedia, comedia, drama) y la interpretación del contenido desde el universo simbólico construido en la historia.

Al pensarse el teatro como extensión de la literatura dramática, la validación de la obra teatral se da en relación con la precisión en la transposición del texto dramático a la escena. Se establece entonces una relación interdisciplinar entre el teatro, la literatura y la historia, siendo la literatura a través del texto dramático la disciplina que organiza la interacción disciplinar, incluyendo en esta las otras artes como la plástica y la música.

Desde la anterior perspectiva, en la investigación-creación en teatro, la producción de conocimiento en la puesta en escena se presenta en el nivel físico de la realidad, sustentándose en los desarrollos que sobre género ha realizado la literatura dramática. Asimismo, el oficio del actor depende del “bien decir” del texto dramático. Mientras que las imágenes que se crean buscan una relación mimética con el mundo, de correspondencia entre el objeto representado y la realidad de la que hace parte.

Sin embargo, entrando el S. XX se rompe la dependencia disciplinar del teatro hacia la literatura y se inicia la teatrología como disciplina. Esta surge a partir de los planteamientos de Max Herrmann (Citado en Ficher-Lichte, 2014) según los cuales,

el teatro es más que el texto dramático: es el acontecimiento en el que la obra es presentada ante el público, convirtiéndose a este también en una especie de co-creador.

Estos planteamientos hacen que el teatro, como objeto de estudio, pueda ser observado por fuera de los géneros literarios. El texto dramático es sólo una más de las múltiples partes que intervienen en el acontecimiento teatral. Herrmann propone hacer énfasis en el actor y su praxis sobre el escenario; así como en el espectador, en sus procesos de recepción y la conjunción de los diferentes sistemas de signos para producir sentido.

Con la propuesta de Herrmann se pasa del estudio del teatro desde la consideración de una de sus partes, al estudio del acontecimiento teatral, es decir, del todo, en la función de la obra frente al público.

La representación teatral se convierte en un medio que comunica un mensaje a partir del tejido de numerosos signos que crean el signo teatral. Herrmann hace su propuesta desde la semiótica, que es definida como la ciencia que estudia los sistemas de signos que funcionan en la comunicación entre los seres humanos. Así, el estudio del teatro se convierte en la reconstrucción del cómo se crea el signo teatral y cómo es interpretado por el espectador, mientras que la validación de la obra desde la semiótica está encaminada a constatar la correspondencia entre lo que los creadores han querido decir y lo que el espectador lee.

Aunque la semiótica teatral considera como objeto de estudio el acontecimiento, la investigación-creación a partir de esta disciplina sigue dándose en el nivel físico de la realidad, puesto que las imágenes que se crean buscan esa relación mimética entre el objeto representado y el mundo. Sin embargo, en la relación interdisciplinar que se efectúa es ahora el teatro, a través del signo teatral, quien organiza las interacciones que se dan entre las diferentes disciplinas.

El desarrollo de la semiótica teatral conduce a la necesidad de comprender ese signo que se construye como convención, anclado a la sociedad que lo produce. Así el signo teatral ya no es estudiado únicamente en el universo simbólico de la escena, sino que, se estudian sus significados en relación con la sociedad en la que se crea la obra. Esta búsqueda dota a la semiótica teatral de una mirada que integra otra disciplina como lo es la sociología.

Debido a que la sociología estudia el comportamiento del ser humano en sociedad, incluyendo aspectos como la religión y el arte, la integración de esta disciplina a procesos de investigación-creación en teatro posibilita que la producción de conocimiento atraviese los tres niveles de realidad aquí propuestos: físico, mental y místico.

Al transitar por los tres niveles de realidad, la investigación-creación puede ser interdisciplinar o transdisciplinar. Inter, si las lógicas empleadas devienen del paradigma racionalista y conservando una jerarquía en la que una de las disciplinas es la que orienta el desarrollo de la investigación-creación.

Mientras que puede ser transdisciplinar, desde lo abordado en este trabajo, si las lógicas utilizadas se enmarcan en el pensamiento complejo: dialógica, hologramática y de recursividad organizacional, además de precisar una configuración del problema que se investiga-creando desde una interacción de horizontalidad entre las disciplinas.

En este caso, la búsqueda del signo teatral ya no tiene una función mimética con el nivel de realidad físico, sino que busca producir una imagen que representa una idea existente en los otros dos niveles: mental y místico. De igual manera, la producción de conocimiento ya no se restringe al saber teatral, sino que amplía su rango de impacto hacia las otras disciplinas.

Sin embargo, al atravesar los niveles de realidad mental y místico, la producción de conocimiento en la investigación-creación en teatro se encuentra con la imposibilidad de poder hablar de ese conocimiento desde el paradigma racionalista, pues aquello que se genera no es verificable ni cuantificable, y en cambio, se “reduce”<sup>10</sup> a ser el punto de vista del creador o a su interpretación sobre el asunto en cuestión.

A pesar de este escollo, el surgimiento de subdisciplinas teatrales o de acercamientos interdisciplinarios como: la antropología teatral, la semiótica teatral, la sociología teatral, la filosofía del teatro, entre otros, han permitido la concepción del teatro ya no desde lo disciplinar sino a través de la definición de un campo, en el cual el saber se construye mediante la “configuración de relaciones objetivas entre posiciones” (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 150); en este caso, entre disciplinas y ámbitos de estudio. Por lo tanto, hablaríamos del teatro como campo y no como disciplina.

Esta conciencia de los académicos contribuye al surgimiento de teorías, más o menos totalizadoras del hecho escénico, como la poética teatral, la escenología y, por supuesto, la teatrológica, en las que es evidente que para responder a ¿qué es teatro? y

---

<sup>10</sup> En este caso las comillas aluden al significado peyorativo que desde el paradigma racionalista tienen procesos de pensamiento cuyo centro se encuentra en interpretar la realidad desde la subjetividad del sujeto, desconociendo que para poder realizar esa actividad el sujeto debe realizar diferentes procesos de pensamiento, todos complejos. Observar, analizar, interpretar.

¿cómo se conoce qué es teatro? hay que recurrir también a conceptos que están por fuera del saber de lo teatral.

A la par con estos desarrollos, gestados en el seno del ámbito académico, se realizan las investigaciones de los grandes maestros del S. XX, que tratan también de construir un marco epistémico propio teatral que pueda hablar de los procesos de creación desde los diferentes roles que intervienen en el teatro; pero aquí surge un primer obstáculo: ¿cómo hablar de todos los roles que intervienen en la creación?

Al ser el teatro un arte colectivo en un proceso de investigación-creación, intervienen generalmente roles que tienen funciones distintas en la creación del todo que sería la obra de teatro: mientras que el dramaturgo se encarga de crear el universo simbólico de la obra, a través de las palabras, el director debe materializar ese universo en la escena, teniendo a su disposición diferentes medios expresivos y el actor, en cambio, encarna al personaje a través de su cuerpo y voz. El dramaturgo se ocupa del texto dramático como un todo, pero este es a su vez una parte de la obra. El actor se ocupa de su personaje, dándole vida a través de su cuerpo, su voz y su gestualidad, en interacción con los otros personajes y medios expresivos, esto es, que el actor es responsable de una parte de la representación, que debe tener consonancia con la unicidad que busca el director, quien finalmente se ocupa de la obra de teatro como un todo.

Igualmente, están los roles que precisan de otros saberes que no son teatrales, como por ejemplo: el escenógrafo, el músico, el coreógrafo, sin embargo, estos saberes en el teatro tienen una finalidad distinta a la que se emplea en sus propias disciplinas, obligando a construir un saber interdisciplinar. No es lo mismo componer una partitura de música original que componer una partitura para una obra de teatro. La composición musical debe tener una relación directa con lo que pasa en la escena, bien sea de acompañamiento o de contrapunto; debe participar del universo simbólico que se crea tanto a nivel de la historia como en la estética o género.

Esta separación de los roles en Colombia, debido a la precarización del arte en nuestro país, la mayoría de las veces no se corresponde con el número de personas involucradas en un proceso de investigación-creación, pues con frecuencia una sola persona encarna los roles de dramaturgo, director, actor y productor, lo que implica también que esa persona debería ser consciente de qué rol desempeña en cada momento.

Por consiguiente, se abren una serie de preguntas alrededor de los productos de una experiencia de investigación-creación en teatro: ¿deberían estos responder solamente a la obra de teatro como totalidad? o ¿cada parte debería ser estudiada en relación con el todo? ¿Debería incluir aspectos relacionados con la dramaturgia, la dirección, la actuación, la composición musical y demás?

Debido a las orientaciones metodológicas a partir de un paradigma racionalista según las cuales los productos de investigación-creación deben ser al menos dos, la obra y el documento que sistematiza la experiencia, los investigadores-creadores generalmente centran el diseño del proyecto y la escritura de la sistematización a partir del estudio de la creación desde un solo rol o en una sola parte de la creación. Por supuesto que la obra de teatro, como un todo, presenta la producción de cada uno de los roles, pero el documento de sistematización no.

Por otra parte, el estudio de la especificidad de cada rol que interviene en la creación teatral también visibiliza y potencia espacios que existen pero que no son considerados teatro, como el espacio del entrenamiento del actor y de los ensayos. Así, y quizá siguiendo una metodología racionalista, para poder estudiar lo que es lo teatral, se separan también los momentos del entrenamiento, del ensayo y del acontecimiento.

Los maestros del S. XX apropian términos como el de *laboratorio* para hablar de exploraciones que pueden o no conducir a la creación, en las cuales el actor conoce sus capacidades y trabaja en sus falencias; este es un momento distinto a los *ensayos*, en los cuales el actor, el director, y demás, están en proceso de creación o de repaso, y al *acontecimiento*, que es el momento en el que propiamente se da el teatro con el concurso del público.

En consecuencia, también es válido preguntarse si ¿el entrenamiento y el ensayo deberían ser considerados para el estudio, en un proceso de investigación-creación en teatro?

En un sentido estricto podría contestarse que en los productos de investigación-creación no debiera contemplarse lo concerniente al entrenamiento del actor, pero al estar este trabajo ubicado en el contexto de la formación de actores, se piensa que sí debería incluirse, en razón a que la experiencia de investigación-creación en teatro es también una experiencia de formación en este arte.

Las anteriores reflexiones aportan en la configuración del teatro como un campo a partir de la complejidad y contribuyen también a la necesidad de una comprensión compleja de la investigación-creación en este arte.

Sin embargo, la mirada compleja del teatro como arte no se presenta como una novedad en este trabajo, puesto que al estudiar un número determinado de definiciones es evidente que los artistas y académicos perciben la complejidad en este arte, pero aún no se han precisado los elementos que permitan construir esa complejidad en el teatro en el marco de un estatuto epistemológico.

## 2.2 El teatro: una comprensión desde lo *unitas-multiplex*

Para continuar con el rastreo de aspectos que nos permitan configurar el marco epistemológico del teatro desde el pensamiento complejo, se toman como corpus 23 definiciones, o intentos de definir, aquello que es y lo que estudia el teatro. Estas definiciones fueron encontradas en materiales teóricos y en los mensajes con ocasión de la celebración del Día Mundial del Teatro de los años 2011, 2014, 2017 y 2019 y del Día del Teatro Latinoamericano del 2018<sup>11</sup>.

Para iniciar, al realizar el análisis de contenido de las definiciones, se observa que conceptúan el teatro desde las siguientes categorías: Arte (disciplina/campo), Obra de arte (producto), Evento/Acontecimiento (fenómeno), Práctica artística (proceso de producción de obra). Estas cuatro categorías no se excluyen, sino que se complementan entre sí. Todas ellas componen ese objeto de estudio que es el teatro, desde lo *unitas-multiplex*.

La primera de estas categorías la tomaremos como *arte/campo*, de acuerdo con lo planteado en el subtítulo anterior, puesto que, se parte del teatro como un campo en el que la producción de conocimiento se da a través de la interdependencia entre diferentes disciplinas, en diversos niveles de realidad y, de manera escalonada, de lo micro a lo macro o, de la parte al todo.

Se entiende entonces el teatro como un arte y como un campo que posibilita relaciones inter o transdisciplinares, cuyo desarrollo ocurre en una permanente tensión entre la salvaguarda de los saberes ya reconocidos en el *arte/campo*, es decir, que corresponden a la tradición teatral como “una manera de pensar o de actuar heredada del pasado.” (*Le Petit Robert* citado en Nicolescu, 2011, p. 11) y la innovación que se presenta al facilitar nuevas relaciones inter o transdisciplinares.

Por otra parte, desde la perspectiva de la investigación-creación, estamos hablando del proceso de creación de una obra, es decir, del teatro a partir de la categoría de *práctica artística* (Sánchez, 2009); sin embargo, debido al ámbito en el que se enmarca este trabajo, el de la educación superior, esta categoría se circunscribe a la experiencia de investigación-creación en el contexto de la formación universitaria de creadores teatrales, operando así distintos niveles de realidad, campos y disciplinas,

---

<sup>11</sup> Para leer las definiciones remitirse al Anexo *Autores y definiciones de teatro*.

entre los que se cuentan por ejemplo, el campo de la educación con las disciplinas de la pedagogía y la didáctica.

En consecuencia, la definición del teatro como *práctica artística* cobra particular relevancia en un ámbito académico, pues el objetivo de la creación no debe ser solo artístico o investigativo, sino que, además, debe posibilitar la transmisión o generación de conocimiento aplicado/experimentado en el aula. Por consiguiente, incluye los espacios de entrenamiento del actor y de ensayo de obra en la experiencia de investigación-creación.

En cuanto a la categoría de *obra*, esta no se entiende como producto u objeto de arte, puesto que la obra de teatro no puede recibir el tratamiento que se le da a un objeto artístico como, por ejemplo, a una pintura, y debido a que su especificidad radica en la presencia de los cuerpos vivos del actor y el espectador en un espacio y tiempo compartido y que se produce ante los ojos del espectador. La obra se considera como una experiencia que se vive y, por tanto, es tratada como evento o acontecimiento que incluye la mirada y participación del espectador; (Dubatti, 2010).

Así las cosas, en este trabajo se fusionan las últimas dos categorías encontradas en las definiciones de teatro, en una tercera que sería la categoría de *obra/acontecimiento*. Por consiguiente, el estatuto epistemológico para el teatro desde el pensamiento complejo se construye atendiendo a estas tres categorías: *arte/campo*, *práctica artística* y *obra/acontecimiento*.

Estas, además, pueden tomarse como tipos de investigación teatral, por cuanto que el estudio de cada una de ellas tiene fines distintos y en consecuencia maneja técnicas, instrumentos y fuentes diferentes.

En la categoría de *arte/campo* se agrupan las investigaciones que tienen como fin construir una teoría sobre el teatro que sea susceptible de ser transmitida, enseñada y aprehendida, que permita también la emergencia de debates propios del hacer teatral, así como el análisis y clasificación de todo cuanto exista y pueda existir en este arte como campo de conocimiento.

Dicha construcción incluye los desarrollos realizados en las otras categorías y desde el pensamiento complejo es deseable que sea transdisciplinar, transhistórica y transcultural, como lo observaremos al explicar el principio sistémico.

La producción de conocimiento realizada en las categorías de *práctica artística* y *obra/acontecimiento* se da a través de procesos que responden a experiencias particulares y por esta razón su ingreso en la categoría de *arte/campo* depende del reconocimiento que la sociedad de conocimiento de lo teatral otorga a estos productos.

La categoría de *obra/acontecimiento* incluye aquellas investigaciones que toman como objeto de estudio las distintas interacciones que se dan entre los sujetos que intervienen en el momento de la función de teatro, análisis de obras como productos terminados, análisis de la recepción del espectador y la configuración del acontecimiento teatral.

Por último, la categoría de *práctica artística* se preocupa por los procesos de formación y entrenamiento en el teatro, así como por la experiencia de creación de una obra.

En la realidad podremos encontrar que estos tipos de investigación y de categorías de estudio de lo teatral no tienen límites precisos de acuerdo con la construcción epistemológica que se aborde. Ya decíamos que la categoría de *arte/campo* incluye los desarrollos en todas las otras categorías y a su vez, las otras dos categorías se sirven de la primera para sustentar sus aproximaciones estéticas (en el caso de la obra como acontecimiento) o las pedagogías o metodologías de creación (en el caso de la *práctica artística*).

De igual manera, procesos de investigación-creación que se encontrarían en la categoría del teatro como *práctica artística*, podrían incluir el momento de la función teatral.

Por otra parte, mientras que la categoría de *arte/campo* exige una legitimación de la producción de conocimiento para ser ingresado en la categoría, en las otras dos categorías esta legitimación no es necesaria por cuanto se trata de la investigación de experiencias concretas, que si bien pueden arrojar elementos que ayuden a la comprensión general de lo teatral, su fin está fijado, en ambos casos, en la comprensión de aquello que ocurre en determinado tiempo y espacio a unos sujetos en particular.

Como puede observarse, una definición completa del teatro como un objeto de estudio *unitas-multiplex*, que respete esta pluralidad de concepciones imbricadas la una en la otra, y posibles de ser estudiadas por separado y en conjunto, exige la configuración de un marco epistémico que pueda, en vez de simplificar o reducir, incluir las relaciones e interacciones que se dan entre niveles de percepción de la realidad, disciplinas, saberes, técnicas y espacios.

Después de realizar la identificación de las categorías a partir de las cuales se ha estudiado el teatro, el análisis de las definiciones arroja tres aspectos que funcionan como cualidades y fines de este arte: lo político, lo místico y lo teatral; estas cualidades permiten que la producción en teatro atraviese los tres niveles de realidad: físico, mental y místico, al tiempo que implican relaciones de interdependencia entre las disciplinas del *arte/campo* y además, abren la posibilidad de incluir saberes que no son disciplinares en la investigación-creación en teatro.

## **2.2.1 Lo teatral como una cualidad del teatro en su complejidad**

Empecemos explicando lo teatral como una cualidad que en las definiciones estudiadas se refiere a características que, si bien no son exclusivas del teatro, sí son imprescindibles para responder a las preguntas ¿qué es teatro? ¿y cómo se conoce qué es teatro? Estas características son: la paradoja entre realidad y ficción, la relación entre *poiesis*, expectación y *convivio* y la teoría que surge de la práctica.

La primera característica es la paradoja existente entre realidad y ficción. Esta paradoja puede observarse en la parte y en el todo, en los roles del actor y el espectador. En el actor se observa en la *práctica artística* como proceso de creación y durante la obra como acontecimiento, mientras que en el espectador se observa durante la obra como acontecimiento.

El actor, como parte de la obra, es un cuerpo que es real, que existe, que encarna durante la *práctica artística* y el acontecimiento a un ente que es el personaje, que existe en el mundo ficcional que construye la obra. La escenografía, el vestuario, los objetos de utilería, las luces, los efectos sonoros, todos estos son reales en tanto tienen presencia en el nivel físico de la realidad, igual que el cuerpo del actor, pero representan un algo de ese mundo ficcional de la obra.

El actor debe relacionarse con todos estos objetos con conciencia de su materialidad en el mundo real, es decir, debe sentarse en la roca con la conciencia de que no es una roca, sino que está hecha de una estructura de alambres revestida de papel o yeso. El peso que el actor aplica al sentarse no es el mismo que él aplica al sentarse en una roca de verdad, pero al mismo tiempo debe hacer ver al público que la roca es real.

De igual manera, las acciones que se representan en el escenario son reales, porque suceden en la escena, pero son ficcionales porque no tienen consecuencias en el mundo real. Por ejemplo, si un personaje muere en escena, la representación de esa muerte es real porque el actor cae al piso en el nivel físico de la realidad, pero es ficcional porque quien muere es el personaje y no el actor.

En el actor esta paradoja entre la realidad y la ficción atraviesa los niveles físico y mental de la realidad. En el físico a través de lo ya explicado, mientras que en el nivel mental de la realidad es donde se construye ese mundo ficcional. Tanto el entrenamiento del actor como los ensayos de la obra están dirigidos a trabajar la construcción de la realidad ficcional, de tal manera que no se vea ficticia.

En el espectador esta paradoja lo hace consciente de que lo que ve es teatro, que es ficcional, sin embargo, vive las situaciones que observa como si fueran reales. Es decir, se ríe, llora, se asusta aun sabiendo que lo que ocurre en la escena es ficcional.

Aunque estas manifestaciones (llorar, reír, crisparse) se presentan en el nivel físico de la realidad, a través del cuerpo del espectador, lo hacen porque en el nivel mental se está creando el universo ficcional de la obra.

Esta paradoja de lo real ficcional tiene su explicación a través de las neuronas espejo: aquellas que se activan cuando vemos a otro realizando una actividad. El cerebro no reconoce que la actividad se está desarrollando por fuera de sí mismo y la asume como propia. Tampoco reconoce si la actividad ocurre en la realidad o en un mundo ficcional. El cuerpo de quien observa reacciona como si estuviera él mismo realizando la acción.

En la investigación-creación en teatro, se ha privilegiado la construcción del mundo ficcional por parte de los creadores, pero la participación del espectador como co-creador de ese mundo ficcional no ha sido integrada como un aspecto a investigar en la modalidad de investigación-creación.

La segunda característica de lo teatral, como una cualidad que debe estar presente en un estatuto epistemológico para el teatro desde el pensamiento complejo, es la relación entre *convivio*, expectación y *poiesis*.

Estos conceptos surgen de la propuesta hecha por Dubatti (2012) sobre la Filosofía del teatro, en ella se identifican esos tres momentos que se viven simultáneamente en el acontecimiento teatral.

La *poiesis* es el ejercicio de producción de la obra a través del cuerpo de los actores y de su relación con los otros medios expresivos.

La *poiesis* ocurre en el escenario. La expectación es, en cambio, la producción del espectador a través del ejercicio de ir armando la totalidad de la obra en el nivel mental de la realidad. La expectación ocurre en las butacas. Estos dos momentos se entrelazan en el *convivio* que implica, además de compartir el mismo espacio-tiempo entre actores y espectadores, la disposición a entrar en ese mundo ficcional que se va construyendo entre ambos.

La simultaneidad de estos momentos es lo que configura la particularidad de cada función de la obra de teatro como experiencia, pues las condiciones de la cotidianidad afectan los momentos de *poiesis* y de expectación, influyendo en el *convivio*.

Es decir, que no solo son las habilidades técnicas de los actores, las características físicas del espacio en el que se da la representación y el conocimiento del espectador sobre el arte teatral (todos estos aspectos presentes en el nivel físico de la realidad), los que garantizan que el acontecimiento se desarrolle de la mejor manera posible. Sino que también, el *convivio* depende de lo imprevisible de la vida, que afecta tanto a actores como espectadores en los tres niveles de realidad. Por ejemplo, una pelea entre los espectadores antes del ingreso a la sala influye en las condiciones de expectación y, por tanto, en el *convivio*.

Cómo se da la relación entre *poiesis*, *convivio* y *expectación*, cuáles son los grados de afectación y de no repetición del acontecimiento, qué tanto puede ceder la obra en esa negociación con la imprevisibilidad de la vida para no afectar su desarrollo, son aspectos sobre los cuales poco se investiga en la modalidad de investigación-creación, quizás porque desde un paradigma racionalista se privilegia la *poiesis* y se dejan de lado los otros dos momentos.

La tercera característica propia de lo teatral se ubica en las categorías del teatro como *arte/campo* y como *práctica artística*. Se trata de la certeza de que el conocimiento de qué es teatro y el cómo se conoce que algo es teatro, solo puede darse a través de una teoría que surge de la práctica.

En consecuencia, las técnicas y métodos para hacer y aprender a hacer teatro surgen de la práctica. Pero la *práctica artística* no es única, sino que depende de la visión de teatro que construye cada creador, por consiguiente, la teoría que surge de la práctica se debe entender desde la relación entre *unitas-multiplex*, no como teorías unificadoras de lo que es teatro, sino más bien, como visiones múltiples de lo teatral.

La práctica atraviesa los tres niveles de la realidad, en tanto el sujeto que la realiza no puede escindirse él mismo, y aunque podríamos decir que la práctica ocurre en el nivel físico, lo que sucede en ella está condicionado por los otros dos niveles, el mental y el místico.

Así, la práctica no escapa a la cotidianidad que rodea al sujeto o al grupo que construye el saber en torno al teatro, lo que da entrada a otras disciplinas, pero también al saber popular, como ese saber que está en la calle, en el día a día, en la gente.

Además de dar cabida al saber popular, la práctica permite el encuentro con los saberes ancestrales, entendidos aquí, como aquellos saberes que pertenecen a la cosmovisión de una comunidad en particular.

De acuerdo con lo anterior, un estatuto epistemológico para el teatro desde el pensamiento complejo reconoce esa construcción del *arte/campo* desde la multiplicidad y la comprende como una posibilidad de evolución desde la tradición teatral a la innovación.

La innovación teatral se presenta precisamente en ese entrecruce transdisciplinar que se da a través de la práctica y de la construcción de conocimiento que surge de ella.

En la investigación-creación en teatro se privilegia esta producción de conocimiento a través del hacer, sin embargo, el desarrollo que se le ha dado a esta producción se reduce a las memorias del proceso, dando prioridad al uso de un lenguaje descriptivo.

Por consiguiente, toma mayor fuerza la idea de que las memorias como tipo de producto, solo tienen valor para el creador que realiza el proceso, puesto que, al estar los resultados tan condicionados por la práctica misma, que como ya lo decíamos antes, se encuentra atravesada por la cotidianidad del creador, no parece dar margen a la abstracción metodológica para que pudiera emplearse por otro creador.

Desde una comprensión compleja, se trata de reconocer ese carácter subjetivo de la experiencia y de potenciarlo como producción de conocimiento tanto de lo teatral como del problema que se investiga-creando.

A continuación, trataremos lo místico como una cualidad de lo teatral desde una perspectiva compleja.

### **2.2.2 Lo místico como una cualidad de lo teatral desde el pensamiento complejo**

La perspectiva del teatro como un arte que conecta los tres niveles de la realidad: físico, mental y místico, proviene de las teorías que presentan el origen de este arte en los mitos y ritos. A primera vista es innegable que el teatro se sirvió de las historias míticas para su representación y también que, en ese primer momento, el teatro como el mito, presentaba las claves para vivir en comunidad y para comprender el presente a través del pasado remoto que se representaba en la escena. Además, la tragedia griega buscaba generar la catarsis en el espectador como un efecto de expurgación, de limpieza.

Desde esta aproximación, lo místico es trabajado a partir de las historias que en un principio eran sagradas y cuya difusión respondía exclusivamente al sacerdote, chamán o brujo en medio del espacio ritual. Estas historias que luego pasan a ser de dominio público y que son apropiadas por los poetas, narran un espacio tiempo remoto del cual, ni el actor, ni el espectador fueron testigos, y, sin embargo, esa narración contiene las claves para interpretar su presente.

Por consiguiente, el teatro en sus orígenes presenta una mirada transhistórica que le permite, tanto al creador como al espectador, efectuar una especie de viaje en el tiempo que no solo le ofrece una mirada a algo que ya no existe, sino que también le presenta un llamado a la acción.

Al ser el teatro un arte que se construye a través de imágenes en movimiento y que desarrolla la representación a través de la acción, como dispositivo de viaje en el tiempo invita al espectador a participar activamente en su presente, puesto que el estado de las cosas que se representan en la escena cambia a partir de la acción de los personajes.

Desde la representación de esas historias míticas, el teatro ha conservado y transmitido los arquetipos que operan en el inconsciente colectivo (Jung, 1970), a través de imágenes metafóricas que sintetizan las acciones a las que se asocia el arquetipo.

Por consiguiente, en el nivel místico de la realidad, el arquetipo forma parte de lo que en la noción de sujeto (Morin, 1998) conforma el *nosotros*, no son construcciones propias, es decir, que pertenezcan al *mí* del sujeto, sino que habitan a nivel del inconsciente, a través de lo que la sociedad en conjunto construye.

En el nivel místico de la realidad se instalan imágenes arquetípicas que son transmitidas a través del arte, la literatura, el teatro, el cine, la pintura. Pero al ser transmitidas se vuelven conscientes y son susceptibles de ser deconstruidas y recreadas en nuevos arquetipos, que representen de una manera más próxima el presente en el que surgen.

Lo místico se traduce en este aspecto como una transformación que se opera en los niveles mental y místico del espectador, mediante la deconstrucción de esos saberes o creencias arquetípicas que se suponían fijas en estos dos niveles.

Si bien Aristóteles comprendía que a través de la catarsis el teatro tenía un efecto terapéutico, puesto que expurgaba las bajas pasiones de los espectadores, lo que presentamos aquí como una deconstrucción de arquetipos no tendría como objeto la expurgación, sino más bien, la trascendencia como un cambio en el ser.

Tanto el creador que participa de la experiencia de creación como el espectador, se ven interpelados a cambiar en su ser aquellos aspectos que ciegan su comprensión sobre algo o que no les permite llegar a la acción para cambiarlo.

La deconstrucción de los arquetipos surge cuando la obra de teatro logra poner en tensión el *mí* y el *nosotros* que construye la identidad del sujeto, elaborando nuevas creencias que pueden corresponder más al *mí* que al *nosotros*.

Otra característica de lo teatral desde su cualidad mística tiene que ver con que, aunque esa trascendencia se opera a nivel individual, el espacio de la representación, como *convivio*, es colectivo, generando una comunión, sin que esto signifique que todos los espectadores se transforman igual, sino más bien porque comparten una misma experiencia que les permite hacerse preguntas, reflexionar o vivenciar algo en particular y en ese sentido, los creadores y espectadores que han participado de ese *convivio* forman parte de una comunidad que empieza a construirse colectivamente en torno a ese algo, dando paso a la creación de nuevos arquetipos.

La característica anterior opera transformaciones en los niveles mental y místico, sin embargo, esas transformaciones son producidas a través de la experiencia sensible que tanto el actor como el espectador viven. Sus cuerpos presentes que comparten espacio y tiempo, así como una disposición por parte del actor a producir

el acto poético para el espectador, y en el caso de este último a recibir y cocrear la obra. Por consiguiente, es el nivel físico el que posibilita la participación de todos los sujetos que intervienen en el convivio.

Otras consideraciones sobre esta cualidad mística del teatro giran sobre el oficio del actor, según las cuales, este es una especie de médium que presta su cuerpo para la representación, o un sacerdote que sacrifica su propia personalidad para darle vida al personaje en la representación.

En este trabajo no se concibe lo místico desde ese enfoque, sino que se aproxima más a la idea de que el actor debe hacer un viaje profundo en sí mismo (Boal, 2004) para extraer del nivel mental las emociones que precisa la construcción de su personaje, así como en el nivel místico deconstruir las creencias que tiene respecto a la problemática que se representa para afrontar la creación sin prejuicios. En ese sentido, lo místico es el conocimiento profundo de sí mismo que permite que a través de la experiencia el sujeto pueda transformarse.

La cualidad mística de lo teatral ha ido cediendo terreno a una participación en la experiencia puramente estética o formal, y desde la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro se presenta la oportunidad de retomar esta cualidad en aras de la apropiación social del conocimiento, que se da a través de la comunión entre actores y público. También desde el aspecto formal del teatro, esta cualidad mística propende por teatralidades que se sirven de formas de representación que están más vinculadas a lo ritual. Aunque esto último no es preciso para que el teatro posea esta cualidad mística.

No se trata de que el teatro necesite volver a representar las historias míticas, pues la creación de los arquetipos puede darse también a partir de una lectura de la historia de la humanidad; más bien, apunta a la consciencia del creador, del poder de transformación de los imaginarios que tiene el teatro, así como de la posibilidad de la construcción de la sociedad colectivamente.

Desde la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, preguntarse por lo místico implica observar si al atravesar la experiencia de la obra ocurre o no la transformación de los imaginarios tanto del creador como del espectador, preguntarse también en qué niveles de la realidad opera, cuál es esa nueva creencia, ese nuevo saber que se construye en el sujeto y colectivamente.

La siguiente cualidad que tiene el teatro, a partir de una mirada desde la complejidad, es que es un arte político.

### **2.2.3 Lo político como una cualidad de lo teatral desde la complejidad**

Esta cualidad es entendida como la posibilidad de intervención que tienen los ciudadanos en los asuntos públicos. Esa intervención se da, en el caso del teatro, a través de cinco líneas de acción que generalmente se entretajan, aunque, también puede darse el caso en que en el teatro como *práctica artística* o, como *obra/acontecimiento* se acentúe alguna de ellas e invisibilice otras.

La primera de esas líneas de acción a través de las cuales el teatro es político es la elaboración de un punto de vista sobre la realidad. Es una cualidad que es propia del creador, pues es el primero que al establecer una relación crítica con su contexto ejerce su ciudadanía. El espectador, en cambio, elabora su punto de vista sobre la realidad a través del diálogo que efectúa con el creador, un diálogo que está mediado por la obra de arte. Por tanto, la relación crítica que el espectador establece con su entorno, en el teatro, está doblemente mediada, primero por la obra y segundo por el creador de esta.

La elaboración de un punto de vista como acción política se enmarca en la capacidad que tiene el sujeto de tener un pensamiento propio con respecto a lo que divulgan, transmiten o comunican las instancias de poder. Este pensamiento lo lleva a valorar las acciones que dichas instancias toman en relación con el bienestar colectivo y le permiten establecer una valoración con respecto a su realidad. Pero, además de ser política la acción de construir un pensamiento propio sobre algo, también lo es la decisión de expresar públicamente ese pensamiento, esa idea, en el caso que nos ocupa, a través de la creación de una obra. Al expresarlo públicamente nos convertimos en actores políticos activos que buscan construir una comunidad en torno a ese algo que se expresa, como lo veíamos en la cualidad de lo místico.

También es político porque es un espacio para producir conocimiento en colectividades que se encuentran por fuera de los espacios tradicionalmente aceptados para ello. Así, se descentraliza el poder y la toma de decisiones del sujeto que se da a través del conocimiento. En consecuencia, el teatro presenta una línea de acción en la democratización de la cultura (Vieites, 2019), no solo en el acceso a los bienes culturales de la humanidad, sino entendiendo la cultura desde su *ethos* político, al brindar la posibilidad de desarrollar en los sujetos su capacidad para pensar críticamente e interpretar los símbolos (arquetípicos) que son la base de las creencias de la cultura de la que se forma parte.

En consecuencia, la cuarta línea de acción a través de la cual el teatro es un arte político es la de la emancipación, puesto que, al permitir el desarrollo de un pensamiento crítico que consiente la transformación del sujeto a través de la deconstrucción de las

creencias sobre las cuales basamos nuestros juicios de valor acerca de la realidad, se logra reconocer en qué aspectos nuestros pensamientos y creencias están arraigados en el *nosotros* desde un sistema específico: la cultura, la religión, la familia y demás instituciones. Después del reconocimiento viene la construcción propia en el *mí* y con ella, la emancipación.

La quinta línea de acción que se presenta en lo político como cualidad de lo teatral, es la reconstrucción de la historia no oficial. En las definiciones de teatro que se retoman de Latinoamérica con ocasión del día del Teatro Latinoamericano existe una fuerte tendencia a la necesidad de un teatro que visibilice las otras historias, en ese sentido, este arte se erige como un arte de la contracultura, que se presta para escuchar y representar las historias de las voces que tradicionalmente han sido silenciadas, brindando en esa relación crítica con el contexto, una pieza más del rompecabezas que es nuestra realidad latinoamericana.

En ese visibilizar voces tradicionalmente excluidas, se presentan dos aspectos importantes del teatro como arte político: 1. La necesidad de narrarnos a nosotros mismos como latinoamericanos la historia desde nuestro punto de vista, y como latinoamericanos que además hacemos parte de otros subgrupos a menudo silenciados, invisibilizados y estigmatizados, como lo son las poblaciones indígenas, afro y campesinas de nuestros territorios, y en ellos mismos, la exclusión de la mujer y de las identidades de género diversas.

Lo político en este primer aspecto pasa por las historias, pero también por las formas que lo teatral adquiere en las representaciones que provienen de estos grupos. Así se presenta una tensión entre la tradición teatral y los saberes ancestrales y populares de lo teatral, que no forman parte de esa tradición que en la academia se enseña desde el teatro como *arte/campo*.

2. El segundo aspecto político es el lugar privilegiado del cuerpo en la representación teatral, por eso es posible que la principal razón por la que los grupos arriba mencionados han sido excluidos es por las diferencias que sus cuerpos presentan con respecto a una cultura hegemónica principalmente blanca y masculina; en consecuencia, el tratamiento del cuerpo y la relación que estos grupos establecen con su propio cuerpo y los de los demás, ha sido causante de marginalidad y estigmatización. El teatro pone en el centro la causa misma, porque es a través de la *poiesis* del cuerpo que la obra se crea y se recibe. El cuerpo en el teatro no puede ser invisibilizado o ignorado y es al tiempo un cuerpo que es más que carne y materia, que es también historia y memoria.

Por último, lo político como una cualidad de lo teatral instala en primera línea el valor de lo colectivo en oposición a la exacerbada valoración de la individualidad que existe en la actualidad. Al construir conocimiento colectivamente permite un equilibrio entre el desarrollo del *mí* y del *nosotros* y privilegia otros valores, como los del trabajo en equipo y la creación colaborativa.

Como resultado de lo anterior, la visión de sujeto que se construye desde lo político en el teatro nos permite vernos como engranajes necesarios más no indispensables en los diferentes sistemas a los que pertenecemos.

La cualidad política del teatro en una comprensión compleja se desarrolla en los niveles físico, mental y místico de la realidad. En el físico porque nuestra relación crítica con el contexto se expresa a través de las técnicas y métodos de lo teatral, en la construcción y deconstrucción simbólica del mundo que habitamos. En el nivel mental porque nos permite desarrollar un pensamiento crítico que pasa por el fortalecimiento de competencias tales como la observación, la inferencia, el análisis, la explicación y en el nivel místico a través de la emancipación de las creencias que construyen nuestros juicios de valor.

Por consiguiente, la investigación-creación en teatro desde una perspectiva compleja y en relación con la cualidad política del teatro, propone que los problemas que se asumen para investigar-creando, son problemas que implican una mirada crítica del entorno y su relación con las instancias de poder.

Desde una perspectiva compleja de la investigación-creación en teatro, lo político trasciende lo temático y lo ideológico, en tanto que esta cualidad está presente aun cuando los temas que se trabajen no se relacionen directamente con el poder.

Lo político como cualidad del teatro en una comprensión compleja de la investigación-creación se asume también desde la propia metodología a través de la cual se construye la experiencia, pues está mucho más cercana a las apuestas que sobre la creación colectiva se elaboraron desde Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali y Santiago García con el Teatro La Candelaria. Las relaciones entre los diferentes roles que intervienen en la creación se dan de manera horizontal y no jerárquica, primando la construcción colectiva y no el punto de vista exclusivo del director.

En la construcción epistemológica del teatro desde el pensamiento complejo hemos integrado en primera instancia, desde el paradigma racionalista, algunas respuestas a la pregunta ¿qué es teatro? y en segunda instancia hemos acudido a las definiciones que personalidades del gremio han producido desde su saber práctico y por tanto, desde su propia visión de qué es teatro, en una apuesta por configurar el teatro como una actividad humana compleja en la interacción entre lo *unitas-multiplex* y entre el *mí* y el *nosotros*.

## 2.3 Una aproximación metodológica a través de los principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo

Pasemos ahora a dar respuesta a la pregunta ¿cómo se conoce que algo es teatro?, a partir de la comprensión compleja que hemos desarrollado en los anteriores apartados de este capítulo. Para ello postularemos como método los principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo.

Aunque en el capítulo 1 avanzamos un poco sobre esta cuestión centrándola en los procesos de investigación-creación en teatro, en este capítulo ensancharemos la mirada para hablar de la producción de conocimiento en teatro desde las tres categorías propuestas: *arte/campo*, *obra/acontecimiento*, *práctica artística*. Esto debido a que la evolución disciplinar del teatro requiere que se aborden procesos que, aunque están asociados con la investigación-creación, no tratan exclusivamente sobre ella.

### 2.3.1 El Principio sistémico y el estudio del teatro

Las categorías de teatro interactúan, entre sí, a partir del principio sistémico que “permite relacionar el conocimiento de las partes con el conocimiento del todo y viceversa” (Morin et al, 2002, p. 28), es decir, que las categorías a través de las cuales se ha estudiado el teatro: *arte/campo*, *práctica artística* y *obra/acontecimiento* son todas el Teatro, pero al mismo tiempo cada parte, por separado, lo es.

De igual manera, para el estudio del teatro es necesario comprender cómo interactúa cada parte en dependencia con el todo y cómo cada parte puede ser autónoma, por lo que en este apartado expondremos las oportunidades que el principio sistémico arroja en la comprensión compleja del teatro desde cada una de las categorías mencionadas.

En primera instancia, al ser planteado como un campo (Bourdieu & Wacquant, 2005), el teatro no se limita solo al ámbito académico: en el campo entran a co-producir conocimiento otras concepciones, creencias y maneras de relacionarse con el objeto de estudio que vienen desde otros campos/sistemas como la sociedad, la política, la historia, la educación, la cotidianidad misma, la religión y demás.

De acuerdo con lo anterior, al hablar del teatro como campo de producción de conocimiento, lo hacemos desde una visión compleja: 1. Transdisciplinar, puesto que implica la producción de conocimiento más allá de los límites disciplinares, 2. Transcultural, debido a que el estudio del teatro, sobre todo en América Latina, per-

mite y necesita del concurso de saberes populares y ancestrales, y, 3. Transhistórica en tanto que, como lo veíamos en el epígrafe anterior, el teatro posibilita el conocimiento y la comprensión del presente a través de la re-creación del pasado y por qué no, la invención de un futuro.

Cuando pensamos este principio sistémico para el estudio del teatro como *arte/campo* en relación con la investigación-creación y la enseñanza-aprendizaje del campo desde una perspectiva latinoamericana, es necesario un cambio de paradigma. En ese sentido, el pensamiento complejo y la transdisciplina ofrecen la posibilidad de la comprensión del sujeto como *mí* y al mismo tiempo *nosotros*, incluyendo los saberes tradicionalmente negados desde un paradigma racionalista: el saber popular, el saber ancestral, el saber latinoamericano, mantenidos a través de una oralidad que empieza a abrirse paso en el mundo académico, como medio válido para la transmisión de conocimiento. En el cambio de paradigma se presenta la búsqueda de nuestras identidades latinoamericanas, en las que no se trata de refundar la patria teatral y cortar el cordón umbilical que nos ata al viejo continente, sino que es un camino para reconocer que somos *eso* y también *esto*.

Los saberes ancestrales que, en nuestra Latinoamérica, se encuentran en constante tensión con una visión del mundo eurocéntrica, se deslizan en nuestros procesos creativos donde, por gracia de lo sensible, es posible que aquello que se encuentra en el nivel de la realidad místico, pueda aflorar y formar parte del tejido de la obra o el proceso de creación. Pero también porque, debido a la marcada búsqueda de una identidad latinoamericana, los creadores han hallado las historias en los sabedores o en personas del común, en las cuales la oralidad como medio de transmisión del conocimiento impone sus propias especificidades, que luego son transfiguradas en la creación.

También, desde esta lógica, se da lugar al pensamiento femenino. El teatro es un arte que, por tradición, ha sido desarrollado por hombres y desde una perspectiva masculina. Cuando hablamos de los “maestros del teatro”, cuando enseñamos la teoría del teatro, de directores y dramaturgos, son muy pocas las mujeres que emergen en la categoría de “maestras”. Esta tradición se transmite en el espacio académico. El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad, como estrategias, pueden permitir un mayor desarrollo en la investigación, visibilización y divulgación del papel de la mujer en la evolución del teatro como campo.

Desde el principio sistémico como estrategia de pensamiento, el investigador es quien delimita y construye el sistema del que se ocupa, así pues, los niveles de complejidad del teatro como objeto de estudio, dependen de la visión integradora del investigador. Esta visión por supuesto, se construye a partir de la interacción entre el

*mí* y el *nosotros* del sujeto que investiga. El sujeto mismo es un sistema que entra a condicionar la mirada sobre los marcos que utiliza.

Por lo anterior, desde el principio sistémico el límite del marco disciplinar, cultural, histórico, es construido por cada investigador del campo, lo cual implica que no existen marcos fijos o inamovibles para el estudio del teatro como *arte/campo* y, además, que, al desarrollarse de manera transdisciplinar, el avance en la disciplina de lo teatral se da a partir de la tensión entre la tradición y la innovación.

En la configuración del sistema a partir de los límites e interacciones que propone la mirada del investigador también es deseable, desde el pensamiento complejo, la conciencia del sujeto sobre las implicaciones estéticas, éticas, filosóficas, políticas y sociales que impone la delimitación de los marcos que selecciona para el estudio del teatro.

Al ser consciente de estas implicaciones, la configuración del sistema como campo de conocimiento desde el pensamiento complejo adquiere además una dimensión pedagógica relevante, pues el sujeto que investiga se reconoce él mismo en esa delimitación.

Cuando el objeto de estudio se configura a partir de la mirada de varios investigadores, entra en juego el reconocimiento de la colectividad y tanto la configuración del sistema como la producción de conocimiento se dan a partir de la intersubjetividad. El mismo colectivo entonces se convierte en un sistema, *unitas*, integrado por múltiples *mí* y *nosotros*.

En síntesis, desde el principio sistémico del pensamiento complejo, podríamos decir que el teatro es un campo de estudio que se ocupa de la comprensión de la realidad a través de la *poiesis*, la *expectación* y el *convivio*, (Dubatti, 2010), además de atender a su enseñanza y aprendizaje.

Como campo de estudio construye marcos epistémicos transdisciplinares que permiten visibilizar la interacción de cada una de las partes con el todo. Estos marcos se definen de acuerdo con la mirada del investigador, que es quien delimita las fronteras del sistema, así como las relaciones jerárquicas que pudieran establecerse según los objetivos de la investigación.

La investigación del teatro no solo se ocupa de los aspectos técnicos y estéticos de la producción de la obra, sino también de su recepción en el espectador. Por todo lo anterior, el teatro como campo de conocimiento atraviesa los tres niveles de la realidad: el físico, el mental y el místico.

El estudio del teatro como campo o arte desde el principio sistémico posibilita la configuración de problemas complejos que precisan miradas transdisciplinares como, por ejemplo:

- Las distintas manifestaciones teatrales del mundo desde una perspectiva transhistórica y transcultural.
- Cómo el teatro desarrolla empatía en situaciones específicas. En el caso colombiano, se ofrece la posibilidad histórica en el proceso de resocialización de combatientes y de reparación simbólica de las víctimas.
- Una revisión histórica del teatro como arte desde la mirada de los estudios de género.
- La relación entre los paradigmas de pensamiento y los paradigmas estéticos.
- Teatro y pandemia.
- La influencia de otras artes o disciplinas en el desarrollo del teatro.

Por supuesto que estos ejemplos no son los únicos, son apenas una invitación a pensar el teatro como *arte/campo* de una manera compleja desde el principio sistémico.

En cuanto a la categoría de teatro como obra de arte (producto)/acontecimiento (evento), podemos, para comprender mejor cómo el principio sistémico nos permite el estudio de esta categoría, observar las oportunidades que presenta en cada uno de los momentos del acontecimiento: *poiesis*, expectación y *convivio* (Dubatti, 2007, 2010).

La obra como *poiesis* que sucede en la escena es ella misma un sistema, en el que interaccionan otros sistemas: 1. Los sujetos; los actores, el director, el dramaturgo, los técnicos, los creadores de los lenguajes sonoro y visual; 2. Los productos que se dan en sus diversos medios expresivos: el texto dramático (si lo hay), la escenografía, el vestuario, el maquillaje, los efectos sonoros, la música; y, 3. La composición misma, entendida como la manera en la que interaccionan los diversos sistemas construyendo una poética particular.

A través de los sujetos y de la producción que se da en la intersubjetividad entran los sistemas que dan cuenta del *nosotros*: la sociedad, la religión, la familia, la tradición teatral, las otras disciplinas con las que se configura el sistema, así como los tres niveles de la realidad.

Los productos y la composición son el resultado de las transacciones que se producen entre los diferentes sistemas a través de la entrada y salida de información, así como de la cualidad de la autopoiesis, es decir, que la información que se pasa por el proceso de la intersubjetividad es procesada de tal manera que se convierte en *poiesis*, deja de ser datos en bruto, cifras, hechos, ideas, para transformarse en un ente poético.

La obra es entonces la síntesis de esas transacciones.

Como sistema, la obra en su *poiesis* funciona como un mecanismo en el cual, al accionarse la interacción entre los tres grupos de sistemas mencionados anteriormente, va *sucedendo, siendo* en la escena. Sin embargo, el mecanismo de la obra es abierto, de tal manera que la irrupción de información que no había sido contemplada pueda ser procesada a través de la técnica de la improvisación.

En cuanto al momento de la expectación, el espectador también es un sistema que completa la creación en su experiencia; atravesando los tres niveles de la realidad, termina por comprender la obra, no solo de manera sensible, sino también racional.

En relación con lo anterior, la obra como mecanismo está incompleta sin la recepción del espectador; además, esta participación también dota al sistema de la autopoiesis, puesto que en el nivel de la realidad mental del espectador es donde la obra, por una parte, termina de armarse y por otra, cobra sentido. Así las cosas, la obra como *poiesis* es *unitas-multiplex* en el nivel físico de la realidad, pero también lo es en el nivel mental y místico de cada espectador.

En cuanto al momento del *convivio*, es aquí donde sucede la magia, este contiene el momento de la *poiesis* en la escena y de la expectación; el *convivio* es el que nos permite hablar de la obra como un acontecimiento, como una experiencia.

Desde el principio sistémico, el estudio del teatro como obra/acontecimiento posibilita investigaciones en las cuales la producción de conocimiento se da en torno a la experiencia que se configura durante el *convivio*. Por consiguiente, desde el pensamiento complejo este tipo de estudios atraviesan lo estético y lo técnico para encontrarse con lo social, lo emocional y lo místico.

Investigaciones que se preguntan por:

- Las interacciones que se dan en los procesos de creación entre los niveles físico, mental y místico de la realidad.
- El flujo de la energía o su intercambio en los procesos de creación y de recepción.
- El funcionamiento de las neuronas espejo en los procesos de creación y recepción.

La categoría de teatro, como *práctica artística* (Sánchez, 2009), estudiada desde el principio sistémico es la que más incidencia directa tendría en el aula y en los procesos de investigación-creación, porque en esta idea de práctica está contenida la idea de proceso.

En esta categoría se estudia lo que ocurre en los entrenamientos y los ensayos, como esas partes que no son el teatro en sí mismo, pero sin las cuales el teatro, o mejor, los creadores, no podrían crear la obra o prepararse para la intrusión del azar.

La práctica artística precisa experticias distintas de acuerdo con el rol que se asume en la creación teatral, y aunque hoy en día es bastante generalizada la estrategia de espacios de formación conjuntos para dramaturgos, directores y actores, estos tres roles (por hablar solamente de los que intervienen directamente en él) demandan habilidades y destrezas distintas, sin embargo, tienen en común la necesidad de interactuar con otros sistemas.

Estudiar el teatro como *práctica artística* permite precisar cómo en los espacios de creación o de preparación, interaccionan el *mí* y el *nosotros* del sujeto creador, para lograr la *poiesis*; dónde empieza y termina ese *mí*, para convertirse en *nosotros*, dónde termina ese *nosotros* para convertirse en un nuevo *mí*. ¿Cómo la intersubjetividad no solo moldea la obra, sino que, también transforma los imaginarios del creador?

En el caso del director de teatro, existen dos roles que pueden ser asumidos por personas distintas o por el mismo sujeto creador, el de la dirección escénica y el de la dirección de actores. Para el primer rol, tanto en el entrenamiento como en los espacios de ensayo o creación, desde el principio sistémico el énfasis se encuentra en la capacidad del sujeto para procesar, ordenar y dar unidad a la producción que se da en los otros sistemas (otros sujetos creadores y otras disciplinas artísticas). El director escénico es realmente el encargado de dotar a la obra del *unitas-multiplex*.

En la *práctica artística* desde el contexto de la formación de actores, el rol del director escénico es generalmente realizado por los docentes que tienen a su cargo asignaturas como montaje, creación, puesta en escena. Por consiguiente, el rol no se limita a dirigir la escena, sino que, además, el docente con funciones de dirección es el responsable de que la *práctica artística* como sistema, funcione sin inconvenientes. Entonces regula también el flujo emocional y energético que se da en el proceso de creación, a través del procesamiento de información que no necesariamente tiene que ver con lo estético, técnico o temático de la escena y que, sin embargo, el no procesamiento de esa información puede demorar, parar o desmejorar la *práctica artística*.

En el caso del rol de dirección de actores, como su nombre lo indica, el director se entiende con una parte del todo, los actores; para dirigirlos bien, el director debe comprender el todo (el *multiplex*) y cómo encajan ellos como parte.

En el rol del dramaturgo, el principio sistémico funciona en la recolección de la información que el creador utiliza de otros sistemas que pueden ser vivos (personas), obras de arte, objetos, hechos u otras disciplinas. En todo caso, el dramaturgo luego tendrá que procesar la información y convertirla en obra a través del medio expresivo que usa: las palabras.

Igual que el director escénico, el dramaturgo debe crear con todos los datos recogidos un sistema *unitas-multiplex*, que funciona como génesis del hecho teatral, es decir que, todos los otros sistemas están puestos en él como potencia, pero se concretan o en la escena o en la mente del lector.

Por consiguiente, la formación del dramaturgo se centra en el dominio de la palabra y de las estructuras dramáticas para representar otros universos simbólicos; sin embargo, ese dominio de la palabra no es el mismo que detenta el literato, sino que esta palabra debe tener una vocación de tránsito. Ella está en lugar de otra cosa, esperando a ser encarnada en el escenario.

En la escena el actor es la pieza del engranaje que está viva, es su interacción con las otras partes de los diferentes sistemas lo que las dota de existencia, de funcionalidad durante la ejecución. También es a través del actor que la irrupción del azar se puede procesar durante el *convivio*, para que la obra vuelva a su curso sin mayores alteraciones. La presencia viva del actor, así como el intercambio de energía que se da entre los distintos intérpretes y el público, posibilitan la cualidad de lo irreplicable y efímero del hecho teatral como acontecimiento. Un leve cambio en este flujo energético puede alterar la percepción de la obra.

Así, la formación del actor le brinda herramientas que le permitan interactuar con los otros sistemas, pero también que le permitan reconocer el intercambio de energías que se presenta en la creación. Es decir, que su formación debe atravesar los tres niveles de realidad.

De igual manera, en la formación del actor, el principio sistémico posibilita comprender el sujeto como un sistema *unitas-multiplex*: lo biológico, lo social, lo político, lo místico, lo cultural, el conocimiento teatral, cada una de estas dimensiones forma parte y afecta el desempeño del sujeto en la escena, por eso la creación de un personaje empieza por el propio reconocimiento que el actor tiene de sí mismo. Ese reconocimiento pasa por la tensión permanente entre el *mí* y el *nosotros*. ¿Cómo encajamos nosotros mismos en los distintos sistemas de los cuales formamos parte? ¿Decidimos ser esa pieza del engranaje o ese rol nos fue impuesto por alguno de los otros sistemas?

En todos los casos de la *práctica*, tanto en los procesos de creación como de entrenamiento o formación, el principio sistémico, debido a que estudia la interacción con otros sistemas, permite evidenciar el tránsito que realiza la información entre los niveles de realidad: físico, mental y místico, así como identificar de dónde proviene y cómo es el procesamiento que se da de la información para convertirse en obra en el caso de la creación, o en habilidad, destreza o competencia en el caso de la formación o entrenamiento.

También en la *práctica artística* se da constantemente la autopoiesis debido a que a veces la información no puede ser procesada para convertirse en *poiesis*, así que es desechada, sale del sistema, pero esto no implica que la obra se destruya, sino que el sistema mismo se reacomoda para continuar el proceso de creación.

Estos son algunos ejemplos de investigaciones que podrían desarrollarse desde el principio sistémico en el estudio del teatro como práctica artística.

- La relación entre el entrenamiento del actor y el desarrollo de zonas específicas del cerebro.
- El teatro como estrategia didáctica para la enseñanza integral en otras áreas de conocimiento.
- Las relaciones de interdependencia entre las diferentes partes del sistema en el proceso de creación.
- Las relaciones de interdependencia entre los diferentes sistemas que intervienen, tanto en los procesos de formación de creadores como en los procesos de creación.
- El reconocimiento de las transformaciones que se dan en los diferentes niveles de realidad del sujeto a partir de los procesos de formación y de creación.
- Los procesos de intercambio de energía en la formación y en la creación.

Como se dijo al iniciar este apartado, todas las posibilidades de estudiar el teatro desde cada una de las categorías: *arte/campo*, *obra/acontecimiento*, *práctica artística*, a partir del principio sistémico, contribuyen a la comprensión global de lo que es el teatro desde el pensamiento complejo y para ello los instrumentos que se diseñan para recoger información deben permitir la lectura y a la vez la comprensión de las partes en un todo; por consiguiente se sugiere la implementación de diferentes esquemas gráficos (mapas conceptuales, mentales) y matrices que permitan ver tanto la entrada de la información como la procedencia de la misma.

Un ejemplo de este tipo de instrumentos y que proviene de la tradición teatral del Teatro Experimental de Cali, es la sabana de las siete columnas, en las cuales se puede observar en la creación la interdependencia entre las partes.

### **2.3.2 El Principio hologramático y la imagen teatral**

De acuerdo con este principio estratégico del pensamiento complejo, la esencia del todo está contenida en la parte, de la misma manera que en cada célula del organismo está contenida toda la información genética del individuo.

La recolección de información desde este principio es aplicable a las categorías de teatro como *práctica artística* y como *obra/acontecimiento*, dado que permite extraer información sobre el proceso de composición de la imagen teatral tal y como se explicaba en el capítulo 1. Recapitulemos un poco al tiempo que elaboramos las conexiones necesarias para este apartado.

El principio hologramático en la categoría de teatro como *práctica artística* permite enfocar la experiencia de creación en la esencia de las leyes que configuran el universo simbólico que se está creando, así, hace énfasis en la intersubjetividad como proceso de síntesis de la creación y en el tratamiento poético que se le da a los datos.

La imagen teatral compuesta por múltiples medios expresivos (la voz, la luz, los elementos sonoros, la *kinesis*, el movimiento escénico) es la síntesis de este proceso de intersubjetividad y de poetización de los datos. Es a través de ella que se transfigura la realidad. Esta síntesis, como explicábamos en el capítulo 1, puede ser ilustrativa, metafórica o metonímica, y contiene la información necesaria para:

1. Crear toda la pieza.
2. Transitar los diferentes niveles de la realidad en la producción de conocimiento. En el nivel físico: las acciones y los productos en los diferentes medios expresivos son visibles, audibles, tangibles; en el nivel mental: esas producciones son condensaciones de elaboraciones de pensamiento con respecto de un algo que se transfigura, y, además, producen reacciones emocionales y orgánicas perceptibles en el mundo físico; finalmente, transitan también el nivel místico al dialogar, cuestionar, recrear o transformar imaginarios existentes en torno a ese algo.

Esto es posible gracias a que el proceso de intersubjetividad y poetización de los datos ocurre a través de la interacción entre distintas disciplinas, cuyo saber se encuentra alojado en el sujeto que crea, quien además está ubicado en un contexto histórico particular, con un tratamiento del cuerpo, del conocimiento, de la estética y del poder, construido a través de una red de valores, normas, creencias y preceptos de lo que se puede hacer y decir en la escena. Es decir que, la forma teatral que se asume habla como parte del todo contextual en el que fue creada, habla del paradigma de pensamiento en el que se habita.

En ese sentido, el principio hologramático no solo responde como parte del campo teatral, sino que atraviesa los diferentes niveles de la realidad, pues el sujeto que crea no separa en sí mismo lo disciplinar de lo religioso, lo biológico de lo estético; en él habita el teatro como campo y no como disciplina. Pero el sujeto que crea sí separa, de manera consciente, como transgresión o ruptura, lo que rechaza del *nosotros*, de la tradición teatral, en esos niveles. Por otra parte, el teatro es un arte esencialmente colectivo, de manera que esa tensión entre el *mí* y el *nosotros*, entre la tradición y la innovación, se expresa de forma individual y colectiva.

Al reconocer cuáles de nuestras creencias, pensamientos, juicios forman parte de ese *nosotros* (social, cultural, espiritual) y que no son necesariamente una elaboración propia, de ese *mí*, el teatro desde el pensamiento complejo se ubica en una perspectiva crítica en relación con los imaginarios que recreamos y reproducimos desde la escena, permitiendo una comprensión compleja de nosotros mismos.

De acuerdo con el párrafo anterior, en la categoría de teatro como *práctica artística*, el estudiante reconoce esa tensión en sí mismo, y así experimenta la creación más allá de su subjetividad. En el tejido de la obra, cada fragmento habla del *mí* mismo y, al mismo tiempo, del *nosotros*, de la totalidad (transdisciplinar, transhistórica, transcultural y colectiva) en la que se inscribe. En ese sentido, la labor del docente es precisamente guiar el camino que, en la creación, posibilita ese reconocimiento.

Ahora bien, desde la categoría de obra de teatro y acontecimiento, la creación supone un reto doble: por un lado, se trata de crear una obra y, por otro, de crear una experiencia en cuanto acontecimiento. Desde el punto de vista del espectador, Rivas dice:

La captura de un instante en el teatro permite construir un sentido, un todo, a través de la relación entre el gesto del actor, lo que dice o no dice, la luz o la oscuridad, el sonido o el silencio, su vestuario, su maquillaje, su movimiento, pero también de su respiración, de su ritmo, de su tempo, de su energía. 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. (Rivas, 2018, p. 615).

El espectador va co-creando la obra, tejiendo, en su imaginación, cada acción que ve. Solo al terminar la obra comprende su totalidad, y, sin embargo, en cada parte de ella puede avizorar el ADN de toda la pieza. En ese sentido, el principio hologramático desde la experiencia del espectador posibilita:

1. Las claves de interpretación de toda la pieza.
2. El tránsito entre los niveles de realidad. En el físico: es a través de los sentidos que el espectador se relaciona en primera instancia con la obra; sin embargo, esa relación transita rápidamente al nivel mental, permitiéndole emocionarse y pensar con respecto de aquello que ve. Además de ir configurando el universo ficcional de la pieza, transita al nivel místico cuestionándole, transformando o dialogando con los propios imaginarios que el espectador tiene sobre esa realidad que ve transfigurada.

Para recoger información desde el principio hologramático se sugiere la utilización de bitácoras individuales, diarios de trabajo, bitácoras grupales, portafolio de evidencias y las grabaciones de las discusiones en las que el grupo asume el proceso de intersubjetividad. Estos instrumentos deberán diseñarse de tal forma que permitan observar:

1. El imaginario individual de cada sujeto creador previo al proceso de intersubjetividad. Esto puede también diseñarse atendiendo a los tres niveles de la realidad.
2. Los datos que entran en el sistema desde las diferentes disciplinas o fuentes de información.
3. La discusión que se da en el proceso de intersubjetividad.
4. La síntesis de la discusión centrada en los acuerdos que el grupo establece sobre la configuración de ese universo simbólico que se crea.
5. La poetización de los datos en la construcción de la imagen teatral.
6. El movimiento que se opera en los diferentes niveles de la realidad en el sujeto que crea a partir de la utilización de esta secuencia.

En el caso de la recolección de la información de la experiencia del espectador, se sugiere la utilización de foros antes y después de participar en el acontecimiento, así como el registro de estos. Hagamos aquí una salvedad. Recordemos que esta investigación está centrada en el ámbito universitario y, por tanto, su ámbito de aplicación es ese exclusivamente, no será necesario que grupos profesionales desarrollen todas estas estrategias para recoger información.

Estos foros estarían encaminados a:

1. Recoger el imaginario individual del espectador previo a la función.
2. El movimiento que se opera en los diferentes niveles de la realidad del espectador a partir de la recepción de la obra.

### **2.3.3 Principio de retroactividad: teatro y poiesis**

Este principio rompe con la lógica de causa y efecto que rige los paradigmas simples de pensamiento. Nos ubica en la idea del bucle como lógica, permitiendo comprender que existen procesos en los cuales se puede ser, al mismo tiempo, causa y efecto, o procesos en los cuales el efecto retroactúa sobre la causa, modificándose a sí mismo.

En la categoría del teatro como *práctica artística* este principio nos puede facilitar la comprensión de los procesos que se dan en la *poiesis*; recordemos aquí que esta palabra significa al mismo tiempo producción y producto, es el acto de creación y es la creación en sí misma.

En los entrenamientos, también desde los diferentes roles que intervienen en la creación, pero, sobre todo, en el rol de actor, el sujeto que se está formando es al mismo tiempo producción y producto. En el arte, el entrenamiento en sí es un proceso de producción de ese sujeto creador, pues no hay otra manera de aprender a crear que creando. Así, el cuerpo del actor que representa un personaje es al mismo tiempo proceso de producción y producto.

También permite tomar conciencia sobre cómo ese proceso de producción del sujeto creador atraviesa los diferentes niveles de realidad, dejando ver cómo las transformaciones en los niveles mental y místico afectan la producción y el producto en el nivel físico. Esto expande la comprensión del teatro como campo, hacia lo transdisciplinar y los diversos niveles de la realidad.

Este principio propone observar la relación indisoluble entre la teoría y la práctica, comprendiendo cómo la una y la otra son interdependientes en los diferentes niveles de la realidad.

Desde la categoría de *obra/acontecimiento* la obra no está terminada, sino que, ante los ojos del espectador y desde la perspectiva del artista, está siendo creada en los diferentes niveles de la realidad del espectador como se explicó anteriormente. Por consiguiente, la obra es, y al mismo tiempo está siendo y sucediendo, tal como lo expone Rivas (2018):

(...) (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 (p. 616).

De acuerdo con lo explicado en el principio hologramático, la obra de teatro funciona, también, como una especie de máquina del tiempo. A través de ella, que existe en tiempo presente, podemos conectar con el pasado, no en el nivel de lo físico, sino en el nivel místico, de las creencias, de lo mágico y lo sagrado, pues asistimos a la materialización de los arquetipos que pueblan nuestros imaginarios que, como cultura y sociedad, determinan nuestros sistemas de creencias y pensamientos. Y, así como ocurre con la literatura, a veces la obra puede proyectarse en el futuro, hablar de cosas que no han sucedido y que, con el tiempo, veremos cómo se materializan.

También sucede que, al trabajar en los niveles de las creencias y de lo emocional, la creación habla de un presente en este caso continuo, que no deja de estar y vemos, con estupor, cómo cosas de siglos atrás siguen estando presentes en nuestra realidad.

En consecuencia, las investigaciones que se pueden dar desde el principio retroactivo pueden ser, por ejemplo:

1. La presencia transcultural y transhistórica de situaciones, acciones y temas en la obra.
2. El proceso de creación de la obra en el espectador.
3. Las transgresiones de leyes físicas, biológicas o anatómicas en el entrenamiento del actor.
4. El proceso de formación del sujeto creador.

Los instrumentos que se sugieren para la recolección de información desde este principio, atienden tanto al seguimiento de la transformación de los cuerpos y los imaginarios como de la comprensión de las diferentes categorías del teatro como sistemas.

### **2.3.4 Principio de recursividad: teatro y autopoiesis**

Este principio, desde mi perspectiva, solo resulta aplicable a procesos “vivos”, por cuanto requiere que el efecto sea, en sí mismo, un producto que regresa a su origen para auto “modificarse”, autocrearse, para garantizar su continuidad o existencia; Maturana y Varela (2004) lo llaman *autopoiesis*. De acuerdo con lo anterior, sirve para una comprensión compleja del teatro, en las categorías de *práctica artística* y de *obra/acontecimiento* y, casi exclusivamente, en lo referido a los temas de la actuación y la recepción, debido a que, lo que hace que estas categorías puedan observarse como procesos “vivos” es la directa participación del sujeto en su producción.

En el teatro desde la categoría de *práctica artística*, la obra se configura como un programa que debe seguir en su proceso de producción (*poiesis*) una ruta de entrada y salida de la información.

A veces este programa tiene una primera versión en un texto dramático, otras, esta primera versión del programa se va configurando durante el proceso de creación. En estos casos, el programa atañe solamente al medio expresivo de la palabra, mientras que las relaciones de interdependencia entre los otros medios están puestas allí en potencia.

Al configurarse la obra de teatro, se crea un nuevo programa, vamos a llamarlo texto escénico, este ya contiene las relaciones de interdependencia entre los diferentes medios expresivos, así como las rutas de las entradas y salidas de cada elemento que compone la imagen teatral y en él están contenidas las leyes de ese universo simbólico que se proyecta.

El equipo de creación trabaja a través de la constante repetición en posibilitar que el programa se desarrolle de manera fluida y orgánica, es decir, que la obra se aprecie como un sistema único y no como la suma de distintas partes.

En ese instante efímero que es la obra de teatro como acontecimiento, el actor debe convencer al espectador de que lo que ocurre en la escena sucede por primera vez y, para poder hacerlo, el actor ha ensayado decenas, cientos de veces. Es decir, la repetición es la base del teatro, pero, desde una mirada clásica esta no debe aparecer en la escena.

No ocurre así con propuestas más instaladas en una propia reflexión sobre los mecanismos teatrales, en los cuales la repetición evidente es una manera de explicitar el carácter ficcional del acontecimiento, o también, y más en la línea de una comprensión compleja del tiempo del relato, propuestas que indagan en el bucle como recurso estructural, o en la repetición como evidencia de una incertidumbre en el pensar, decir, hacer del personaje que habita la escena.

En el momento del acontecimiento, también entran al sistema datos que provienen de los sujetos y circunstancias que forman parte tanto del momento de la expectación como del *convivio* y la *poiesis*, tal y como lo observamos en el principio sistémico. Estos datos no han sido integrados en el programa, pero su entrada altera la unidad de la obra como sistema y desvía las rutas de interdependencia entre los diferentes medios expresivos entorpeciendo el desarrollo del acontecimiento.

Para poder integrar esos datos que son externos al programa, el actor, principalmente, quien forma parte del sistema en el momento de la *poiesis*, se entrena en la improvisación, que, diríamos aquí, es la estrategia que tiene el actor para integrar al programa datos externos que podrían alterar la unidad de la obra como sistema. Al integrarlos, la ruta que se había establecido en el programa es retomada y la amenaza desaparece.

La improvisación permite que se salve la unidad de la obra como sistema y posibilita la aparición de una nueva relación de interdependencia entre los medios expresivos, por lo cual, a partir de la utilización de la improvisación como estrategia estamos ante el surgimiento de una nueva obra.

El proceso a partir del cual se integran estos nuevos datos a través de la improvisación sería lo que Maturana y Valera denominan *autopoiesis* (2004). Esto es posible porque el actor es un organismo vivo que, ante la entrada de una información que no estaba en el programa, puede evaluar las opciones para integrar esta información y reconducir las rutas hacia el programa original.

Como se ha explicado, al ser la obra un acontecimiento que se da en vivo y en directo, está sujeta a la contingencia del azar; cualquier cosa que suceda en cualquiera de los niveles de la realidad (físico, mental, místico), de cualquiera de los sujetos que están presentes en ese *convivio*, puede alterar la partitura escénica. Entonces, el actor debe estar preparado para responder. Esa preparación se logra a través de la técnica de la improvisación. Así, en el instante en que la repetición falla, la improvisación produce una nueva obra, y el teatro se autocrea.

También desde unas teatralidades que ponen en cuestión las estructuras clásicas del teatro, el azar puede ser utilizado como un dispositivo estructural que permite que cada función sea nueva, distinta en las acciones que representa. Estos

dispositivos juegan con barajas de posibilidades de desarrollo de la acción, según el público escoja, por supuesto no se trata de una baraja ilimitada, sino de unas opciones predeterminadas y ensayadas por el equipo creador.

Aun en estas circunstancias la entrada de información que no se tiene en cuenta a priori, puede alterar el programa y el actor debe estar preparado para ello.

La posibilidad de la *autopoiesis* de la unidad de la obra como sistema, está igualmente presente en el espectador.

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 y puede no depender de la compañía, de la ejecución, sino de él mismo como espectador. Tiene entonces la propiedad de la auto-eco-organización, así como la de la autopoiesis (Rivas, 2018, p. 616).

No se trata, simplemente, de la posibilidad de interpretación que el sujeto tiene ante un texto (escrito o escénico), sino que es la misma obra la que revela los elementos que permiten esta nueva interpretación. Sigue siendo la misma obra, pero es una nueva.

El fenómeno que se presenta reconoce nuestra capacidad de interpretación, cuenta con ella, para lograr la *autopoiesis*, los elementos ya están allí a través del lenguaje simbólico en que se expresa el arte; estos elementos se actualizan con el paso de los siglos e, incluso, en el viaje por los distintos territorios, imbuyendo la obra de arte de una lectura transcultural y transhistórica que depende del sujeto que interpreta.

Marina (2017) concibe el lenguaje como una herramienta viva que es capaz de autocrearse. La obra de teatro, configurada mediante el lenguaje simbólico, tiene también esta propiedad.

Todo lo anterior se aplica en la *práctica artística*, es decir, en los procesos de enseñanza y aprendizaje de lo teatral. En los entrenamientos del actor, por ejemplo, no solo se prepara el cuerpo físico, sino también la mente y la emocionalidad. Es decir, se trabaja en los tres niveles de realidad pues, para entrenar el cuerpo y llevarlo a trascender límites, es necesario trabajar en nuestros sistemas de creencias y, además, reestructurar nuestro pensamiento. Al hacer esto, creamos nuevas conexiones neuronales que nos permiten traspasar nuestros propios límites; por consiguiente, como sujetos, somos máquinas *autopoieticas* (Maturana y Varela, 2004).

Las investigaciones que el principio de la recursividad posibilita están centradas precisamente en la observación de los diferentes sistemas y su cualidad de autocrearse, el cuerpo en formación del actor, por ejemplo, las rutas que se configuran en la obra a partir de la improvisación y las nuevas lecturas que se dan de las obras según los territorios, las culturas y las épocas.

Los instrumentos que permiten observar la recursividad en la obra de teatro como acontecimiento, y en la *práctica artística* desde el rol del actor, pueden ir desde la bitácora o diario de campo, un relato de tipo epistolar, hasta incluir equipos que permitan registrar la actividad neuronal y fisiológica del actor mientras improvisa. Estos mismos instrumentos se pueden utilizar para observar la *autopoiesis* en el espectador.

### **2.3.5 Principio de autonomía-dependencia: tensiones presentes en el teatro**

Este principio, que funciona como un dinamizador de la producción de conocimiento, subyace en cada uno de los otros principios estratégicos y generativos del pensamiento complejo.

En la comprensión compleja del teatro estudiado a partir de las categorías que hemos visto: *arte/campo*, *obra/acontecimiento* y *práctica artística*, este principio propone identificar relaciones aparentemente antagónicas que generan tensiones en la producción de conocimiento. A partir de esta identificación el principio permite pensar no solo desde la contradicción, sino también desde relaciones de interdependencia que al ser reconocidas dinamizan la evolución del *arte/campo*.

Las tensiones se generan porque los elementos que componen la relación tienen naturaleza distinta, lo que hace que la producción de conocimiento en cada uno de ellos utilice instrumentos y técnicas que, epistemológicamente hablando, se ubican, por lo general, en paradigmas distintos de pensamiento.

Algunas de estas tensiones son:

- El *mí* y el *nosotros*.
- Tradición-innovación.
- Teoría-práctica.
- Saber disciplinar-saber popular.
- Cuerpo-mente.

La relación de interdependencia entre las tensiones expresadas anteriormente se basa en la autonomía y dependencia que cada elemento de la relación ejerce sobre el otro, al tiempo que cada una de estas parejas dinamiza la aparición de las otras. Por ejemplo, pensar la tensión existente entre la tradición y la innovación, pasa necesariamente por encontrar las conexiones que permiten esa interdependencia entre el *mí* y el *nosotros*, la teoría y la práctica, el saber disciplinar y el saber popular y por supuesto, el cuerpo y la mente.

También se puede observar este principio en el análisis de las obras -aunque algunos artistas reclaman la independencia de la obra de una lectura contextual. Al ser el sujeto quien crea y quien observa, la tensión entre el *mí* y el *nosotros* juega un papel importante en la creación y en la recepción. No somos totalmente autónomos, ni siquiera biológicamente hablando; somos dependientes del contexto en el que estamos y esta supeditación viaja en el tiempo, encadenándonos al pasado, sujetándonos de manera transhistórica. Nuestras creaciones no son solo nuestras, son el resultado de esa relación entre la autonomía y la dependencia con el contexto, con la tradición disciplinar, con los referentes de los que alimentamos nuestras prácticas, entre otros.

En el estudio del teatro entendido como *arte/campo* y como *práctica artística*, los currículos académicos podrían ser permeados por esa tensión entre tradición e innovación y también desde la noción del sujeto, según la cual, el *mí* no es producto de la singularidad total (autonomía) del sujeto, sino que está en relación con el contexto, con la historia, con la cultura que vive (dependencia).

Este principio posibilita explicitar y reconocer, por ejemplo, los puntos de encuentro entre lo tradicional europeo y lo tradicional latinoamericano y al mismo tiempo registrar la innovación europea que se presenta en tensión con la innovación latinoamericana; de igual manera, a través del principio de autonomía-dependencia se vislumbra como necesaria esa tensión para el desarrollo del campo.

Por otra parte, el sujeto que crea bien sea como actor, director o dramaturgo, es entendido como la parte mínima en la que podemos encontrar los distintos saberes acerca del teatro; él vive el teatro desde todas las categorías del teatro: como *arte/campo*, *obra*/acontecimiento y como *práctica artística*. Él es el lugar en el que todas las tensiones se presentan para dinamizar la producción de conocimiento.

El actor, el director y el dramaturgo, guardan en sí mismos la tradición y la innovación en el campo teatral: él, a través del principio de autonomía-dependencia es, al mismo tiempo, un *nosotros* que crea y estudia desde la tradición teatral y un *mí* que se yergue indisciplinar (Sánchez, 2009), a raíz de los tiempos que habita y de los medios de los cuales dispone para la creación, haciendo que surja la innovación desde su singularidad.

En relación con este principio como método, los instrumentos deben permitir la identificación, por una parte, de las relaciones de antagonismo y por otra, las relaciones de interdependencia, lo que se traduce en el reconocimiento y la comprensión de los lugares desde los cuales viene la producción de conocimiento; identificar qué viene del *mí* y qué del *nosotros*. De igual manera, este principio debe posibilitar la utilización de instrumentos que puedan atravesar las fronteras epistemológicas.

### **2.3.6 El Principio dialógico y el desarrollo del campo teatral**

Propone el diálogo entre lógicas que tradicionalmente están separadas, sean contrarias o complementarias. En ese sentido, puede decirse que este principio es el que ha permitido mayor desarrollo en el campo teatral, al disponer de marcos epistémicos distintos para explicar aquellos fenómenos que ocurren en el teatro. Por supuesto, esto ha derivado en una rica y amplia gama de significados y formas sobre lo que es el teatro y cómo debe estudiarse, como veíamos en el primer apartado de este capítulo. Pero también ha derivado, debido a los paradigmas dominantes en los que se mueve la ciencia, en una mirada que sospecha de todas las verdades que no se erigen desde la orilla de cada disciplina, así como en un uso indiscriminado de conceptos, que se convierten en metáforas, a falta de una comprensión compleja del teatro.

Para el desarrollo de esta estrategia de pensamiento, es necesario pensar en las formas en que se puede presentar la producción de conocimiento pues, para poder evidenciar dicho tránsito, la escritura, en su proceso formal académico, responde a una lógica de causa y efecto lineal, que no permite presentar, de manera paralela o simultánea, los hallazgos encontrados en diferentes niveles de realidad. Esto por supuesto, plantea un reto y una discusión dentro del mundo académico, sobre la posibilidad de transitar entre diferentes formas de producción de conocimiento. Pero el mundo que vivimos hoy, construido con hipertextos, nos presenta cientos o miles de posibilidades para lograr la transposición/interacción de medios, formatos y materiales.

En el estudio del teatro como *práctica artística*, el principio dialógico entra en acción cuando observamos las clases de actuación y los entrenamientos del cuerpo, en los cuales los docentes, conscientes de que para entrenar al estudiante en los aspectos del saber teórico y técnico, también deben entrenarlo en lo emocional y mental, han acudido a técnicas orientales, en las que el entrenamiento físico no puede hacerse sin una disposición de la mente y la emoción, o al plantear el espacio del aula de clase/escenario como un espacio sagrado, ritual, de trascendencia en el oficio.

Desde el planteamiento de la obra como acontecimiento, es el espectador quien, en el momento de la expectación está integrando todas las lógicas y produciendo un

único discurso. Esto es aplicable, tanto en obras en las cuales se espera comunicar un mensaje, como en aquellas en las cuales su búsqueda está en un nivel más perceptual. Como espectadores somos depositarios de los paradigmas simplistas con los cuales hemos sido educados: nuestros procesos de pensamiento, al estar frente a una obra o filme, tienden a ordenar todo según la lógica de causa y efecto (lógica aristotélica), a entrever un sentido y hasta una historia (cronológica) en todo aquello cuanto vemos. La necesidad de volverlo todo un discurso verbalizado linealmente hace que, en algunas ocasiones, perdamos de vista aquello que es inefable. Lo anterior no quita al artista la responsabilidad sobre su creación, sino que, al contrario, debería poner un mayor rigor en lo que produce, para que conecte con sus intenciones, sin cercenar las posibilidades polisémicas de la obra.

Al igual que con el principio de autonomía-dependencia, el principio dialógico (porque deviene de la lógica de pensamiento dialógica necesaria para abordar problemas desde el pensamiento complejo), debe estar presente en el diseño de todos los instrumentos y técnicas que se precisan para la investigación del teatro como *arte/campo*, *práctica artística* y como *obra/acontecimiento*, puesto que la complejidad invita precisamente a evidenciar los tránsitos entre lógicas, disciplinas y niveles de realidad.

### **2.3.7 Principio de reintroducción del sujeto cognoscente en todo conocimiento: el investigador-creador en teatro y la reflexividad**

Como se ha observado a lo largo del capítulo, para desarrollar investigación desde el pensamiento complejo es necesario poner al sujeto que investiga creando en el centro, es él quien delimita y configura los sistemas que intervienen en la investigación, pero no desde una subjetividad egocéntrica y aislada del mundo que lo rodea, sino desde una subjetividad construida en esa tensión de la que tanto hemos hablado entre el *mí* y el *nosotros*.

Desde la perspectiva del pensamiento complejo en la investigación en otras áreas del conocimiento el sujeto investigador tiene un rol protagónico, como hemos visto, al señalar las fronteras disciplinares que desea atravesar para configurar tanto el problema de investigación como los resultados de esta. También es protagonista a la hora de analizar los datos recogidos pues este análisis, así como la configuración del problema, hablan de sí mismo como sujeto, son su mirada y su comprensión del mundo las que determinan los resultados.

En la investigación en teatro también se aplica este razonamiento. Sin embargo, dependiendo de la categoría de teatro: *arte/campo*, *obra/acontecimiento*,

*práctica artística* en la que se esté elaborando la producción de conocimiento, el nivel de implicación del yo tendrá mayor profundidad, así como los productos derivados de esos procesos de investigación tendrán una mayor reflexividad del sujeto que investiga.

Los niveles de implicación del yo en la producción de conocimiento se pueden identificar de acuerdo con las características del proceso de investigación, entre las que se cuentan: tipo de investigación, rol de sujeto investigador, instrumentos/técnicas, fuentes y niveles de realidad. Estas características se pueden encontrar en combinaciones diferentes dependiendo de la configuración del sistema que el investigador haya realizado, como se puede observar en la Tabla 2. *Niveles de implicación del yo en la investigación en teatro.*

Si bien la tabla 2 presenta la correspondencia entre cada uno de los niveles de implicación del yo y las otras características de la investigación, estos niveles se presentan de manera sumativa, es decir que:

1. El nivel que presenta una menor implicación del yo en los procesos de investigación en teatro es el que en la tabla se ubica en la parte superior, que es el primer nivel.
2. El tercer nivel de implicación del yo integra las características presentes en los anteriores niveles.
3. Las características se pueden presentar en niveles distintos arrojando diferentes combinaciones, en ese caso, el nivel de implicación del yo estará ubicado en el nivel en que más características estén presentes.

¿Por qué es importante desde el principio de reintroducción del sujeto cognoscente identificar el nivel de implicación del yo en el proceso de investigación?

Porque a mayor nivel de implicación se hace más necesario evidenciar las tensiones que desde el principio de autonomía-dependencia dinamizan el desarrollo del campo de las que ya hemos hablado (ver 2.3.5):

El *mí* y el *nosotros*/ Tradición-innovación/ Teoría-práctica/ Saber disciplinar-saber popular/ Cuerpo-mente

Estas tensiones se presentan en el sujeto que investiga y es necesario que él sea consciente de las mismas como parte de un proceso de autoconocimiento crítico en relación con él mismo, el mundo que lo rodea, el arte que estudia y en el que crea.

**Tabla 2.** Niveles de implicación del yo en la investigación en teatro

Nivel de implicación del yo	Tipo de investigación	Rol del sujeto investigador	Instrumentos/ técnicas	Fuentes	Niveles de realidad
<b>Primer nivel</b>	<i>Arte/campo</i>	Observador	Análisis documental	Documentales	Físico
<b>Segundo nivel</b>	<i>Obra/ acontecimiento</i>	Observador/ participante	Bitácoras Encuestas Foros Análisis documental	Documentales Participantes en el rol de actores, técnicos, espectadores	Mental
<b>Tercer nivel</b>	<i>Práctica artística</i>	Investigador-creador Formador Estudiante	Bitácoras Entrevistas Discusiones en grupos focales Auto confrontación Foros Encuestas	Documentales Participantes en el rol de actores, técnicos, espectadores Fuentes vivas	Místico

Por consiguiente, a mayor nivel de implicación del yo, mayor nivel de reflexividad del sujeto y su comprensión del mundo en la producción de conocimiento. De acuerdo con lo anterior, es en los productos de investigación-creación en teatro en los cuales existe una mayor reflexividad, entendida esta como la acción de reflejar en la obra o producto al sujeto que crea.

También es importante identificar el nivel de implicación del yo, porque a mayor nivel existe la posibilidad de una comprensión compleja del teatro, en tanto que se atraviesan los diferentes niveles de la realidad precisando de la configuración de problemas transdisciplinarios, transculturales y transhistóricos, que involucren para su estudio y la producción de conocimiento el rompimiento de límites disciplinares, así como la inclusión de fuentes de información no canónicas desde la tradición de lo teatral.

Otro aspecto para tener en cuenta es que cuando la investigación en teatro es desarrollada por distintos investigadores, puede ocurrir también que el nivel de implicación del yo sea distinto para cada uno de ellos, lo que es un signo más de la complejidad como una característica inherente del teatro como arte.

## **2.4 Algunas ideas sobre la construcción de un marco epistemológico para el teatro desde el pensamiento complejo**

La construcción de un estatuto epistemológico para el teatro desde el pensamiento complejo no pretende invalidar los otros desarrollos que sobre este arte se han realizado, al contrario, pretende sentar unas bases sobre las cuales tanto los investigadores del teatro, sus creadores, pedagogos y estudiantes podamos asumir con tranquilidad la diversidad de definiciones, propuestas y perspectivas desde las cuales el teatro es investigado.

La definición de las categorías de estudio del teatro, también entendidas como tipos de investigación, pretenden ser un punto de partida para los diseños de proyecto en este campo, de tal manera que se corresponda el qué se investiga con el cómo se investiga ese qué.

De acuerdo con lo anterior, las lógicas de pensamiento, así como los principios estratégicos y generativos del pensamiento complejo, permiten explicitar la articulación entre la naturaleza del objeto de estudio, en este caso, el teatro, y las maneras de investigarlo.

Al ser la investigación-creación la modalidad de investigación que se ocupa de la producción de conocimiento que da sentido a las especificidades de lo teatral, es decir, de la producción de obra, es natural que para precisar el estatuto epistemológico que daría cimiento a esta modalidad se deba pensar dicho estatuto, no solo en relación con esa modalidad, sino en relación con toda la producción de conocimiento del campo.

El poder sentar las bases de este estatuto permite que al observar la problemática de la modalidad de investigación-creación en teatro, se tengan en cuenta aspectos tanto del orden ontológico del objeto de estudio, es decir, de la producción de obra en teatro, como aspectos de orden metodológico de lo que sería la investigación-creación.

También es cierto que al tratarse de una propuesta que tiene en su centro la transdisciplinariedad, los resultados creativos podrían ubicarse mejor en una visión no clásica del teatro, más cercana a las teatralidades expandidas.

Por último, este capítulo no agota las posibilidades de investigación del teatro desde el pensamiento complejo, por lo que una prospectiva de este trabajo podría ser el planteamiento de esas otras oportunidades que arroja una comprensión compleja del teatro para el desarrollo del campo.





# Capítulo 3

## La investigación-creación en teatro. Realidades y apuestas

“Ahora bien, para nosotros, el universo es a la vez  
orden, organización, ruido y furor.”  
(Morin, 1984, p. 122)

Este capítulo presenta el diálogo entre la realidad que vivimos los investigadores de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes y las apuestas de Minciencias sobre la modalidad de Investigación + Creación. Como se trata de procesos que se viven en una institución universitaria, la categoría de estudio del teatro que en este caso nos permitirá trazar la ruta es la de *práctica artística* (Sánchez, 2009). Recordemos que esta categoría es la que estudia los procesos de creación y producción de una obra artística circunscritos al ámbito de formación, especialmente, en la educación superior. A través de los principios sistémico y hologramático, esta categoría es al mismo tiempo una parte del teatro y el teatro en su totalidad. Es decir, a partir de ella también podemos estudiar el teatro como *arte/campo* y como *obra/acontecimiento*.

En este capítulo abordaremos el análisis comparativo de las entrevistas desde los diferentes grupos en relación con la experiencia de la investigadora y el modelo de medición de Minciencias.

### 3.1 I+C: la mirada del Ministerio de las Ciencias, la Tecnología y la Innovación

Para iniciar el diálogo entre la percepción de los investigadores-creadores y Minciencias es necesario reconocer que, en el transcurso de cerca de diez años de debate, el Ministerio ha movido sus límites y ha intentado acercar a los artistas al mundo de la producción de conocimiento científico. En ese sentido, Colombia es pionero de la institucionalización de la investigación- creación en el continente (Hernández citado en Universidad Javeriana, 2020). Sin embargo, todavía queda un largo trecho por recorrer. Este apartado pretende nutrir un poco la discusión para allanar ese camino.

Empecemos por la negación de la creación como producción de conocimiento en el nombre del recién creado Ministerio; el Ministerio de las Ciencias, la Tecnología y la Innovación. Esta nominación responde a una necesidad de inclusión en el ámbito internacional y ese fue argumento suficiente para, a pesar de la petición de los cuerpos colegiados que participaron en el debate, negar la inclusión de esta modalidad investigación-creación en el nombre.

Pero este rechazo responde también a que como institución el ministerio es aún bastante conservador en cuanto a qué es la Ciencia o el rigor científico; todavía se escucha que la creación no debería formar parte de esta dependencia, sino solamente del Ministerio de Cultura (Universidad Javeriana, 2020). Esto sería justificable si la producción de obras teatrales en las universidades se diera con el mismo fin que se da en los artistas, compañías o grupos profesionales y para quienes el teatro se vive como acontecimiento. Pero al interior de las facultades de arte, la producción de obra se vive como *práctica artística* y por eso, como explicábamos anteriormente, es que debe estar también incluida en un Ministerio cuyo objetivo es orientar las políticas y estimular la producción de conocimiento.

En cuanto a la definición de la modalidad, no existe por parte del ministerio una definición que permita establecer cuáles son las formas, normas y reglas que deben asumirse al realizar una investigación-creación, por tanto, tampoco existen criterios de evaluación específicos ni convocatorias que sean diseñadas pensando en la naturaleza de la modalidad. Más bien solo existe una modalidad: investigación científica, en cambio, la clasificación existente se refiere a la diversidad de productos que se evalúan.

En los más recientes cambios realizados por Minciencias se incluye la sigla I+C, para investigación-creación. ¿Qué implica esta sigla? Desde mi modo de entender, la investigación-creación se concibe como dos procesos separados, porque el signo más (+) de suma, parece una nimiedad, pero la sigla implica: 1. Que son dos procesos distintos el investigar y el crear y 2. Que en esta modalidad la creación se suma a la investigación, o viceversa.

La sigla, lejos de incluir, excluye, señala las diferencias entre los procesos, en ella está presente la idea de traer la creación a un tipo de investigación (la que pide Minciencias) y en vez de avanzar puede suponer retrocesos al tener que nuevamente, para responder a la idea de investigación que tiene el Ministerio, pedir la formalización en términos de escritura académica, como de hecho se observa en documento *Anexo 3. La Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones*.

Sobre la valoración de los productos se entiende que el antiguo Colciencias en su modelo, pretende dejar esa instancia crítica a los curadores de los eventos a los que la obra es invitada, o las evaluaciones de los pares de las revistas o libros en los que se publica. Pero allí hay un total desconocimiento del sector, pues son pocos los eventos que invitan a participar a producciones universitarias y en el caso de las publicaciones top (revistas indexadas clasificación A1) en Colombia, en el año 2018, solo existía una revista indexada para el arte en clasificación C: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* de la Universidad Javeriana.

En consecuencia, tendremos que entrar las universidades por una parte a generar nuestros propios eventos para invitarnos entre nosotros a los 11 programas de teatro que hay en el país (cosa que ya viene sucediendo) y continuar en el largo camino de la indexación de nuestras revistas con todo lo que ello representa o tendremos que, de alguna manera, hacerle ver al Ministerio que las reglas nos ponen en desventaja.

Por otra parte, la valoración de la obra desde la institucionalidad del arte a través de la curaduría o selección por jurados en festivales y encuentros, va en contravía del fin último de la investigación que es el ser apropiada por la comunidad, pues el público de los festivales y encuentros es, en general, el que tiene para comprar la boleta de la obra.

También se percibe por parte de los docentes una especie de inutilidad en la valoración y medición con respecto a las otras disciplinas o campos del conocimiento, esto debido a la poca compensación económica que implica dicha valoración, pues el recurso asignado a convocatorias de investigación-creación por parte del Ministerio es mínimo.

Este aspecto no es solo responsabilidad de la entidad, pues muchas de las bolsas de dinero de las convocatorias se asignan con la participación del sector privado y de otros Ministerios, así, la consecución de recursos y su destinación a la modalidad I+C dependen en gran medida de la valoración que como sociedad tenemos de la utilidad del conocimiento producido por las artes.

Hay que reconocer que la tensión producida entre el modelo de medición y la realidad que viven los investigadores-creadores al interior de la institución y concretamente de la Facultad de Artes Escénicas se debe, en parte, a la falta de apropiación de la comunidad académica de los cambios en el modelo de medición.

Aunque se ha hecho pedagogía sobre cuáles son los productos que se requieren, los profesores aún tienen en su imaginario la exigencia de la formalización de la investigación a través de la escritura, o que las obras no son valoradas al mismo nivel que los libros o artículos, mientras que para los directivos la cristalización de una metodología de creación clara debería ser el objetivo final de los procesos de investigación-creación.

Sin embargo, lo anterior solo sería posible si el teatro es considerado *práctica artística* y no acontecimiento, lo que evidencia una contradicción entre el imaginario de los directivos y la convocatoria interna que se realiza.

Si bien es cierto que tanto el Ministerio como la institución han reconocido otras formas de producción de conocimiento, aún existe, en ese proceso de medición de grupos y en las convocatorias institucionales, una tecnocratización para acceder a los recursos de las bolsas. Esto ocurre no solo en la investigación, también en las convocatorias de otros sectores como, por ejemplo, Ministerio de Cultura y demás. Esto hace que el esfuerzo del investigador-creador al principio y en la finalización de su proyecto, se oriente a saber llenar una serie de formatos que más que dar cuenta de la investigación-creación, se concentran en registrar cómo se gestionaron los recursos asignados.

Los investigadores-creadores entendemos que se trata de justificar el dinero que se pide y el que se ejecuta, pero al final, estos formatos nos alejan de nuestro quehacer y terminan desmotivando la participación en las convocatorias. Así las cosas, pareciera que no solo existen barreras epistemológicas, sino también burocráticas o tecnocráticas para acceder a las convocatorias en esta modalidad (Hernández citado en Universidad Javeriana, 2020).

Por otra parte, la tensión se origina en la percepción de que el antiguo Colciencias ha abierto su mirada sobre la investigación-creación, lo cual es notorio si se tienen en cuenta las siguientes acciones:

- La incorporación de la producción en Artes, Arquitectura y Diseño.
- Inclusión de productos de I+C en convocatorias de otras áreas como, por ejemplo, las de la salud, propiciando la transdisciplinariedad.
- La apuesta por reducir brechas en la formación en Investigación + Creación con respecto de las otras áreas en la convocatoria de Nexos Global<sup>12</sup>.

Sin embargo, esta apertura es percibida como superficial, pues todos los aspectos antes mencionados contrastan con los criterios de selección y evaluación de la convocatoria InvestigARTE 2019, en la que, se puede observar que a pesar de la apertura del ente de control:

- No se alcanzó a destinar el 1% del presupuesto que en convocatorias se destinaron en ese mismo año para otras áreas.
- Se solicita la presentación de un proyecto que responde a un paradigma racionalista.

Es decir que, se incluye la Investigación + Creación, pero realmente no se ha pensado en las particularidades de este tipo de procesos. Esto es comprensible cuando escuchamos de parte de la responsable del Ministerio de avanzar en la inclusión de la I+C en el sistema, decir:

(...) es importante consolidar esta visión epistemológica desde el ámbito de las artes, hay que hacer pedagogía teniendo en cuenta los procesos que se hacen en las mismas universidades, las universidades y muchas facultades y, varias universidades no comprenden aún qué es investigación- creación, entonces tenemos que dar un desarrollo de comunicación bastante amplio para que esto se comprenda y se ratifique la importancia de ello. (Casas, citada en Universidad Javeriana, 2020).

---

<sup>12</sup> El objetivo de esta convocatoria es fomentar la vocación científica de jóvenes estudiantes de pregrado, en escenarios internacionales (Delgado, citada en Universidad Javeriana, 2020).

Entonces cabe preguntarse ¿quién dice qué es la investigación + creación? ¿El Ministerio? ¿No debería ser la academia, representada en las universidades, la que, a través del debate y el consenso, pudiera al fin decir qué es la investigación + creación? Esto reafirma la percepción de los docentes-investigadores de que se abre la puerta, pero sin comprender la naturaleza de un proceso de investigación-creación.

Uno de los criterios de participación en dicha convocatoria implicaba que quienes podían presentarse eran grupos en categorías “A1” y “A2” (según su clasificación, lo mejor, de lo mejor) y que debían asociarse con grupos clasificados en categoría “C”, con el fin de “generar escuela” en el fortalecimiento epistemológico, sobre todo en el método científico (Casas, citada en Universidad Javeriana, 2020). Entonces, la creación sí ha sido incluida, pero debe plegarse a los métodos científicos que pide el Ministerio.

En el documento *Anexo 3. La Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones* (Minciencias, 2020) es claro que lejos de centrarse en la discusión sobre qué es la investigación-creación desde la especificidad de las disciplinas, la apuesta del Ministerio es catapultar la modalidad, como aquellos proyectos (interdisciplinarios) en los que el arte sirve a la ciencia, bien sea como aspecto estético, o como herramienta de transformación social. En ese sentido, cabe preguntarse cómo evolucionará el campo del arte si no puede investigar sobre sí mismo.

Por otra parte, en el documento es evidente que hay un retroceso, pues en vez de reconocer las diferencias entre los dos tipos de procesos, insiste en que la creación debe plegarse a la investigación siguiendo el método científico desde el diseño del proyecto, en el cual lo más relevante parece ser la inclusión de referentes teóricos.

De acuerdo con lo anterior, la Investigación + Creación se desarrolla desde un paradigma racionalista en el que impera la tradición disciplinar que se ubica en el nivel físico de la realidad, así como la necesidad de una pregunta problema (que puede estar antes o después, pero que debe existir), y la racionalización del proceso a través de lenguajes proposicionales.

Sobre este último aspecto, desconoce Minciencias que la riqueza del arte es precisamente que, mediante un tipo de lenguaje poético, no proposicional desde la lógica clásica, es como se permite hablar de lo inefable, descubrir relaciones y significaciones que no es posible verbalizar, tanto en la obra como producto final como en el proceso de creación. Esta transfiguración de la realidad tampoco es posible de ser completamente “domesticada” para satisfacción del paradigma racionalista.

Para concluir este epígrafe, se debe reseñar que en todo caso la inclusión de productos de Investigación + Creación es un paso hacia adelante, pero que, de alguna manera, esquiva la discusión que debería ser la central: la investigación-creación como modalidad de investigación.

Me explico, tal y como está la convocatoria actual de medición de grupos de investigación y como se desarrolló la reciente de 2018, el acento está puesto en los medios de divulgación de los productos que surjan de cualquier proceso investigativo, no importan ni la disciplina, ni el paradigma. Es decir, que en la medición puede puntuar un producto en la categoría de Investigación + Creación independientemente de que el objetivo de esa investigación sea crear (como debería serlo en esta modalidad, pues de lo contrario sería más certero hablar de Investigación Basada en Artes), sin importar tampoco, la metodología empleada, ni en qué paradigma de pensamiento se encuentra.

La discusión sobre la modalidad cobra relevancia cuando se habla de convocatorias exclusivas para la Investigación + Creación, como el caso de la pasada convocatoria InvestigARTE 2019 y la convocatoria de Investigación + Creación en Artes – InvestigARTE 2.0 con la vinculación de Jóvenes Investigadores e Innovadores realizada en 2020; allí es relevante la discusión porque los diseños de proyecto son estructurados desde el paradigma racionalista, en el caso de la convocatoria de Jóvenes Investigadores e Innovadores, por ejemplo, se incluye en la estructura de proyecto:

**Metodología de Investigación + Creación:** Exposición en forma organizada y precisa de cómo se desarrollará y alcanzará el objetivo general y cada uno de los objetivos específicos del proyecto, presentando los componentes del mismo y las actividades para el logro de estos. (Minciencias b, 2020, p. 1).

Es decir, que, para el Ministerio, la discusión sobre la complejidad de la Investigación + Creación como modalidad, reconocida por la entidad en documentos anteriores, se resuelve agregando las palabras: “de Investigación + Creación”, al capítulo de Metodología del proyecto. Estas acciones evidencian que no hay un reconocimiento real ni de la Investigación + Creación como modalidad, ni de la discusión que se lleva con la mesa técnica que está interlocutando con Minciencias.

## **3.2 La formación en investigación en la educación superior en teatro**

Los programas de educación superior en pregrado en teatro en Colombia son pocos, cinco licenciaturas (es decir que forman profesores de teatro), cinco programas de arte (forman profesionales de teatro) y una licenciatura en educación artística (forma profesores de educación artística); en todos los programas con mayor o menor

intensidad se establece una ruta para la formación en investigación, esto debido a que es una exigencia del Ministerio de Educación a través de los lineamientos de Registro Calificado y de Acreditación de Alta Calidad, tal y como lo presenta esta característica de dichos procesos:

**Formación para la investigación, desarrollo tecnológico, la innovación y la creación.** El programa académico deberá demostrar que promueve desde la interacción profesor-estudiante, el desarrollo de capacidades de indagación y búsqueda, pensamiento crítico, creativo e innovador y la formación en diferentes métodos para la investigación, la innovación y la creación, de acuerdo con el nivel de formación y la modalidad del programa académico. (CESU; CNA; Ministerio de Educación Nacional, 2020, p. 26)

Entre las estrategias que asumen los programas para trazar la ruta de la formación en investigación, está el desarrollo de competencias científicas (igualmente ordenadas por las normativas vigentes), estas competencias de acuerdo con la identidad del programa se desarrollan en espacios académicos como asignaturas específicas de metodología de la investigación y en los semilleros de investigación, espacios en los cuales los jóvenes investigan sobre sus propios intereses con el acompañamiento de un docente.

Sin embargo, al no haber claridad sobre los marcos epistémicos en que nos movemos en el teatro, los cursos de metodología de la investigación tienden a tener tres perspectivas, una en la cual se asumen estructuras de diseños de proyectos desde las ciencias sociales que pueden tener enfoques cualitativos o mixtos, una segunda que apropia las metodologías de análisis de la crítica literaria o la semiótica y una última, según la cual el proyecto de investigación se resuelve a través de las preguntas básicas: ¿Qué? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Con quién? ¿Con qué?

Con frecuencia los estudiantes de las metodologías de investigación empiezan a elaborar diseños de proyectos que están más en la orilla de las ciencias sociales que del teatro, y esto está muy bien, si se es consciente, pero en la mayoría de los casos ocurre porque los docentes de dichas asignaturas o que orientamos los espacios de los semilleros nos vemos abocados a trabajar desde la mirada del paradigma racionalista, porque no existen metodologías avaladas para la investigación en arte.

La incertidumbre se intensifica en los procesos de trabajo de grado, en los cuales, algunos programas han optado por exigir solamente un producto escrito (por supuesto en lenguaje proposicional) de soporte teórico. Mientras que en aquellos

programas en los cuales se opta por la investigación-creación, se les exige a los estudiantes obra y producto escrito, convirtiendo las instancias de valoración del trabajo de grado en un verdadero dolor de cabeza, tanto para estudiantes, como para asesores y jurados. ¿Por qué? Porque seguimos evaluando un producto que responde a otro paradigma de pensamiento, de una manera racionalista, aplicando criterios que provienen de las metodologías de investigación de las ciencias sociales.

Desde su rol como ente de control, Minciencias tiene como estrategia para incentivar la formación en investigación, una convocatoria llamada Jóvenes Investigadores; a ella se presentan los estudiantes con sus proyectos de investigación y acceden a una bolsa de recursos en dinero. Sin embargo, una de las condiciones de participación en esta convocatoria es el que los docentes que los acompañan estén ubicados como mínimo en la categoría de senior o emérito (que son las más altas) o en su defecto que lo acompañe entre uno y cinco profesores con doctorado vinculados al sector productivo y al sector de la educación superior. Solo apoyan seis proyectos en esta convocatoria, y la investigación-creación no parece ser contemplada como una modalidad válida.

En la base de datos de Minciencias se encuentran 63 pares evaluadores para el área de Humanidades/arte/teatro, danza o dramaturgia. De esos 63 solo uno está en la categoría de senior, otros 17 en la categoría de Asociados (no contemplada como válida para la convocatoria de Jóvenes investigadores), el resto están reconocidos como investigadores Junior, de acuerdo con los resultados de la clasificación de 2018.

Por consiguiente, la convocatoria de Jóvenes Investigadores no tiene en cuenta la realidad de la clasificación de los docentes investigadores en el campo de las artes en el propio Minciencias, en ese sentido es excluyente.

En el caso de los programas de posgrado, el panorama no es muy diferente, las especializaciones y las maestrías tienen un enfoque de profundización, con lo cual se esquiva de alguna manera la pregunta por la investigación en arte en un nivel posgradual. Por otra parte, los docentes que se han formado en posgrados en el exterior vienen con una fortaleza en investigación, pero desde el paradigma racionalista, lo que hace que, cuando se enfrentan a, por ejemplo, evaluaciones de tesis o de artículos para revistas o de libros, se apliquen criterios de evaluación que no se corresponden con la naturaleza de la investigación-creación.

Desafortunadamente el éxito de las estrategias de la formación en investigación y de la investigación en sí en las universidades se mide mediante el número de docentes investigadores y grupos de investigación categorizados en Minciencias, y uno de los criterios para subir de categoría es el número de trabajos de grado asesorados con calificación meritoria o laureada.

Por consiguiente, las artes en Colombia, y en el caso que nos ocupa, el teatro, tienen por delante la tarea de ofrecer marcos epistémicos que validen sus propias metodologías de investigación, ante una sociedad del conocimiento principalmente orientada por un paradigma racionalista.

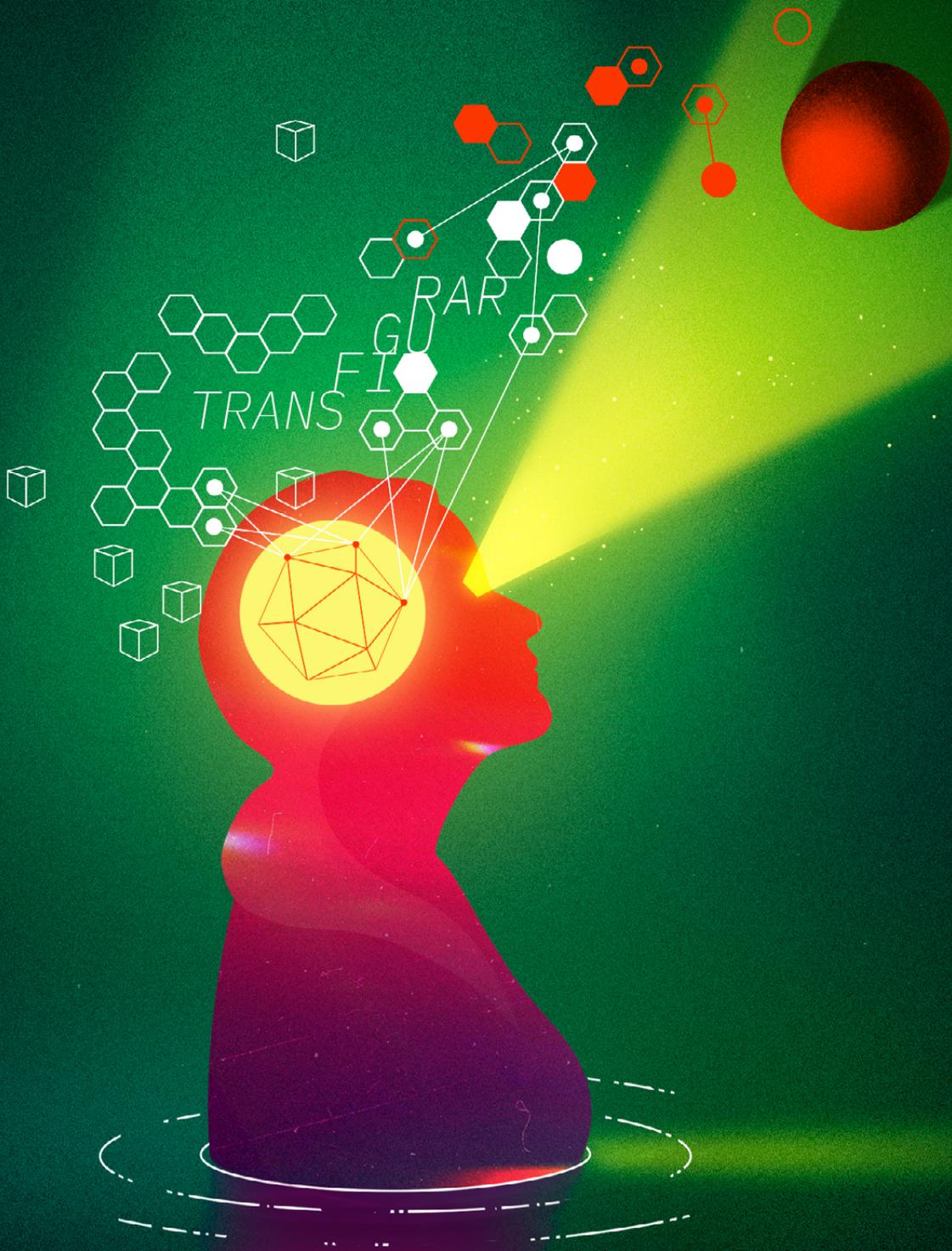
El asunto de la enseñanza de las metodologías, métodos, modelos de la investigación en artes, y particularmente en la modalidad de investigación-creación en teatro se presenta como la imagen de la serpiente que se muerde la cola, pues mientras que los docentes no tengamos algunas certezas metodológicas desde el campo o disciplina que investigamos, seguiremos acudiendo a otras metodologías que estén más claras y que sean válidas ante la academia y los entes de control, para enseñarlas a nuestros estudiantes, que seguirán sufriendo de esa esquizofrenia metodológica de la que hablamos en la introducción a este estudio.

Por otra parte, cuando hay libertades metodológicas, en la mayoría de los casos no hay sistematicidad o coherencia entre los planteamientos y los productos de la investigación-creación, o se pregunta a los estudiantes por el camino recorrido y no hay suficientes claridades como para verbalizar lo andado.

Es por lo anterior, que un modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo parte de la construcción de una epistemología que brinde asideros teóricos y también prácticos en el estudio de la disciplina.

Además, los principios estratégicos y generativos del pensamiento complejo propician una relación de correspondencia entre el arte teatral y sus formas, así como con la investigación de esta disciplina en la experiencia de creación.

De igual manera, una de las principales apuestas del modelo es la de ofrecer al investigador-creador distintas maneras de concienciar su experiencia para que pueda verbalizarla en los distintos productos que crea. Es por esto por lo que el enfoque pedagógico del modelo se propone para el trabajo con investigadores en formación (estudiantes) o con investigadores-creadores (docentes), porque el modelo siempre pregunta por cómo investigo-creando y a partir de qué saberes, tensiones, juicios transfiguro la realidad, así el enfoque pedagógico se materializa en una reflexión profunda sobre lo que sé, lo que aprendo, cómo lo aprendo y cómo eso transforma mis imaginarios posibilitándome investigar-creando.





# Capítulo 4

## Comprensión compleja de la investigación- creación en teatro

“Resuelve enigmas, pero revela misterios.  
El aumento de luz es, al mismo tiempo,  
aumento de sombra.” (Morin, 1984, p. 133).

Este capítulo pretende sentar las bases para un modelo de investigación-creación desde la complejidad que potencie las interacciones entre qué conocemos y cómo lo conocemos, en el teatro. En ese sentido se enumeran los aspectos que nos permiten sugerir una comprensión compleja de la investigación-creación en este arte, desde la definición de esta como una modalidad.

Estos aspectos surgen después de realizar el análisis documental del corpus de la investigación en el que se incluyen los mensajes del Día Internacional del Teatro y del Día del Teatro Latinoamericano, los libros de consulta sobre teatro y sobre investigación-creación, las entrevistas realizadas a los docentes y directivos de la institución y de mi propia experiencia como investigadora creadora.

La investigación-creación se ubica en un paradigma distinto de las otras modalidades debido a la naturaleza de las disciplinas que investiga; este debería ser el centro de la discusión con Minciencias, no para desconocer los procesos que se realizan desde la investigación científica en la modalidad I+C, sino para incluir los que responden a las epistemologías propias de los campos del arte.

En primera instancia se parte de que en esta modalidad se investiga creando, es decir, en esta expresión ya está contenida la idea de que la creación es una metodología. El gerundio “creando” implica lo procesual, algo que está en desarrollo. El caso de la creación como hemos visto a lo largo de todo el trabajo incluye el proceso y el producto. Se investiga, se produce conocimiento, pero no de cualquier manera, sino creando.

Por consiguiente, esta modalidad de investigación, que no tiene que ser exclusiva del campo del teatro, pero que sí exige que quienes la lleven a cabo sean creadores, amerita unas lógicas distintas de comprensión y de valoración. Empecemos por identificar los aspectos que exigen una perspectiva distinta de abordaje y de valoración con respecto de las otras modalidades<sup>13</sup>:

1. La investigación-creación es usada en la investigación del teatro, que, como veíamos, carece de un marco epistemológico en el cual el objeto de estudio pueda ser definido desde su unicidad, generando la construcción de marcos que implican tránsitos entre disciplinas, algunas de ellas, no necesariamente artísticas. Esto ha permitido que al hablar del arte se utilice mejor el concepto campo que disciplina, implicando una mirada interdisciplinar de los problemas y del objeto de estudio que es la creación teatral.
2. La investigación-creación estudia los problemas de la *poiesis*. En ese sentido, estudia tanto el proceso de creación, como la obra misma. De acuerdo con lo explicado en el capítulo 2 de este trabajo, esto conlleva que la investigación-creación como modalidad se ocupe de la categoría del teatro como *práctica artística* y dependiendo de la delimitación del sistema por parte del investigador-creador, también como *obra/acontecimiento*.

---

<sup>13</sup> Este primer listado, si bien corresponde a la investigación-creación en teatro, bien podría extrapolarse a otras artes.

3. La obra de teatro vive en presencia del espectador, por tanto, la producción de conocimiento se da mediante la experiencia como acontecimiento. Así, el proceso de investigación-creación no se detiene al tener el programa listo, sino que es durante la función de teatro cuando la obra alcanza su completitud ante los ojos del espectador. Sin embargo, como se observaba en el capítulo 2, esa completitud no depende solamente de elementos artísticos, técnicos y estéticos, sino también de las maneras de ser y estar de cada participante del acontecimiento, de tal manera que el investigador-creador no solo crea un objeto artístico, sino que crea la inmersión en una experiencia. Esto plantea retos diferentes en la producción de conocimiento pues este se da a través de la vivencia.
4. En estos procesos en ocasiones se parte de la intuición, de una sensación, de procesos interiores que no se pueden verbalizar a través de una pregunta. La investigación-creación en teatro puede partir de un texto dramático, de un tema a investigar escénicamente, de una imagen, de un texto material, de una atmósfera sonora. Aquella pulsión creadora que convoca a la investigación-creación puede situarse en cualquiera de los tres niveles de la realidad o incluso atravesarlos a los tres. Al provenir del nivel de la realidad físico, el proyecto puede ser puesto en palabras y cristalizarse en una pregunta; sin embargo, al provenir de cualquiera de los otros dos niveles, del mental y del místico, es más difícil que esta pulsión pueda concretarse en un discurso racional. También es posible que el proceso de creación no responda a una sola pregunta, sino que cada rol que interviene tenga su propia cuestión para resolver.
5. Esta modalidad recorre caminos en los cuales no siempre son identificables las causas y efectos en un orden aristotélico. Como explicábamos en los capítulos 1 y 2, la investigación-creación responde en gran medida al principio de recursividad organizacional. Con frecuencia la pulsión creadora, desaparece o se transforma y, sin embargo, no debería desconocerse el origen de esa pulsión, pues su esencia puede permanecer en los posteriores desarrollos de la creación.

6. La investigación-creación al ser un proceso desarrollado por organismos vivos, como lo son los seres humanos, está expuesto al azar, a situaciones de diversa índole que escapan del control de los investigadores-creadores y para garantizar la culminación de la creación es necesario recurrir a la improvisación y a la contingencia. Este aspecto debe ser explicitado en los productos de investigación-creación porque es parte sustancial del mismo, puesto que obliga a nuevas búsquedas de orden estético, metodológico y creativo. De igual manera, la irrupción del azar puede presentarse durante la función de la obra de teatro cambiando la ruta que el programa ha trazado inicialmente, lo que, obliga al equipo técnico a tomar decisiones estratégicas para encausar nuevamente la *poiesis* hacia el programa original.
7. Al estudiar los procesos de creación en arte, es imposible separar al investigador-creador de la obra, puesto que la obra de arte es una transfiguración de la realidad, que se construye a partir de la mirada sobre sí mismo del propio investigador-creador, dotando a la obra de la cualidad de la reflexividad del sujeto que investiga creando y del resultado de la síntesis de la intersubjetividad que se da en la experiencia de creación.
8. El punto de vista que se produce sobre un particular utiliza medios expresivos para construirse. Estos medios permiten que la producción de conocimiento se produzca atravesando los distintos niveles de la realidad: el físico, el mental y el místico. En consecuencia, esa producción de conocimiento responde tanto a lo racional como a lo sensible, debido a que, en el caso del investigador-creador, el proceso de investigación-creación es vivido como una experiencia en la que estas dos dimensiones del ser humano no pueden aislarse. De igual manera ocurre con la apropiación de ese conocimiento que realiza el espectador al participar de la experiencia de la obra como acontecimiento. Esa apropiación se da en lo racional y también en lo sensible.
9. La investigación-creación sirve como mediación entre esa producción de conocimiento del creador y la posibilidad, a través de la contemplación, de la construcción de una mirada propia del espectador sobre aquello que experimenta. En el proceso de investigación-creación se solapan constantemente la apropiación

social del conocimiento y la producción de conocimiento. El investigador creador no puede producir conocimiento sin antes haberse apropiado de la producción que otros o incluso él mismo ha realizado sobre el asunto que investiga creando. En el caso del espectador, esa apropiación del conocimiento producido por el creador permite la elaboración de sus propios puntos de vista sobre el asunto que ha vivido. Aquí es importante hacer la pregunta, ¿por qué ese punto de vista del espectador no es considerado por el paradigma racionalista como producción de conocimiento?; la respuesta es, porque no se hace público. Si se hiciera público ¿entonces sería considerado?

10. Los procesos de investigación-creación son sistemas abiertos, en el sentido en que permiten interacciones multisituadas y atemporales, debido a que el proceso de creación se da en un espacio-tiempo que no es el mismo de la obra como acontecimiento. En ese sentido, la producción de conocimiento no es estática ni fija, sino que es dinámica en interacción con el contexto en el que se proyecta, activándose cada vez que se relaciona con el espectador.
11. La observación del mundo para transfigurarlo en el caso del investigador-creador, y la observación de esa arrealidad creada, por parte del espectador, activa las neuronas espejo de ambos que, a través de la imitación, permite la empatía. En ese sentido, la producción de conocimiento que se da en la investigación-creación no debería contemplar únicamente el desarrollo en cuanto a técnicas y metodologías del arte, sino que además debería poder ser valorada en cuanto a esa comprensión de la realidad y del otro que se produce.
12. Así, en la investigación-creación el primero en ser beneficiado por la producción de conocimiento es el creador mismo, quien, en el proceso, se ha transformado a través de la comprensión de eso otro que ha vivenciado. Contrario a lo que ocurre desde el paradigma racionalista en el cual el investigador indaga sobre asuntos que están por fuera de él, y aunque lo involucren de alguna manera, la pretendida objetividad lo obliga a ubicarse al margen de su propia observación. En la investigación-creación en teatro la pulsión creadora surge del sujeto mismo, de las cosas

que a él o a ella los implican, les preocupan, los trastornan. Por consiguiente, la experiencia de la investigación-creación en teatro se convierte en un proceso de autodescubrimiento del propio creador, y en ese sentido, el primer beneficiado con la producción de conocimiento que realiza es él mismo.

13. Por último, los procesos de investigación-creación, se dan casi exclusivamente en el ámbito académico de la educación superior. Este contexto implica unas necesidades y demandas que no están presentes en los procesos de creación en los grupos profesionales de teatro. Por ejemplo, el caso de la utilidad de la producción en arte. Mientras que en el caso del grupo profesional esta utilidad puede estar enmarcada en aspectos técnicos, estéticos, artísticos e incluso comerciales, en el ámbito de la educación superior la utilidad se asocia con:
  - a. El carácter formativo del proceso. A través de la experiencia de la investigación-creación en teatro, el estudiante está aprendiendo a hacer teatro, a investigar creando, y en el contexto de este trabajo, al ser una licenciatura el programa en el que se observa esta realidad, el estudiante también debe aprender a aprender para luego poder enseñar.
  - b. La problematización de asuntos sensibles del propio que-hacer teatral, posicionando discusiones en torno a aspectos que generalmente versan sobre la tensión entre la tradición y la innovación.
  - c. El impacto que la investigación-creación debe tener en el aula y en la sociedad del conocimiento.

Ahora bien, como específicos de la investigación-creación en teatro podemos situar los siguientes aspectos:

1. El teatro es un arte efímero, que, entendido como acontecimiento, es una experiencia, por tal razón cualquier fijación de esta será limitada. En ese sentido, la formalización de la investigación-creación en teatro es siempre una parte que habla de un todo que es inabarcable.

2. El teatro como arte se produce a través de la imagen, ésta utiliza como recursos la metáfora y la metonimia logrando producir conocimiento sobre aquello que no se puede verbalizar. Por consiguiente, la escritura académica no es la mejor manera de formalizar esa producción de conocimiento.
3. Los procesos de creación teatral en general son colectivos; en ese sentido, la investigación-creación debería poder responder a la producción de conocimiento particular-colectivo y luego a la producción de conocimiento íntima – universal, pues, aunque el espectáculo se presente a 2000 personas al tiempo, cada una de ellas elabora su apropiación del conocimiento.
4. El *agón* entendido como la competencia que surge entre dos o más oponentes, permite que en el teatro se puedan poner a dialogar dos lógicas de pensamiento contrarias, o quizás esta competencia se traduce en la puesta en tensión de dos elementos o más, que permiten el desarrollo de la acción dramática. De acuerdo con lo anterior, el teatro como forma, permite llevar los debates, discusiones, problemas al plano de la experiencia, permitiendo que quienes participan puedan elaborar sus propios puntos de vista con respecto a ese *agón*, a esas tensiones.

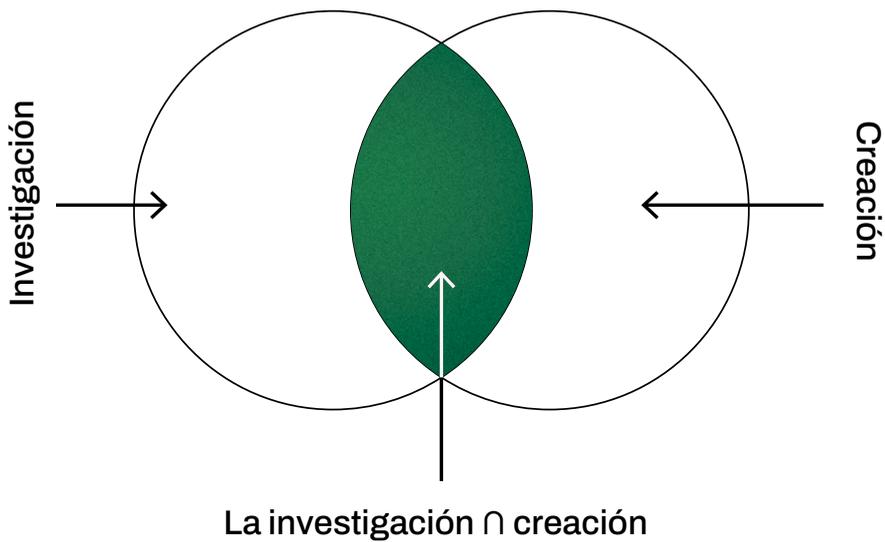
Es por todas las anteriores razones que la investigación-creación en teatro como modalidad, no debería tener los mismos parámetros que las otras modalidades, debido a que se ocupa de procesos complejos de producción de conocimiento. Aunque en el documento *Anexo 1 del Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación* (2018) se reconoce la necesidad de mirar esta modalidad desde el paradigma de las ciencias de la complejidad, aún existe, como lo veíamos anteriormente, una especie de indecisión o contradicción para asumir de pleno este reconocimiento.

Una comprensión compleja de la investigación-creación demanda entender que la investigación y la creación son dos procesos distintos, con sus propias lógicas de pensamiento y de producción de conocimiento. Asimismo, implica reconocer que en la educación superior la creación debe ocuparse además de la *poiesis*, de transmitir y construir con los estudiantes un conocimiento técnico, estético, disciplinar, es decir, que tiene un alto componente pedagógico.

En ese sentido, desde la complejidad, sería más acertado pensar en una intersección entre ambos procesos. Aplicando tanto la lógica como el principio dialógico, se reconoce que tanto el uno como el otro son distintos, pero al mismo tiempo, se reconoce eso nuevo que nace en su interacción, con sus propias características que si bien pertenecen a ambos tipos de proceso a la vez son distintas.

Esto se puede expresar a través del símbolo matemático de la intersección en la teoría de conjuntos: investigación  $\cap$  creación (I $\cap$ C) como puede observarse en la Figura 2. Es en esa intersección donde tanto organismos rectores, universidades e investigadores-creadores deberíamos empezar a movernos.

Desde el paradigma de la complejidad, la investigación-creación debe trascender los problemas disciplinares, del conocimiento técnico, estético, teórico del arte a través del objetivo mismo de la modalidad. Siguiendo a Max-Neef, nuestro desarrollo como sociedad nos ha llevado a saber y conocer gran parte de la realidad física que nos rodea; por consiguiente, la ciencia de hoy debería llevarnos a comprender esa y las otras realidades, de las cuales sabemos bien poco:



**Figura 2.** La investigación  $\cap$  creación.

“Sólo puedo comprender aquello de lo que me hago parte: cuando el Sujeto que busca se integra y se funde con el Objeto buscado” (Max-Neef, 2004, p. 19). Veíamos anteriormente que el arte como experiencia, puede precisamente posibilitar esa comprensión del mundo que nos rodea, a partir de las neuronas espejo y la empatía:

(...) no podemos olvidar que el teatro provee la posibilidad de generar verdades emocionales, más allá de las verdades cognitivas. Esta posibilidad única que tiene el teatro, puede usarse para provocar conflictos cognitivos y cambios conceptuales profundos en las concepciones de los sujetos que participan como actores y como espectadores al interior de la ceremonia teatral. Así el teatro hace posible cambiar su manera de pensar, y también sus formas de actuar y de sentir. (García y Parada, 2017, p. 132).

Limitar la producción de conocimiento de la investigación-creación a asuntos del saber-saber y del saber-hacer del arte, es precisamente renunciar a la mirada del arte desde el paradigma de la complejidad.

En ese sentido, entre los aspectos más diferenciadores está la apropiación del conocimiento que se da en los procesos de investigación-creación. Una de las tipologías de productos que se miden en Minciencias es el de la Apropiación social del conocimiento, esta tipología está definida como:

(...) un proceso y práctica social de construcción colectiva de conocimiento, cuyos integrantes pueden ser individuos, organizaciones o comunidades, que se involucran en interacciones tendientes a intercambiar saberes y experiencias. En estos procesos el conocimiento circula, es discutido, puesto a prueba, usado y llevado a la cotidianidad, a través de estrategias de participación en las que la discusión está garantizada. De igual manera, brindan a los integrantes las herramientas para definir problemas y metodologías, plantear y probar soluciones, y tomar decisiones con base en el conocimiento elaborado y apropiado. (Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2018, p. 77).

De acuerdo con lo anterior, la apropiación se da de manera colectiva y materializada en un producto: artículo, libro, taller, vídeo, y se da en el momento en que se ha culminado la investigación. Pero esto desconoce la cadena de producción de conocimiento de la investigación-creación, en la que podemos identificar al menos cuatro momentos de apropiación del conocimiento.

El primer momento se da cuando el investigador-creador observa la realidad: allí hay una apropiación que es individual. En un segundo momento la apropiación es colectiva, dependiendo de si se trabaja en grupo o no. Estos dos momentos no se suceden uno después de otro, sino que a menudo se traslapan entre sí. Implican una comprensión de la realidad, necesaria para transfigurarla y crear la obra. Esa comprensión, recordémoslo, se puede dar en los tres niveles de la realidad (físico, mental, espiritual) o solo en uno, y puede atravesarlos o no, eso dependerá en gran medida del investigador-creador.

Esta apropiación también tiene gradaciones que se van materializando en el proceso de la creación. Por eso, pueden existir diversos productos que materializan y evidencian esa apropiación: los bocetos del vestuario, de la escenografía, la exploración de la imagen sonora, la creación del personaje, la composición de la escena, las charlas de equipo después de explorar en la escena. Y es en la distinción de esa gradación cuando se produce una comprensión y reflexión pedagógica sobre el nivel de la implicación del yo, desde el inicio hasta el final del proceso. Luego, ¿qué medios expresivos pueden dar cuenta de esa comprensión, qué estructuras, qué modos? En ese sentido, la metacognición del proceso, tal y como lo enunciaban los investigadores-creadores entrevistados, sería la meta de este primer y segundo momento de apropiación.

El tercer momento de apropiación es la obra como tal, ella es al mismo tiempo la apropiación y el producto. Este momento responde a una comprensión colectiva (en el caso del teatro) de esa realidad. Y colectiva no solo por quienes forman parte del equipo de investigadores-creadores, sino porque para apropiarse esa realidad se ha puesto en juego el *nosotros*.

El cuarto momento de apropiación es la obra como acontecimiento. El encuentro con el espectador. Aquí nuevamente, tenemos una apropiación individual que se da mediante la comprensión (en cualquiera de los tres niveles) de esa transfiguración de la realidad. Esta apropiación generalmente no tiene medios para materializarse. Los grupos del Nuevo Teatro Colombiano hacían foros y allí se podía dar cuenta de esa apropiación y construir una apropiación colectiva o social. Es por esto por lo que la investigación-creación no puede cerrarse al estrenar la obra o al presentar la obra en un evento, sino que debe continuarse indagando por esa apropiación social que propicia la obra. Allí hay diversas formas que podrían ayudarnos a materializarla,

encuestas, entrevistas, foros, un portal WEB para dejar impresiones o comentarios. Ahora el aspecto pedagógico se ha trasladado al espectador.

Este cuarto momento de apropiación es clave para cambiar el imaginario que la sociedad ha construido sobre la utilidad del arte, y estando en la academia ese debería ser uno de los objetivos de la investigación-creación.

Ahora bien, estos momentos de apropiación del conocimiento, individual y colectivo, son momentos preciosos a los que no deberíamos renunciar. En el contexto actual que vivimos los colombianos con respecto al proceso de paz, poder comprender la historia reciente, la actual, y poder construir una historia futura distinta, son procesos que van de lo individual a lo colectivo y que en el arte, particularmente en el teatro, a través del *agón*, de la competencia entre esas dos lógicas distintas, pero también a través de la imitación y de la generación de empatía, pueden ayudarnos tanto en la reparación simbólica de las víctimas como en la construcción de la memoria no oficial de los últimos años y en la transformación de los imaginarios sobre el conflicto.

Desde una comprensión compleja de la investigación-creación se debe incorporar la mirada de la no forma, es decir, asumir las rupturas disciplinares y epistemológicas, como transposiciones metodológicas al campo del arte. Asumir lo inter y lo transdisciplinar es estar dispuestos a reconocer los cambios metodológicos y conceptuales que esto implica, pero es deber de los investigadores-creadores ser conscientes y explicitar esas transposiciones, de manera que estas no sean asumidas como metáforas para complicar el discurso o validar el conocimiento.

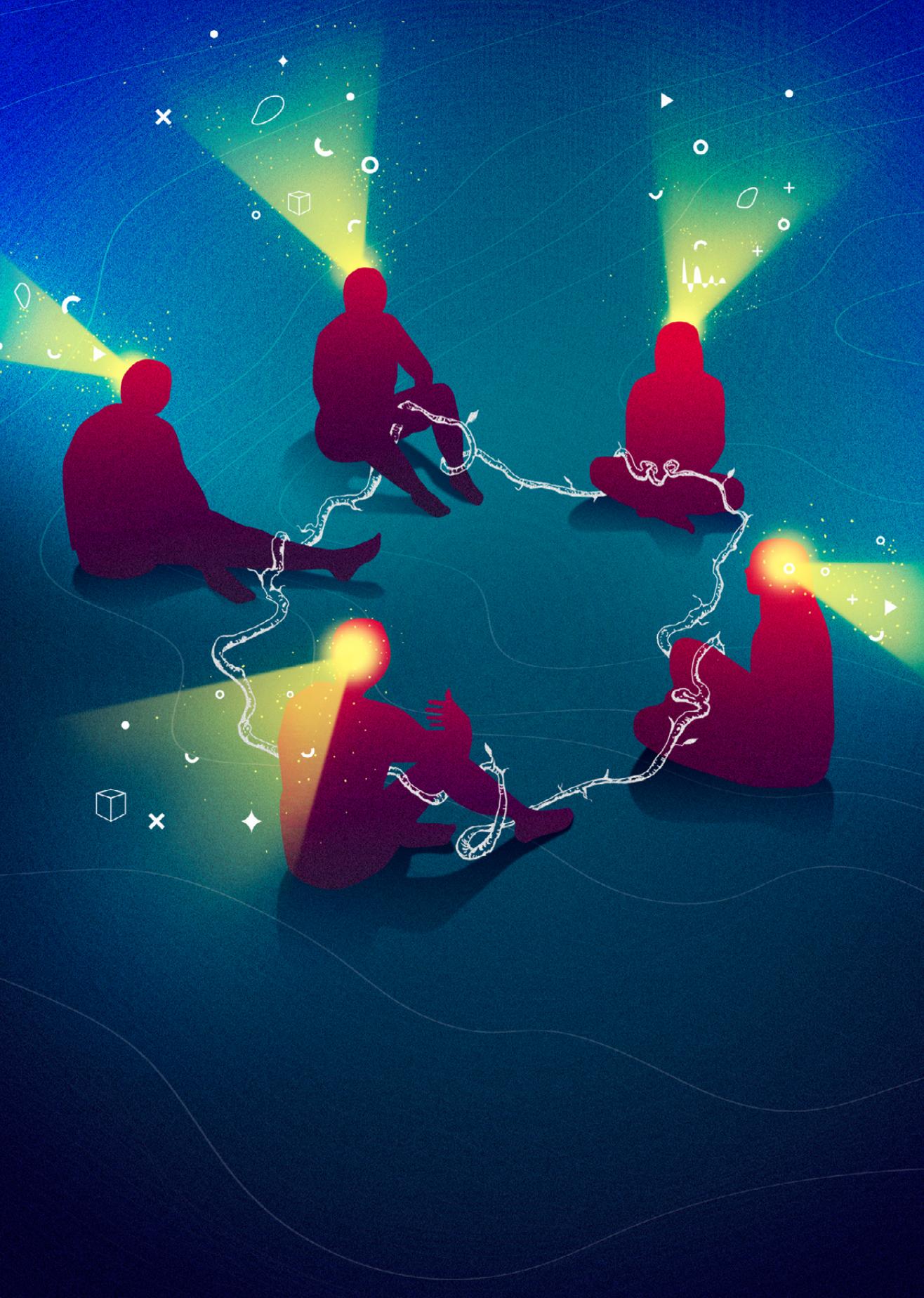
Al estar ubicada en la educación superior, esta modalidad vista desde la complejidad es una oportunidad para equilibrar la balanza sobre el pensamiento creativo femenino, que en el caso de las artes ha estado invisibilizado. Durante mucho tiempo, el teatro fue un territorio vedado para las mujeres. Este también debería ser un derrotero para la investigación-creación, puesto que la producción de conocimiento puede posibilitar el reconocimiento y el posicionamiento de las mujeres como maestras del arte teatral.

Lo femenino debe considerarse no solo desde el punto de vista biológico y de género, sino también desde una comprensión mítica de lo que son esas fuerzas contradictorias base del universo y de la vida: lo femenino y lo masculino. Esto desde una visión compleja, no solo es posible a nivel temático, sino también metodológico y estructural en el nivel de las creaciones.

En ese sentido, también la ecología tiene cabida y de la mano de ella, la ética. Por muchos años el arte ha eludido el debate ético, sacrificándolo al dios todopoderoso de la estética. Pero al estar la investigación-creación en el ámbito de la educación,

ese debate es más que necesario, son muchas las preguntas que podemos hacernos en estos tiempos: ¿obras en las que hay un desperdicio ingente de comida, de agua? ¿obras en las que los artistas laceran su propio cuerpo? Una concepción compleja de la ecología debe plantear preguntas acerca de ¿cómo nos relacionamos con nosotros mismos, con los recursos, con la tierra? Y preguntarse también por la distinción entre esas dos lógicas míticas de las que hablábamos antes, lo femenino y lo masculino: ¿creo o destruyo?, ¿protejo o usufructo? ¿por qué en este mundo contemporáneo el arte estaría por fuera de esa discusión? Más cuando ya hemos visto que el teatro en la educación superior tiene un alto componente pedagógico; si no es allí, en ese lugar, donde se están formando los artistas ¿entonces dónde?

No se trata aquí de proponer una visión única del teatro, por el contrario, se trata de que la investigación-creación como modalidad es la llamada a proponer y desarrollar los debates que pudieran suscitarse en torno a estos problemas.





# Capítulo 5

## Modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo

“Cada modelo es una construcción humana en la que aparecen solamente algunos aspectos del mundo – los que son relevantes.”  
(Schaffernicht, 2009, p. 34)

En este capítulo se propone un modelo de investigación- creación para el teatro desde el pensamiento complejo. En primera instancia se recogen los elementos epistemológicos que nos sirven de base para diseñar la propuesta, como una síntesis de los aspectos más relevantes que, discutidos en las páginas anteriores, se presentan nuevamente desde su funcionalidad para elaborar el modelo. En segunda instancia se exponen la propuesta y sus elementos explicitando las interacciones que se dan en el proceso de investigación-creación, las cuales se potencian a partir de un modelo desde el pensamiento complejo.

El pensamiento complejo se propone como estrategia y camino para investigar, estudiar y pensar problemas, objetos de estudio, eventos o fenómenos que en su propia naturaleza se observan limitados desde un paradigma racionalista. Esta estrategia de pensamiento posibilita trascender las fronteras disciplinares e integrar a la observación del objeto de estudio, elementos que se ubican en zonas más inciertas como el azar y la intuición.

En el diseño de este modelo de investigación-creación para el teatro, se retoman desde el pensamiento complejo las tres lógicas sobre las que Morin fundamenta su propuesta: lógica dialógica, de recursividad organizacional y hologramática, así como los siete principios generativos explicados en relación con el teatro en el capítulo: “Construcción epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo”.

La base epistemológica se complementa con los desarrollos de Nicolescu (1994) en cuanto a la transdisciplina, a partir de los niveles de realidad: físico, mental, místico explicados en el capítulo: “Perspectiva teórico-conceptual de la investigación”.

En el diseño de la propuesta se estudia el teatro como *práctica artística* (Sánchez, 2009); sin embargo, a través del principio sistémico se reconoce que al pensar el teatro de esta forma no se dejan de lado las otras categorías, al contrario, estas adquieren una significativa importancia.

Se estudia el proceso de creación de la obra a partir de entenderlo como una tensión entre la tradición y la innovación, en ese sentido, la categoría del teatro como arte y campo de estudio es la que determina los referentes y metodologías que devienen de la academia, así como la definición de los conceptos en un primer nivel, el físico (el de lo que se conoce). Ahora bien, se tiene presente durante el proceso de creación que el teatro como obra es un acontecimiento (Dubatti, 2007), una experiencia que el artista prepara para el encuentro con el público; así no es posible separar tampoco esta categoría.

La investigación-creación se concibe como un proceso complejo en el que el investigador-creador transita entre los tres niveles de la realidad a través de lo racional, lo sensible, la intuición y el azar, en una permanente tensión entre la tradición y la innovación y entre el *mí* y el *nosotros*.

El modelo también expone la cadena de producción y apropiación del conocimiento a través de cuatro momentos identificados en los procesos de investigación-creación en teatro y, en los cuales, los productos pueden desarrollarse de manera individual o colectiva.

En un modelo de investigación-creación desde la perspectiva del pensamiento complejo, más que crear estructuras de proyectos o metodologías inamovibles de creación, se trata de identificar cómo son los mecanismos de entradas y salidas de la información, cómo, desde dónde y con qué la información es transformada en lenguaje poético y cómo el proceso mismo transforma o impacta al investigador-creador que interviene en él.

De acuerdo con lo planteado en el capítulo anterior, el proceso de investigación-creación no culmina con la creación de la obra, sino que continúa en los espacios de presentación al público; en ese sentido, el modelo también debe contemplar al público en su tarea de apropiación social del conocimiento.

Ahora bien, los procesos de investigación-creación no siempre se desarrollan de acuerdo con la secuencialidad que presenta una investigación en el paradigma racionalista: planeación – realización. Algunos procesos responden a la frase de Pablo Picasso “Si la inspiración llega, que me encuentre trabajando”; esto quiere decir que en medio de la propia práctica es donde el investigador-creador encuentra aquello que quiere investigar-creando. Así las fases de planeación y realización se presentan superpuestas o simultáneas en la metodología.

En consecuencia, el modelo presenta una estructura en bucle, en la que, si bien pueden identificarse entradas y salidas de información que retroactúan sobre el proceso mismo, el orden o la secuencialidad en la que se presenten dependerá de cada investigación-creación.

## **5.1 Trayectos del Modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo**

La investigación-creación en teatro desde la complejidad se concibe como una experiencia que debe producir conocimiento. Esta producción se da a través de poder identificar de manera consciente las interacciones entre los distintos sistemas que se involucran en cada proceso, así como de explicitar las razones que llevan a los creadores a tomar decisiones sobre el uso y la configuración de los distintos medios y materiales de los que dispone.

La identificación y explicitación a partir de la reflexión sobre la experiencia, deben conducir a unas conclusiones que de acuerdo con las motivaciones de la investigación-creación, pueden ser formalizadas o presentadas como obra de arte y como textos académicos que pueden o no tener la tipología de un texto científico.

Con relación a esta comprensión de la investigación-creación en teatro, el modelo que se propone trata de identificar los niveles de proximidad y distancia con la experiencia para realizar la producción de conocimiento. Este aspecto del modelo es quizá lo que lo diferencia de otras propuestas, pues mientras que, desde perspectivas tradicionales de investigación, la obra y el texto descriptivo sobre el proceso de creación son la producción que se espera cuando la obra se presenta a público, en este caso se proponen cuatro momentos en los cuales es posible generar productos de conocimiento de distinto formato y medios, durante el proceso de creación, durante el acontecimiento y después del acontecimiento.

Visto desde fuera y también de acuerdo con visiones del teatro enraizadas en un paradigma racionalista, pareciera que el proceso de creación de una obra de teatro culmina cuando la obra está, por decirlo así, completa. Sin embargo, desde la comprensión del teatro que hemos presentado a partir de la complejidad, el proceso de creación no termina allí, sino que en cada presentación/acontecimiento, participamos en el proceso de creación de la obra, bien sea como actores, técnicos, directores o espectadores. La obra se va creando con nuestro cuerpo y ante nuestros ojos. Así la experiencia que abarca una totalidad, la de la investigación-creación en teatro, es también susceptible de ser dividida en momentos más acotados que conducen a una producción de conocimiento que ocurre a partir de unas reflexiones específicas sobre esa parte de la totalidad de la experiencia.

El creador puede centrarse en cualquiera de estos momentos de creación, bien sea, el proceso de montaje o puesta en escena, el momento del acontecimiento desde su propia visión/participación, el momento del acontecimiento desde la perspectiva del espectador y el momento del repertorio (de los ensayos de la obra ya montada). Las conclusiones a las que llegue sobre cada uno de esos momentos son producción de conocimiento.

Ahora bien, la proximidad y la distancia de la producción de conocimiento con respecto a la experiencia, puede darse de manera simultánea o lineal en todos los productos menos en el de la obra de teatro ya montada, esa producción de conocimiento solo puede darse a través de una proximidad inmersiva, esto es mientras se está creando la obra: cada imagen seleccionada da cuenta de la conclusión/síntesis a la que llegó el creador.

Con respecto a los demás momentos y los productos de conocimiento que pudieran realizarse, todos se pueden dar en relación de proximidad inmersiva (esto es, haciendo), proximidad (inmediatamente después del hacer) y en la distancia (una vez concluido ese momento).

Veamos algunos ejemplos de esto:

### **5.1.1 Proximidad inmersiva**

En el proceso de indagación de su personaje, el actor realiza un estudio fotográfico y reflexiona sobre los aciertos y desaciertos de su propuesta. Con un texto que explicita el análisis que hace y las decisiones que toma, ya tendría un producto. Es importante señalar que el texto al que aludimos aquí no necesita ser un texto académico, pueden ser, por ejemplo, unas notas sobre la misma fotografía.

El dramaturgo entrevista, por ejemplo, para la creación de su obra, a una persona que ha sido víctima de un abuso. Con los debidos permisos de publicación y la reflexión acerca de aquello que encuentra en la entrevista, ya se tiene un producto.

El actor en medio de la función debe tomar una decisión de último minuto pues un imprevisto ocurre; cómo improvisa, qué ocurre en escena, cómo se siente él, cómo el grupo, el producto que hable sobre esto puede ser un podcast, un poema, una carta, una crónica, también la obra misma que se autocrea ese día.

Un último ejemplo de proximidad inmersiva es el foro que se realiza con el público apenas acaba la función. En este momento se trata de recoger las primeras impresiones de los espectadores, quienes al verbalizar esas primeras impresiones tienen un primer acercamiento a la racionalización de la experiencia.

### **5.1.2 Proximidad**

La obra ha sido estrenada. El director reflexiona sobre el proceso de creación. La obra ya está siendo presentada al público y eso le permite no solo explicitar las decisiones que tomó para la creación, sino también valorar el peso de esas decisiones.

Si dicha valoración le conduce a modificar la escena, entonces volveríamos a plantear la reflexión desde la proximidad inmersiva, porque en cada función podría comprobar si los ajustes han sido necesarios y suficientes hasta que eventualmente llegue de nuevo a una idea de finalización de la creación.

El espectador es entrevistado tiempo después de ver la obra, ya no se trata de las primeras impresiones, casi a quema ropa, al encenderse las luces del público. Ahora se trata de unas impresiones que al permanecer en el tiempo pueden volverse más racionales. Por supuesto que el nivel de proximidad o distancia dependerá del tiempo mismo, y es relativo en relación con el nivel de significación que tenga la experiencia: es próxima una semana, tal vez un mes, será distanciado un año, quizás el mismo mes.

### **5.1.3 Distancia**

Producir conocimiento de una experiencia desde una distancia temporal con la misma, tiene sus pro y sus contras. Por una parte, facilita la racionalización (domesticación) del proceso, pero, por otra parte, enfría la emocionalidad de la experiencia y el placer o dolor que produce (Dewey, 2008), que en la producción de una obra de arte es sintomático y decisorio de los usos y las configuraciones que el investigador-creador realiza.

Por otra parte, la distancia también hace que los participantes de la experiencia puedan estar distantes espacial y mentalmente. Quizá ya no les interesa hablar de esa experiencia, quizá se encuentran lejos de ella.

Sin embargo, como lo evidenciamos en el punto anterior, la distancia temporal puede ser relativa, puede ser de un mes o varios años.

Ejemplos:

- El director de la obra que fue un éxito, pero de la cual no existe texto dramático y se ve, después de un tiempo, abocado a escribir el texto para que la obra no caiga en el olvido.
- La entrevista a un actor que participó de un proceso de creación.
- La reconstrucción de una temporada de funciones de una obra a partir de las entrevistas a actores y espectadores.

A continuación, los cuatro momentos de la investigación-creación que en este documento se abordan de manera lineal para poder explicarlos:

## **5.2 Momentos del Modelo de Investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo**

### **5.2.1 Momento: Exposición de motivos**

En primera instancia desarrollemos un poco la idea de Motivo. Esta idea es retomada de la teoría de análisis y creación elaborada por el doctor Ángel Berenguer, en la cual: “Podemos, por lo tanto, entender toda obra dramática como una reacción que el autor establece estratégicamente en un plano imaginario y a la cual es incitado

por una serie de motivos que proceden de su entorno” (Alba y González, 2009, p. 17). El concepto alude entonces a los impulsos externos o internos por los cuales el creador se aboca a la creación. Estos impulsos pueden ser de orden temático, histórico o técnico y pueden presentarse a través de ideas concretas, imágenes metafóricas o percepciones sensoriales. A veces es posible racionalizarlos, otras no. A veces se presentan todos en el mismo momento y a veces van surgiendo poco a poco en medio de los otros momentos de investigación-creación. En esta medida la exposición de motivos que impulsan la creación puede darse fragmentada.

Como documento la exposición de motivos puede ser en sí misma un producto académico-artístico: una carta, un diario de trabajo, una síntesis, un collage, una receta. En él se establecen las coordenadas de la creación, aunque pueda irse resolviendo como un rompecabezas a medida que avanza el proceso.

Los motivos deben podernos permitir identificar los siguientes aspectos:

- Referentes: estos pueden ser de orden artístico, histórico, temático, técnico, documental, biográfico, autobiográfico. Se trata de contestar la pregunta ¿con qué o quiénes dialoga la creación?
- La tensión tradición-innovación: la pregunta que puede guiarnos es ¿qué elementos de la tradición disciplinar se respetan, se mantienen, se cuestionan? ¿Cuál es la innovación que se desarrolla? Esto puede ser respecto de una mirada crítica sobre algún aspecto de la tradición y ya allí el panorama excede lo disciplinar para ubicarse en lo transdisciplinar.
- Enfoque pedagógico: tengamos presente que el ámbito de esta propuesta es el de la educación superior. ¿Qué pretende enseñar el maestro? ¿Qué pretende que aprendan los estudiantes? ¿Qué pretende aprender el grupo? Las respuestas pueden estar ubicadas en cualquiera de los niveles de la realidad: físico, mental, místico.
- La tensión entre el *mí* y el *nosotros*: ¿cuáles son mis imaginarios/prejuicios en relación con los motivos de la creación? ¿Cuándo se adquirieron esos prejuicios? ¿Son realmente míos? ¿Qué espero encontrar al terminar la creación en relación con esos imaginarios? ¿Cuáles son los acuerdos a los que llegamos como grupo en relación con esos imaginarios/prejuicios? También podrían plantearse las preguntas en relación con los conocimientos previos al iniciar el proceso.

La exposición de motivos puede realizarse de manera individual y colectiva de acuerdo con las características del proceso; en ese sentido, puede tener también una estructura rizomática, porque se nutre de las respuestas a nivel individual.

Al ser una exposición no se pretende demostrar, ni argumentar, solo exponer, informar, sobre los impulsos de la creación. Al presentarlos como una exposición de motivos implica ya un nivel de conciencia, de intento de “domesticación” o racionalización de aquello que puede presentarse en cualquiera de los niveles de la realidad, no solo en el físico como se observa en la *Tabla 3. Momento Exposición de motivos*. Pero, insistimos, ese nivel de conciencia podría no llegar en el primer momento de la investigación-creación y a medida que se va avanzando en el proceso ese nivel de conciencia puede y debe ser profundizado. Así que como producto su finalización podría darse en el mismo momento o incluso después de que la creación pase al encuentro con el público.

### **5.2.2 Momento: Elaboración de la estrategia**

En el caso de la investigación-creación se plantea una especie de “meta-metodología”, pues lo que tradicionalmente se conoce como metodología de la investigación, comprende además la metodología de la creación. Hemos venido discutiendo que se necesita un modelo que integre ambos procesos, es decir, que no se conciban como metodologías separadas. En ese sentido, se retoma el concepto de Estrategia, entendida esta como la manera en que el artista materializa los motivos en una creación (Berenguer, 2007).

También se retoma la diada programa-estrategia planteada por Morin (2002), en el proceso que lleva del conocimiento a la acción y viceversa:

La estrategia, como el programa, comporta el desencadenamiento de secuencias de operaciones coordinadas. Pero a diferencia del programa, esta no solo se funda en las decisiones iniciales de desencadenamiento, sino también en decisiones sucesivas, tomadas en función de la evolución de la situación, lo que puede entrañar modificaciones en la cadena, incluso en la naturaleza de las operaciones previstas. (p. 264).

**Tabla 3.** Momento: Exposición de motivos

Nivel místico o de las creencias	Nivel mental o emocional	Nivel físico
		Referentes Tradición disciplinar-Innovación
Enfoque pedagógico	Enfoque pedagógico	Enfoque pedagógico
Tensión entre el mí y el nosotros	Tensión entre el mí y el nosotros	Tensión entre el mí y el nosotros

Desde esta definición, en la estrategia se contempla de antemano la irrupción del azar, del *alea*, como un fenómeno que cambia tanto el conocimiento como la acción que se deriva de ese conocimiento y viceversa.

El programa y la estrategia son concebidos como la secuencia de acciones que se realizan a partir de la información (externa) que se recoge del contexto. Se diferencian en que el programa no admite variaciones en la secuencia, mientras que la estrategia opera precisamente a partir de variaciones que se producen por cambios en la información que se recibe.

Estas modificaciones al programa inicial retroactúan también sobre los motivos y el propio programa para desarrollar el proceso de creación, planteando la ruta: información/pensamiento/acción/pensamiento/acción.

Esto recuerda la flexibilidad de propósito planteada por Eisner (2012) y que él mismo retoma de Dewey. Para Eisner, esta sería una característica de la inteligencia del artista, que le permite: “(...) cambiar de dirección, incluso de redefinir los objetivos cuando surgen mejores opciones durante el desarrollo de una obra” (p. 106).

De acuerdo con lo anterior, la improvisación en el teatro no es solo una técnica sino también una competencia cognitiva que se desarrolla en el sujeto creador, con el fin de hacer frente a las diversas contingencias que pueden presentarse en una experiencia de investigación-creación.

En ese sentido, en una primera parte del proceso de investigación-creación, el artista tiene un programa. Pero a medida que se va desarrollando el proceso el programa va dando paso a una serie de estrategias que lo van modificando en función de la información y del análisis de esta. Es decir que un modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo debe tener la cualidad de la *autopoiesis* (Maturana & Varela, 2003), para lograr autocrearse a sí mismo en función de la información que va ingresando en el proceso.

En la estrategia se contemplan aspectos cómo:

- El modo de la creación.
- Los medios expresivos que se usan (transdisciplinar).
- Las materialidades propuestas.
- Las fuentes de información (transdisciplinar) (desde la tradición disciplinar, los saberes ancestrales o la cotidianidad).
- La genealogía de la obra.
- La tensión entre la tradición y la innovación (transdisciplinar).
- La tensión entre el mí y el nosotros (transdisciplinar).
- La pedagogía empleada en el proceso (transdisciplinar).
- Las técnicas y herramientas utilizadas para extraer la información (transdisciplinar).
- Las características del acontecimiento (en función del encuentro con el público).
- La relación con el público.

Cabe explicitar que, en el listado de elementos a considerar en la estrategia, algunos tienen entre paréntesis la palabra “transdisciplinar”; esto es porque el planteamiento de estos elementos implica el tránsito entre los niveles de la realidad o entre campos disciplinares. Si bien es cierto que en el desarrollo de la estrategia de cada proceso de investigación-creación puede darse que lo que se plantea como transdisciplinar se aborde desde lo inter o indisciplinar (Sánchez, 2009), o que en el tránsito entre los niveles de la realidad no se contemplen los tres niveles, sino apenas dos.

La elaboración de la estrategia como momento distingue entonces dos temporalidades: una temprana, en la que se plantea el programa a seguir, que podríamos decir responde por los elementos anteriormente mencionados de manera racional y lineal; otra, el despliegue de la estrategia, que ocurre en la práctica misma y que atiende a la integración de todos los elementos en los tres niveles de la realidad.

El programa como documento puede ser presentado como un cuestionario en el que se plantean interrogantes sobre los aspectos listados anteriormente o puede redactarse como un ensayo. Se plantea como un documento escrito porque responde a esa parte racional del investigador-creador. Sin embargo, atendiendo a la simultaneidad de procesos, su génesis se puede dar en medio de una exploración práctica.

La estrategia en cambio se va diseñando/registrando a medida que va ocurriendo el proceso. Cada uno de los investigadores creadores y dependiendo de su rol en micro (actor, director, dramaturgo, músico, artista visual, bailarín, cantante, espectador) o en

macro (maestro-estudiante-espectador) contribuye a la elaboración de la estrategia. Esta contribución puede darse en diferentes modos de acción: *multiplex o unitas*.

Cuando los participantes de la investigación contribuyen de manera *multiplex* quedan registros que evidencian cómo los elementos anteriormente expuestos se relacionan en la tensión entre el *mí* y el *nosotros*, estos registros pueden ser individuales o colectivos y pueden ser analizados e interpretados dando cuenta de este primer momento de apropiación del conocimiento. Estos registros son susceptibles, previa revisión y adecuación, de convertirse en productos de la investigación- creación. Por ejemplo, las bitácoras de los actores, los cuadernos de dirección y de dramaturgia. Los foros con público. Las evaluaciones de ejercicios escénicos hechas por los participantes del proceso. La cronología de bocetos de vestuario, de escenografía. Las maquetas de las composiciones musicales, las partituras, los vídeos de las exploraciones sonoras y demás. Además, al plantearse desde lo transdisciplinar, la acción puede conducir a que los investigadores-creadores transiten no solo entre los distintos niveles de realidad, sino también, entre diferentes materias expresivas y saberes disciplinares, siendo su apropiación y producción múltiple en formas y modos.

Cuando la acción es *unitas* no queda registro que evidencie la relación entre los diferentes elementos y su afectación en los sujetos investigadores-creadores durante el proceso y, sin embargo, es innegable su contribución a la estrategia, pues al final está la creación. En este caso se puede recurrir a una reflexión a posteriori de los involucrados en la que hagan la metacognición del proceso. Esto pensando en que el ámbito de la investigación-creación es la educación superior y en ese sentido, el artista en formación debería poder reflexionar sobre su propia práctica. Su manera de apropiar y producir conocimiento se queda en el terreno de lo disciplinar, en este caso, de lo teatral. Sus reflexiones son exteriorizadas en la intersubjetividad, antes o durante el proceso de síntesis en la creación de la imagen teatral.

Ahora bien, ambos tipos de participación producen a través de los productos que se crean una comprensión del mundo desde la reflexividad, planteada no como una tipología textual, sino como una acción de reflejo del *mí mismo* y del *nosotros*:

Reflexividad: Conecta las distancias entre el yo y el nosotros, actuando como un espejo. Por su misma naturaleza, la auto-expresión artística penetra y revela aspectos del yo y nos pone en relación con cómo realmente nos sentimos, miramos y actuamos, pudiéndonos llevar a una mayor profundización del estudio de uno mismo. (Hernández, 2008, p. 107).

De tal manera, los resultados de una investigación-creación en teatro no solo apuntan a una evolución del campo disciplinar, sino que como se ha venido planteando en este trabajo, avanzan en una comprensión de esa tensión entre el *mi mismo* y el *nosotros* y en una comprensión del mundo.

### **5.2.3 Momento: Formalización de la investigación**

En un proceso de investigación-creación la obra de arte es la formalización de los resultados de investigación. En la obra se presenta la transfiguración de la realidad que han realizado los investigadores-creadores.

Este momento de formalización de la investigación condensa en la creación la comprensión que de la realidad tiene el colectivo que participa en el proceso, en la obra se vislumbran las cesiones y concesiones que se dan entre los múltiples puntos de vista, para generar esa unidad que es la obra. Retomando la idea de Morin (1984) sobre *unitas-multiplex*, la creación es un todo compuesto de multiplicidad de materialidades, de modos de expresión y de puntos de vista; estos últimos pueden ser antagónicos respondiendo a la naturaleza del drama.

La obra de teatro es la punta del iceberg de la investigación-creación, es también la parte en la que están todas las coordenadas. Es la culminación de un momento, pero no el final de la investigación-creación.

La creación como producto de apropiación del conocimiento es *poiesis* pura: al mismo tiempo, producto y proceso de producción de conocimiento.

Al estar lista, terminada como producto, empieza un nuevo momento de apropiación social del conocimiento que no se puede separar de la obra como acontecimiento, el momento del encuentro con el público.

Es necesario precisar que si bien la obra es la formalización o producto central de una investigación-creación, a lo largo de los diferentes momentos del proceso, tal y como se ha expuesto en este capítulo, surgen otros productos, que, de acuerdo con la perspectiva del investigador-creador, pueden o no tener cierto nivel de independencia con ese producto central que es la obra de teatro.

### **5.2.4 Momento: Proyección de la obra**

Este momento tiene en la investigación-creación en teatro una funcionalidad cuádruple, pues primero permite al creador indagar sobre su propio oficio en el momento del acontecimiento, segundo, divulga la producción de conocimiento que los investigadores-creadores han realizado y sobre lo cual no nos detendremos, en tercer

lugar, es el momento de apropiación social del conocimiento que realiza el espectador, y por último permite la producción de conocimiento por parte del espectador.

El teatro como arte vivo goza de la cualidad de la *autopoiesis*, es decir que, aunque como producto es un programa ya definido, como arte vivo (ejecutado por seres vivos en presencia) está siempre atravesado por el *alea*, el azar, la contingencia, y en ese sentido, la presentación de la obra puede pasar del programa a la estrategia, según la información que se extrae del contexto. La obra se autocrea en cada función.

Ese conocimiento que se produce a través de las estrategias empleadas debería poder pasar de ser un compendio de anécdotas, algunas divertidas, otras sufridas, sobre cómo, a pesar de todo, “el espectáculo debe continuar”, produciendo conocimiento para los futuros actores, directores, técnicos del oficio. De hecho, es así, pero no se formaliza o materializa en ningún producto. Tomar conciencia sobre cómo el programa cambia de acuerdo con las condiciones del contexto, a través de un producto de investigación, es uno de los objetivos de este momento.

También es importante para el actor reflexionar sobre cómo mantener viva la obra y no dejar que se convierta en teatro mortal (Brook, 2015), identificar cuándo y por qué sus acciones empiezan a carecer de sentido y encontrar las rutas, maneras, estrategias para que vuelva a ser una obra viva.

Por otra parte, el encuentro con el espectador pone a dialogar esa comprensión del mundo que está en la obra, con su propia comprensión del mundo, preguntándose cuál es la obra que ve él y cuál es la comprensión del mundo que él mismo crea a partir de ese diálogo. Cómo ese diálogo vuelve sobre el colectivo o el investigador-creador y a través de ellos sobre la obra misma, para de nuevo, autocrearse.

Ahora bien, el encuentro con el espectador no implica que solo cuando se presenta la obra este se integra a la experiencia. Como sujeto corporeizado sí. Pero el espectador en una investigación-creación en teatro está presente desde el primer momento como un rol en potencia.

El actor-creador propuesto por Brecht y retomado por Buenaventura (1988), es un representante del público en la creación: “Los temas -se ha dicho- escogen tanto a quien los expresa como son escogidos por éste. Si el público es un representante de la sociedad y el actor es un representante del público en el escenario (...)” (p. 119), eso implica una tensión entre el *mí* y el *nosotros*. Desde el momento de *Exposición de motivos*, el creador está poniendo en relación esa tensión y es a partir de ella que surge la necesidad de crear.

Sanchis (1994) en su texto “Dramaturgia de la recepción” acuña el concepto de espectador ideal resultado de la transposición del lector modelo de Eco (1986) a la teoría teatral; sin embargo, este espectador ideal es una construcción presente en el

mismo texto, una estrategia discursiva, que se evidencia a través de las decisiones que toma el creador sobre el uso y configuración de los materiales a su disposición.

En esta investigación no nos referimos al espectador como estrategia discursiva, sino a que el espectador está presente durante el proceso de creación a través del creador.

El sujeto que crea vive en el mismo espacio en el que crea, es parte del mundo que habita junto con los potenciales espectadores de su obra, está sometido a los mismos códigos culturales, pero también a la misma Historia y demás sistemas que intervienen en una investigación-creación. Creador y espectador comparten el destino de haber nacido en este mundo y en este tiempo y no en otros. Por este juego de representación o incluso de reflexividad es que el espectador está presente en el *nosotros* que habita en *mí* durante el proceso de creación.

En ese sentido, las imágenes que se crean, siguiendo a Buenaventura (1988) pueden ser metonímicas o metafóricas y configuran una arrealidad (Ivelic, 1995). Como imágenes son susceptibles de ser comprendidas por el espectador durante la función de teatro por esa misma tensión que mueve al creador, pero ahora, gracias a la cualidad de la reflexividad que posee la obra teatral, es él, el creador, quien forma parte de ese *nosotros*, que habita en el *mí* del espectador.

Es por esta capacidad de representación del espectador que asume el rol del investigador-creador durante la experiencia de creación, por lo que en el momento del acontecimiento la obra se convierte en un medio a través del cual el creador y el espectador dialogan sobre su propia comprensión del mundo.

Como explicamos en capítulos anteriores, el espectador termina de co-crear la obra al tiempo que esta va sucediendo y las imágenes allí corporeizadas en la escena adquieren nuevamente esa capacidad de reflexividad del *mí* en el *nosotros*, ya no desde el rol del creador, sino desde el rol del espectador. Así, la obra de teatro termina también produciendo en él una comprensión de sí mismo en relación con el mundo.

El momento de expectación de la obra y la participación en el acontecimiento nos devuelve al momento griego en el cual el *théatron*, como espacio para contemplar, comparte raíces con la palabra teoría que “quiere decir acción de observar, fruto de contemplación intelectual, acción de ver un espectáculo, de asistir a una fiesta” (Nicolescu, 1994, p. 53) y, por consiguiente, es una forma de acceder al conocimiento.

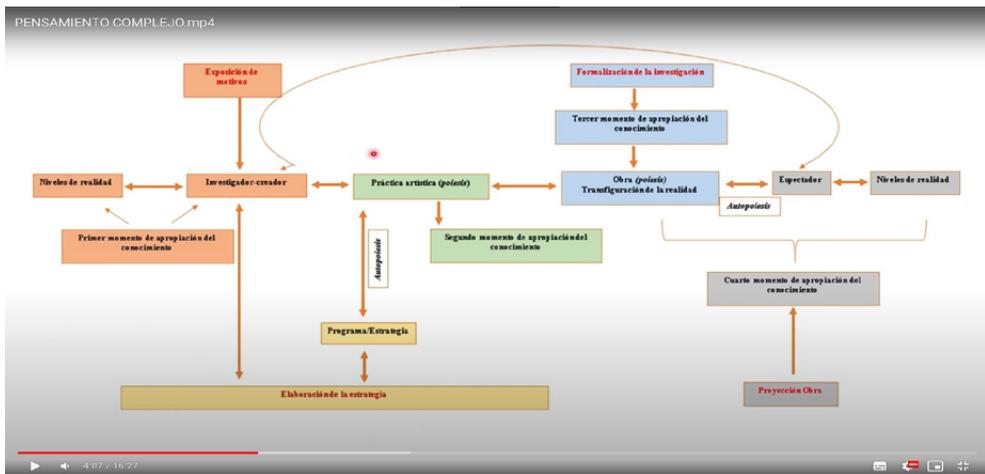
Cuando se realizan foros con los espectadores suele ocurrir que las impresiones de estos sobrepasan, e incluso a veces ignoran completamente los elementos técnicos del espectáculo, centrándose en las conclusiones (producción de conocimiento) a las que llegan a través de las emociones experimentadas ante la creación. Por consiguiente, el diálogo que se plantea entre creador y espectador, se ubica la mayoría de las veces en los niveles mental y místico de la realidad.

Sin embargo, como hemos visto en capítulos anteriores, la apropiación social del conocimiento en el espectador se rige por el principio de la recursividad organizacional, es decir, que al mismo tiempo que el espectador se apropia del conocimiento producido por el creador, está produciendo su propio conocimiento sobre el asunto que ha vivenciado en el acontecimiento.

La producción de conocimiento se da en principio de manera íntima también en el espectador, él reflexiona sobre lo que observa desde su *mismidad*. En el capítulo anterior nos preguntábamos ¿cómo hacer que esa producción de conocimiento sea integrada en el sistema de investigación-creación y por tanto pase a ser valorada? Para dar este salto se necesita que la producción de conocimiento del espectador trascienda de la esfera íntima a la pública y en concordancia, la investigación-creación en teatro debe incluir los elementos que permitan esto.

Aquí, las técnicas de recolección de datos, así como los productos que evidencian esa apropiación social del conocimiento pueden y deben ser diversos, porque indagan no solo acerca de la comprensión racional de la realidad, sino también sobre la experiencia misma y las fracturas de los imaginarios que construimos sobre ciertas realidades.

En el siguiente [enlace](#) se accede a un video con la explicación del modelo.



Elaboración propia

## 5.3 Verbos de la investigación-creación

La estructura se plantea en cuatro momentos que están atravesados por el objetivo general de toda investigación-creación, que debe ser precisamente CREAR una obra. Sin embargo, atendiendo a los cuatro momentos del proceso, podría ser que cada uno de ellos tenga objetivos concretos desde el campo teatral o desde los tránsitos entre disciplinas y niveles de la realidad.

Por esta razón, en la *Tabla 4. Verbos de la investigación-creación*, se presenta un conjunto de verbos que generalmente no son considerados como verbos de investigación, pero que en los procesos de creación son acciones indispensables para lograr transfigurar la realidad y que, además, demandan la ejecución de otras acciones o de diversos sistemas y por lo cual, tienen la cualidad de ser verbos que solo pueden realizarse a través del principio de autonomía-dependencia, instalándonos en las lógicas del pensamiento complejo.

También puede ser que como en el caso del teatro, la investigación-creación no es sobre la totalidad sino sobre una parte del sistema, por ejemplo, la creación de un personaje, la musicalización de una obra, en cuyo caso, los verbos serán los concernientes a esa creación en particular.

Empezaremos por conceptualizar de una manera más clara el verbo Crear. Él en sí mismo presenta complejidad en su definición. Crear es una capacidad de la inteligencia humana (Marina, 2017), y no es exclusiva del campo de las artes. La Real Academia de la lengua española (RAE), presenta seis significados para este verbo, en todos los casos se parte de la idea de *producir algo nuevo*. Y en ese sentido, la acción de crear puede presentarse en la ciencia, en la cotidianidad o en el mundo empresarial, entre otros.

En el arte esta acepción tiende a causar algunas interpretaciones confusas del oficio del creador, pues en ese *producir algo nuevo* parece que la creación surgiera de la nada, es entonces cuando estamos ante la noción del artista como un ser talentoso, especial, inspirado por las musas, más un hechicero o un dios, que un ser que está profundamente conectado con la realidad.

Crear en el campo del arte, específicamente en el caso del teatro “nos permite aplicar la imaginación como un medio para explorar nuevas realidades” (Eisner, 2012, p. 28) y también encontrar nuevos significados para todo ello cuanto existe en el mundo.

Para crear el artista realiza otras acciones y es precisamente por estas otras acciones que por mucho tiempo se ha defendido la idea de que crear es investigar.

El investigador-creador primero parte de una observación de la realidad, algo en ella lo deja en un estado de desasosiego, de incertidumbre, de incompreensión, para aprehender esa realidad esquiva, el artista indaga de diversas maneras, en diversas fuentes y en diversos saberes, a medida que va produciendo su obra de arte, él va transfigurando esa realidad, va asignándole nuevas posibilidades, nuevos significados, al tiempo que él mismo se transforma.

Crear entonces no es simplemente *producir de la nada*, es observar la realidad, indagarla, cuestionarla, explorarla a través de distintas materialidades y finalmente transfigurarla, mientras que en el proceso el creador también se re-crea a sí mismo.

Crear como verbo central de la investigación-creación, implica también como decíamos en algún momento, una manera de investigar: investigar-creando. Desde la perspectiva de esta propuesta, un proyecto en dicha modalidad debe tener como objetivo general un verbo que conduzca a que la principal formalización de la investigación sea la creación.

Crear en teatro implica tanto habilidades técnicas, como estéticas, supone un conocimiento práctico pero también teórico, demanda además un punto de vista, una mirada, una perspectiva (ojalá crítica) sobre esa realidad y aunque debatible según algunas posturas, un deseo de diálogo con el otro.

Como sinónimos de crear, se pueden utilizar: transfigurar, componer, resignificar y transponer. Todos ellos implican las mismas acciones y requieren de las mismas habilidades y conocimientos que se requieren para lograr crear una obra.

Se observa que en el Momento de *Formalización de la obra* se ubican los verbos que podrían utilizarse como objetivos generales de la investigación-creación, esto porque todas las acciones que se realizan en el proceso son conducentes al producto principal que es la obra.

A continuación, explicaremos por qué algunos de los verbos de la Tabla 4., se presentan con asterisco, por considerar que tal vez su significado no se comprenda fuera del campo de las artes:

El verbo *interpretar* se refiere a la acción concreta del actor, del bailarín o del músico a través de la cual encarna aquello que estaba en potencia en un texto o partitura. Al estar en el momento de *Formalización de la investigación* es una acción que realizan los investigadores-creadores, mientras que como acción del espectador este verbo podría ubicarse en el momento de *Proyección de la obra*.

En el campo de las artes se habla de *interpretar* sobre todo cuando para crear la obra se parte de la creación de otro. Es decir, el actor que interpreta a partir de un texto dramático ya existente y que pertenece a otro, el bailarín que interpreta el movimiento coreográfico, el músico que interpreta la partitura. El intérprete no

solo construye significados alrededor del texto, sino que, además, es su cuerpo el que debe materializar la interpretación de lo que otro ha compuesto: en el caso del actor y del bailarín, su cuerpo en relación con todos los otros sistemas e interpretaciones que se dan en la escena, en el caso del músico, su interpretación se materializa en el instrumento a través de su cuerpo.

La interpretación está sujeta tanto a la forma en que el actor percibe el mundo, como a las indicaciones del director y a las formas técnicas y estéticas que se buscan en una obra. Por consiguiente, interpretar para un actor significa poner en diálogo al menos siete lógicas distintas: la del texto dramático, la de su propio pensamiento, la de las indicaciones del director, la de la técnica y la de la estética con la que trabaja, la de su propio cuerpo en relación con su accionar, la de su cuerpo en relación con los otros sistemas que intervienen en la escena. Su interpretación es la síntesis de ese diálogo.

**Tabla 4.** Verbos de la investigación-creación

<b>Momento de formalización de la investigación</b>			
<b>Verbos para objetivos generales</b>			
Crear Interpretar* Escenificar Iluminar*	Componer Escribir Poner en escena Producir	Representar Coreografiar Resignificar Sonorizar	Versionar Transponer Filmar
<b>Momento de exposición de motivos</b>	<b>Momento de elaboración de la estrategia</b>		<b>Momento de proyección de la obra</b>
Expresar Proyectar* Imaginar* Comprender Diseñar Planear	Caracterizar* Esbozar Bocetar Mezclar Trenzar* Tejer Explorar Transfigurar Materializar Pintar Proyectar*		Presentar Dialogar Reproducir* Sensibilizar Transformar Co-crear Formar

Por otra parte, la interpretación del actor se exterioriza en su *kinesis*, en su proxemia, en el tono de su voz y en la manera como dice los textos de su personaje, para esto el actor interpreta la situación dramática ¿qué sucede? ¿dónde sucede? ¿a quién? y ¿por qué? A través de esta significación puede interpretar quién es su personaje y por qué acciona de la manera en que lo hace. La interpretación de la situación dramática, dependiendo de los alcances de la obra, puede relacionarse también con una interpretación del contexto en el que se escribió el texto, así como del contexto en que vive el actor.

También para interpretar, el actor observa la realidad y construye su interpretación de tal manera que esa realidad observada es transfigurada en la escena.

Interpretar es una acción compleja desde el oficio del actor; una investigación-creación cuyo objetivo general conduce a la interpretación de un personaje atraviesa los niveles de realidad y desde lo propuesto en este trabajo, debería permitirle al actor-investigador realizar su interpretación de manera consciente, permitiéndole además observar qué transformaciones tienen lugar en él, a partir de esa interpretación.

Cuando la experiencia no parte de un texto dramático ya existente, se hablaría mejor de la creación de un personaje, que de la interpretación de este. Sin embargo, es necesario clarificar que cuando un actor interpreta un personaje también está realizando un proceso de creación, solo que a partir de la composición de otro.

En el caso de *iluminar* y de *sonorizar* se trata de las acciones que los creadores realizan para configurar el lenguaje de la luz o de lo sonoro en una representación escénica.

Iluminar en la cotidianidad cumple dos funciones: hacer visibles las formas y su dimensionalidad en el espacio, mientras que, como lenguaje expresivo de las artes escénicas, la iluminación también crea espacios ficcionales, atmósferas y sentidos, guía la mirada del espectador e influye en la percepción que este tiene de la experiencia.

Para iluminar se deben conocer las herramientas técnicas (elipsoidales, calles, halógenas, pares) y también comprender cómo su posicionamiento en diferentes ángulos produce efectos distintos (cenital, en picada, contrapicada); de igual manera, es importante entender la psicología del color para saber qué combinación puede dar el sentido que se quiere. La iluminación va de la mano con la paleta de colores que se escoge para la obra, y por supuesto, todo esto debe ir dirigido por la forma estética que la puesta en escena está buscando. Además, se ilumina con un ritmo, las luces entran y salen acompasadas con el ritmo propio de la obra y esto puede depender en gran medida de la tecnología que emplea el espacio teatral para iluminar la escena.

El diseñador de iluminación no crea en soledad, su creación es la síntesis de la intersubjetividad entre el texto y la visión de totalidad que tiene el director de la obra; en algunas experiencias sus diseños parten también de las propuestas escénicas

de los actores. Se necesita comprender distintos puntos de vista para proponer uno que los condense o que presente una solución que satisfaga al equipo creador. La iluminación en las artes escénicas es un lenguaje expresivo, simbólico y como tal permite también la transfiguración de la realidad, es pues, un sistema compuesto por sus propios elementos que interaccionan entre sí, pero que existen en una relación de autonomía-dependencia con los otros sistemas para producir sentido.

Al igual que la iluminación, la sonorización es un sistema que construye a partir de la interacción entre sus diferentes elementos el espacio sonoro de la obra.

Por espacio sonoro se entiende todo aquello que en la escena se expresa mediante el sonido, esto incluye tanto los textos de los actores, como la música y los efectos. El lenguaje sonoro ayuda también en la creación de atmósferas, espacios ficcionales y sentidos, e influye de una manera determinante en el ritmo de la obra y en la percepción que el espectador tiene de la experiencia. A diferencia de la iluminación, el lenguaje sonoro es también un estímulo externo en la interpretación del actor.

Para sonorizar una obra, el diseñador del espacio sonoro (que suele ser un músico) también debe observar la realidad, analizar el texto fuente, comprender las necesidades expresivas del equipo creador, entender la forma estética de la obra y jugar con los recursos técnicos que tenga a su disposición. El diseñador del lenguaje sonoro muchas veces debe ceder ante la realidad técnica y económica que acompaña la experiencia de creación. Por ejemplo, él podría proponer música en vivo, pero si los actores no tocan los instrumentos requeridos y si no hay presupuesto para contratar músicos, entonces su propuesta tendrá que variar y ajustarse a la realidad.

Al relacionarse con lo musical, el lenguaje sonoro es más reconocido como una gramática específica que el lenguaje de la luz, sin embargo, en ambos casos se trata de componer o crear a partir de unos códigos propios (en el caso de la luz sobre todo de la física y de la psicología del color) una realidad distinta.

Estos verbos no hacen referencia al diseño de la iluminación o del espacio sonoro, pues la idea de diseño nos remite a un asunto en potencia, es decir, a través de bocetos o de maquetas sonoras planear, explorar cómo podría ser la iluminación, cómo podría ser la sonoridad de la pieza. Iluminar y sonorizar incluyen esa primera fase que es la de proponer la creación en el plano de las ideas, pero la acción se concreta al llevarla a la escena, al materializar los diseños en la obra.

En el Momento de *Exposición de motivos* el verbo *proyectar* habla de plasmar gráficamente las ideas y medios para llevar a cabo la pieza. Es una acción que suelen realizar todos los creadores escénicos según el rol que cumplen en la creación: dirección, vestuario, escenografía, maquillaje, actuación, sonorización, iluminación.

La proyección, en este momento, se va construyendo a medida que el investigador-creador va concretando la imagen teatral, esto supone que no se hablaría de una sola proyección, sino que esta va sufriendo transformaciones de acuerdo con la síntesis que resulta de los diálogos entre quienes investigan-creando.

Proyectar en las artes escénicas implica pasar del plano de las ideas a la escena, puesto que el papel puede con todo, solo la escena dirá si esa es la ruta para seguir. Proyectar implica explorar, ir precisando la imagen teatral en un continuo ensayo y error.

Quizá por esto los diseños de proyecto de una investigación desde el paradigma racionalista no se corresponden con la realidad de la investigación en teatro, pues el proyecto aparece en un primer momento antes de la escena y con demasiadas certezas ya resueltas. En la investigación-creación en teatro, es la misma escena la que va ajustando ese proyecto, es decir, que cuando se diseña no se hace desde el plano de las ideas y de lo teórico, sino que ese proyecto escénico se corresponde con lo que sucede en la escena.

En este punto es necesario clarificar que existen metodologías teatrales en las cuales se puede llegar con un proyecto armado y empezar a poner en la escena según lo planeado en ese proyecto, pero en una perspectiva de la investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo, en el contexto de la educación superior, esto no sería deseable, puesto que a la creación se llega al poner en juego la intersubjetividad y la interacción entre los diferentes sistemas, niveles de realidad y saberes. Así es necesaria una construcción colectiva del problema que se investiga-creando.

El verbo *imaginar* alude al proceso mediante el cual las ideas se convierten en imagen en nuestra mente. Es una acción que ocurre en el nivel mental de la realidad.

Imaginar implica representar un algo que existe en la realidad, también es la acción de crear a través de una imagen gráfica o sonora algo que no existe. Además, se imagina cuando lo viejo o lo familiar es mirado desde una nueva perspectiva (Dewey, 2008). La imaginación es precisamente la cualidad del pensamiento que nos permite transfigurar la realidad en una obra de arte.

En el teatro imaginar requiere de la interacción entre los distintos sistemas expresivos en la configuración de la imagen teatral, también cuando se trabaja con un texto dramático ya existente, imaginar permite proyectar eso que está en potencia mediante las palabras, a los otros sistemas. Le permite al actor llenar los vacíos que deja el texto en la creación de su personaje.

Imaginamos a partir de lo que conocemos desde nuestra racionalidad y sensibilidad. Si bien cuando imaginamos podemos crear cosas, relaciones e ideas que no existen en la realidad, para imaginar es preciso tener referentes, que vienen de nuestra propia experiencia en el mundo.

En el momento de *Exposición de motivos*, la acción de imaginar se dinamiza a través del principio hologramático, pues es a través de este que se concreta el ADN de la pieza.

En el Momento de *Elaboración de la estrategia; caracterizar* indica la acción del actor para darle forma a su personaje a través de su cuerpo, el vestuario, el maquillaje, la entonación de su voz.

La caracterización del personaje exterioriza las ideas que tenemos sobre él en cuanto a su accionar, su posición social, sus creencias, también se concreta mediante el principio hologramático, pues la caracterización es una síntesis visual del personaje debido a que caracterizar supone relevar visualmente aquel aspecto, cualidad o defecto que destaca en un personaje. Además, la caracterización de un personaje puede dar al espectador indicios sobre la época en la que se representa la acción.

A través de los elementos que componen la caracterización, el público puede hacerse a una idea de quién es el personaje y por qué actúa como lo hace. Si bien la caracterización se materializa en el actor, para lograr esta síntesis es necesaria la intervención de los diversos creadores escénicos y de los diferentes sistemas que se integran en la composición.

Caracterizar un personaje requiere del conocimiento y la comprensión del otro (del actor o la actriz), pues un vestuarista puede hacer una propuesta que no vaya con el cuerpo de quien va a usar su propuesta, o que, en vez de facilitarle su oficio, se lo dificulte. Y también requiere de la comprensión del todo, y de la parte en interacción con ese todo.

Los verbos que se ubican en el Momento de *Proyección de la obra* son preferiblemente aquellos que impliquen la relación del espectador con el objeto de arte, su percepción, su experiencia. En el caso del verbo *reproducir* se refiere a la acción de volver a producir el hecho poético. Esta acción se realiza en la escena, pero también en el nivel mental del espectador.

En la escena la reproducción tiene una línea temporal que avanza hacia adelante o es simultánea. Mientras que en la cabeza del espectador la reproducción se realiza de manera retroactiva, pues solo al llegar a la imagen final de la obra es que él tiene todos los elementos para darle sentido a aquello que vio en su totalidad. Por consiguiente, reproducir como acción se relaciona con otro verbo de este momento: co-crear.

Tanto en la reproducción como en la co-creación que el espectador realiza en su mente, se llenan vacíos que la imagen teatral deja, se producen sentidos que escapan del control semántico que los creadores pudieran tener de la pieza, esto debido a que en esas acciones intervienen los diversos saberes que el espectador posee en cuanto a

aquello de lo que participa en la experiencia de la obra. El espectador también crea algo nuevo, le da nuevos significados a eso otro, o mira desde otro lugar lo que le es familiar.

Por supuesto que en este conjunto de verbos no están agotadas todas las acciones que desde el campo de lo teatral los creadores generan, pero sirve como punto de partida y visibiliza los objetivos que una investigación-creación puede desarrollar desde la especificidad del teatro.

## **5.4 Enfoque pedagógico del Modelo de investigación-creación en teatro desde el pensamiento complejo**

Ahora bien, a lo largo de todo el capítulo que propone este modelo hemos hecho hincapié en el enfoque pedagógico que debe tener la investigación-creación al desarrollarse al interior de las universidades y debido al discurso empleado pareciera que el diseño de un proyecto en esta modalidad fuese un asunto de exclusiva competencia del docente-investigador. Sin embargo, no es esa la intención.

Un proyecto de investigación-creación puede estar orientado y formulado por los estudiantes, de manera individual o colectiva, en los espacios de formación en investigación como lo son las asignaturas de metodología de la investigación, los laboratorios escénicos o los semilleros, y en el proceso de trabajo de grado. En ese sentido, el enfoque pedagógico plantea reflexiones en el cómo aprendo o desarrollo competencias, habilidades y técnicas, cómo me transformo como persona, estudiante, investigador y creador, al transitar el proceso de investigación-creación.

En los programas de arte una de las metodologías de enseñanza más usada y efectiva es la de aprender haciendo. Las asignaturas cuyo objetivo está en la formación en investigación también deben usar esa metodología, puesto que, así como no hay fórmulas para la creación artística, tampoco las hay para la investigación-creación. Comprender esto refresca y dinamiza las experiencias en torno a esa modalidad, pues permitiría que tanto estudiantes como docentes puedan acercarse a cada proceso de una manera diferente, construyendo los caminos que cada creación demanda.

A través de esta metodología de aprender haciendo, se construye conocimiento en relación directa entre la teoría y la práctica, y esos aprendizajes pasan tanto por lo racional como por lo sensible. Así el enfoque pedagógico tiene su centro en la metacognición que el estudiante-investigador hace del proceso.

El enfoque pedagógico del modelo está planteado también para reconocer los trayectos de la investigación-creación, hacer consciencia sobre ellos y, por consiguiente, en el caso de los docentes que participan como investigadores-creadores, poder concretar mejor esos trayectos tanto de manera teórica como metodológica para construir mejores estrategias en la enseñanza de las metodologías de la investigación en el teatro.

Lo anterior redundaría también en la elaboración de criterios de evaluación que estén acordes con las experiencias en esta modalidad, tanto en la etapa de los diseños de proyecto como en la de los resultados de investigación-creación, permitiendo que el egreso de los estudiantes de los programas a través de la sustentación de su trabajo de grado sea un proceso más tranquilo y humano.

Por otra parte, también es necesario considerar que debido a la cantidad de acciones investigativas que se realizan a la hora de crear una obra, como lo veíamos en el subtítulo anterior, y a la metodología de aprender haciendo, los espacios como los laboratorios de actuación o los talleres de creación, montaje o puesta en escena, en los cuales los estudiantes aprenden a hacer teatro, haciendo teatro, deberían ser espacios formativos también de la investigación-creación; de acuerdo con Pérez (2010), esto ya ocurre en la práctica, sin embargo, aún no se explicita en los programas de pregrado en Colombia, salvo la excepción de la Licenciatura en Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali, en la cual, en las asignaturas destinadas a la creación se desarrollan también competencias científicas.

Lo anterior implica que los docentes a cargo de estos espacios formativos tengan rutas claras, epistemológicamente hablando, para explicitar las transposiciones metodológicas que se realizan de manera transdisciplinar, así como, que puedan entregar/construir a/con sus estudiantes los instrumentos que desde los principios estratégicos y generativos del pensamiento complejo dinamizan la investigación-creación para hacer consciencia sobre los tránsitos entre disciplinas, saberes y niveles que cada estudiante realiza.

La apropiación del modelo en la educación superior con respecto a la formación en investigación y, a la formación disciplinar, conlleva a un perfil distinto de estudiante, uno en el que la construcción de conocimiento está ligada a la producción del mismo de una manera autónoma (Pérez, 2010). El estudiante no espera a que se le den todas las respuestas, claves o técnicas, sino que construye el saber a partir de la intersubjetividad. En realidad debe trabajar para construir su aprendizaje, en este sentido, el don,

el talento, el ángel y el duende<sup>14</sup> quedan desterrados de su formación. El estudiante investigador-creador es al mismo tiempo sujeto y objeto de la investigación-creación. (Sjöström, 2008).

El rol del docente también cambia porque deja de ser un depositario y un guardián de la tradición del saber disciplinar, para ser un mediador entre las distintas posibilidades de construcción de un saber.

El docente es, un lector de contextos, propone a sus estudiantes trayectos que les permiten desarrollarse según sus propios intereses, dudas, conflictos y además, poner en diálogo esto mismo con su entorno, con la academia, con la cotidianidad. Y de todo esto, el docente es uno más, con más experiencia y saber, pero que al igual que los estudiantes, se transforma en la experiencia de la investigación-creación.

De acuerdo con lo anterior, el enfoque pedagógico del modelo, en sintonía con la construcción epistemológica del teatro desde el pensamiento complejo, desarrolla en los estudiantes formas distintas de pensar y relacionarse con la realidad, la forma de construir y producir conocimiento no es solo sensible o solo racional, sino que las atraviesa a ambas.

## **5.5 Viabilidad del Modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo**

Al tratarse de un modelo que propone la integración y validación de un paradigma de pensamiento distinto tanto en los organismos de control de la investigación, así como en las universidades y en la sociedad misma, la viabilidad de un Modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo es un asunto de largo aliento en el tiempo. Sin embargo, el contexto está abierto a la discusión y a la presentación de ideas que respondan más a la naturaleza de la investigación-creación. Esto es verificable en tanto aún existe la mesa técnica de Arquitectura, Artes y Diseño al interior del Ministerio de las Ciencias, la tecnología y la innovación, así como por la cantidad de eventos académicos que en Colombia giran alrededor de la investigación-creación.

---

<sup>14</sup> En Teatro se dice que alguien tiene ángel o duende cuando brilla en escena sin mucho esfuerzo.

Esta investigación tiene un alcance teórico por cuanto la viabilidad del modelo que aquí se presenta, necesita de una segunda fase en la cual se evalúe el modelo en la práctica, es decir, en una investigación-creación. En esta segunda fase podrán hacerse ajustes al modelo para hacerlo más coherente con la experiencia de la investigación-creación en teatro, observando si en verdad el modelo permite que el investigador-creador sea consciente de la procedencia de los múltiples saberes que se integran en la creación, así como de los imaginarios a partir de los cuales crea.

En esta fase podrá evaluarse si efectivamente tanto la producción como la apropiación de conocimiento se dan de lo íntimo a lo colectivo y en qué momentos durante la experiencia de creación y si esa producción trasciende lo técnico, estético y artístico, de qué maneras y en qué niveles. También se podrá precisar de manera práctica cómo los principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo dinamizan y operativizan la investigación-creación, así como sopesar la relevancia que el modelo puede tener en la formación en investigación.

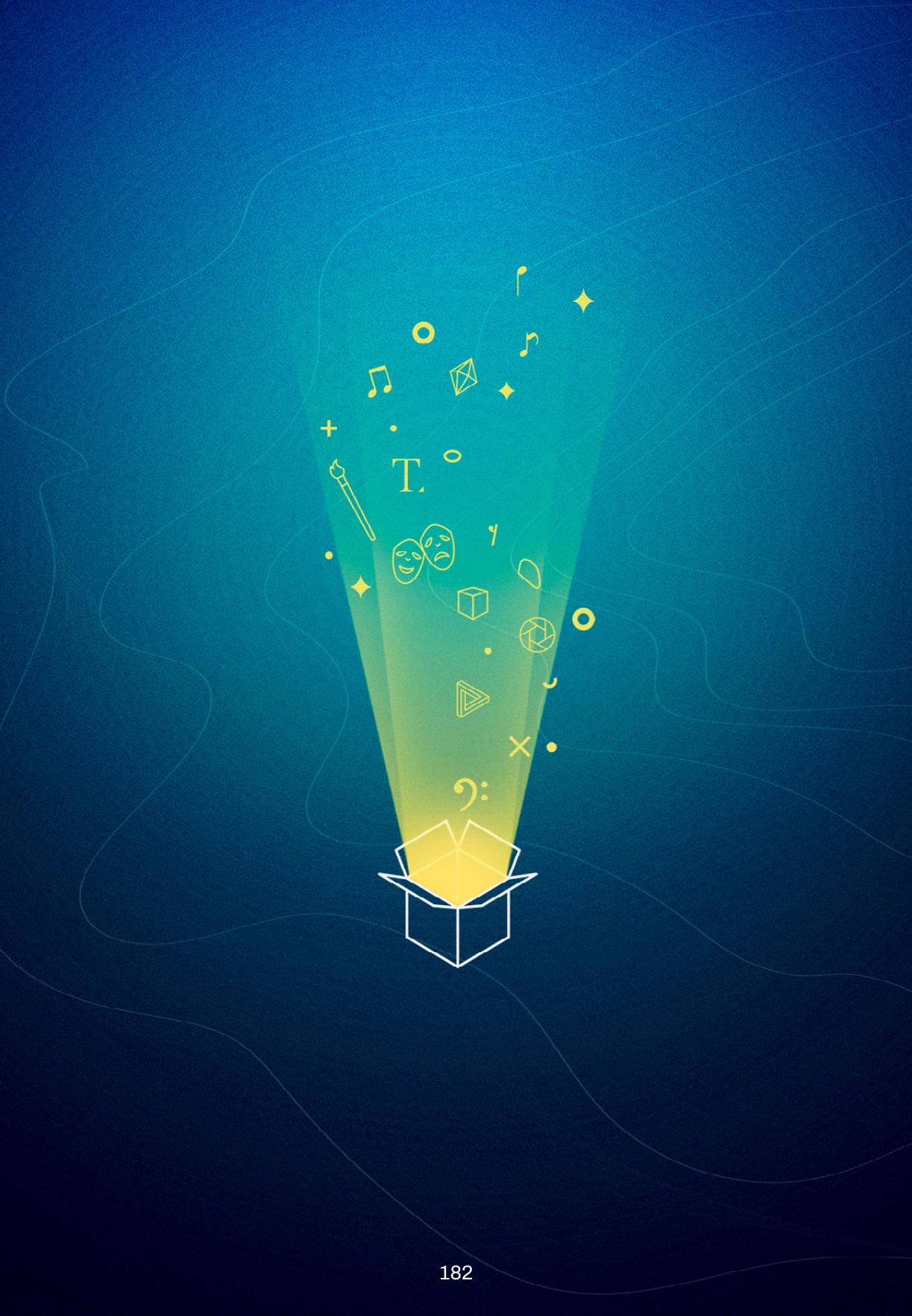
Sin embargo, esto no significa que hay que esperar a que se pruebe el modelo en la práctica para ir allanando el camino en el cual los directamente interesados (investigadores-creadores) empiecen a interesarse por el tema. De hecho, la semilla de la discusión ya ha sido plantada en varios eventos académicos y a través de algunas publicaciones, en consecuencia, se ha podido observar la disposición, la apertura y la necesidad que tienen los investigadores-creadores desde distintas universidades de orden nacional e internacional para pensar la investigación-creación desde el pensamiento complejo de una manera más práctica.

Ahora bien, en Colombia existen solo tres instituciones de educación superior especializadas en arte, la investigadora pertenece a una de ellas, esto posibilita que el modelo de investigación-creación para teatro desde el pensamiento complejo no sea una apuesta individual, sino colectiva y que obedece a la necesidad de una voz que comprenda la complejidad de la investigación-creación en teatro en la educación superior. De igual manera, crea las condiciones para que la segunda fase de esta propuesta sea llevada a cabo, y que al tiempo que se evalúa el modelo, este se replique en otros investigadores-creadores.

Como se mencionaba en el capítulo tres, es la academia la que debe sentar las bases y proponerle a Minciencias qué se entiende por la modalidad de investigación-creación y de esa manera proponer los criterios de evaluación y validación de los productos que se realizan en esta. Pero ese camino es largo, porque debe pasar de los constructos teóricos, como en el caso de esta investigación, a las evidencias prácticas,

como lo que se propone en la prospectiva de este estudio. Si las universidades presentan una propuesta fundamentada y probada, la validación por parte del ministerio estará más en el terreno de lo posible.

Ahora bien, esta investigación, a partir de su divulgación abre líneas de desarrollo, pues las claves de la aplicación del modelo están puestas en estas páginas, otros investigadores-creadores, de otras instituciones y latitudes podrán también evaluar su efectividad y contribuir en la precisión y validación del mismo. Sin duda abre un campo de investigación sobre las artes (especialmente el teatro) la complejidad y la investigación-creación.



# Consideraciones finales sobre el modelo

“Una comprensión es siempre una reconstrucción privada a partir de las pistas dadas públicamente por el lenguaje” (Marina, 2017, p. 84).

Según lo expuesto durante todo el libro, un modelo de investigación-creación en teatro desde la complejidad, comparte técnicas y métodos utilizados por la investigación basada en artes; sin embargo, se diferencian en que el objetivo de la investigación-creación como modalidad es la creación de obra, mientras que la investigación basada en artes utiliza las técnicas y métodos de creación para que los sujetos involucrados en la investigación puedan expresar aquello que no pueden con palabras o encuentren nuevos sentidos a aquello que ya conocían.

Este modelo propuesto tiene su aplicabilidad total en las artes escénicas o performativas, puesto que la obra termina de co-crearse en presencia del espectador. Así la experiencia del acontecimiento es vivida como parte de la creación; no ocurre así, con artes fijas como la pintura o la literatura, puesto que aunque en las teorías de la recepción se reconoce que la interpretación del lector o el asistente a un museo pueden ampliar o restringir los sentidos que la propia obra plantea, en el caso de las artes escénicas o performativas hay un intercambio energético entre los creadores y los espectadores en el momento mismo de la creación y esto condiciona el espectáculo, y además, se presentan las contingencias propias de lo que ocurre en el aquí y el ahora. Estos aspectos son determinantes en el carácter de *autopoiesis* que tiene el acontecimiento escénico.

Por otra parte, el modelo permite empezar a considerar indicadores de evaluación de los productos que estén más acordes con la modalidad y la disciplina desde la que se investiga.

En términos generales, en la evaluación de productos de investigación, el sistema de validación presenta fallos que han sido señalados reiteradamente por las comunidades académicas, fallos que han conducido a una especie de burocratización y mercantilismo de la producción de conocimiento, como por ejemplo que tengas que pagar para ser publicado, o que en el caso de Minciencias no se evalúe el producto en sí, sino el evento o la publicación en la que es divulgado.

Se podría decir que un escenario deseable para la evaluación de la producción científica sería que se evaluaran en realidad los productos y su impacto en las comunidades. En el campo del arte, es todavía más necesario, que los productos no sean evaluados por algoritmos, sino que existan especialistas que puedan evaluar.

El modelo que se presenta en este trabajo conduce a unos indicadores de evaluación que no dependan de lo institucional como un aval, pues muchas veces las obras se presentan ante comunidades que no están organizadas y que no pueden emitir avales, mas no por ello, el impacto que tiene el producto y su apropiación deberían ser menospreciados.

Los criterios de evaluación que podrían ayudarnos a construir unos indicadores que se correspondan con el modelo y por tanto con la modalidad y la disciplina desde la que se propone, podrían ser los siguientes:

1. Existe producción en los diferentes momentos

Debido a la modalidad en la que se está proponiendo el modelo, es necesario plantear cómo en la investigación-creación hay diferentes tipos de productos, no solo la obra que se presenta al final, así como también es necesario considerar que muchos de estos productos también son realizados en un lenguaje simbólico o poético. Es en estos productos que se evidencian los otros criterios de evaluación.

Este criterio también permite evidenciar la complejidad de una experiencia de investigación-creación, pues con frecuencia se cree que la obra surge como por arte de magia o que sucede gracias a la genialidad y al talento del artista.

Los distintos productos que dan cuenta del carácter procesual de la pieza además hablan de la transformación, por ende, de la apropiación individual y colectiva, que se va dando a través de la intersubjetividad mientras se crea la totalidad de la obra.

2. La propuesta es transdisciplinar

Recordemos que lo transdisciplinar no es solo el tránsito entre disciplinas, sino también entre saberes distintos (ancestrales, populares) y niveles de realidad. El puntaje podría estar orientado a la pertinencia y coherencia con la cual la propuesta se hace transdisciplinar. No deberían pesar más los saberes disciplinares que los populares o ancestrales, de igual manera, no deberían evaluarse mejor propuestas solo en el nivel físico de la realidad.

### 3. Existe apropiación del conocimiento individual y colectivo

La apropiación del conocimiento puede estar en lo técnico, en lo estético, en lo pedagógico, en lo investigativo, en lo social, en el nivel de las creencias, en lo disciplinar, puede darse en una o varias de estas dimensiones o incluso en todas. Lo complejo es que precisamente los diversos productos deben ser evidencia de esto.

Asimismo, es necesario considerar la apropiación de conocimiento que realiza el espectador. Medir el impacto que tiene una obra en una comunidad siempre es un reto porque no tiene que ver con cantidad, sino con la calidad de la experiencia que se genera.

La apropiación del conocimiento en el espectador generalmente se da en los niveles místico y mental, aunque sea el nivel físico el que posibilita dicha apropiación y a veces esta no se da en la proximidad inmersiva de la experiencia, sino que se elabora con el tiempo, en la distancia. ¿Cómo evidenciar entonces esta apropiación y cómo medirla? La respuesta debería estar encaminada a explicitar cualitativamente el aporte de la obra a la comunidad y no de cuantificar el número de espectadores que ven la obra o de eventos en los cuales participa.

Este criterio de evaluación es necesario para cambiar los imaginarios que la sociedad tiene sobre el valor del arte y su función social.

### 4. Lo novedoso

Podría ser que la propuesta presenta transposiciones metodológicas novedosas, que trata un tema desde una perspectiva distinta a la usual o que la teatralidad que se asume se expande hacia otras formas de representación. Aquí podría incluirse también el asunto de la originalidad de la obra.

De igual manera, el modelo presentado aquí propicia un tipo de producción de conocimiento que cuestiona las estructuras de poder hegemónicas existentes tanto en el teatro como campo, como en la investigación desde el paradigma racionalista. (Steyerl, 2010).

En el teatro, en tanto que incluye lo femenino como un punto de anclaje desde lo histórico, lo técnico y de los modos de producir teatro, aspectos como relevar la presencia y los aportes de las mujeres en los distintos roles que intervienen en la creación teatral, pero también de hacer de la investigación-creación una experiencia que invite a la protección, la sanación, la emancipación y el reconocimiento de la sabiduría ancestral en el cuidado de todos en relación con la naturaleza, posibilita que la noción de conflicto instalada en el centro mismo de lo dramático como género, sea desplazada por otras nociones como la tensión y la progresión dramática, así como en las formas del teatro de inmersión, en las que lo teatral es un dispositivo que permite

que cada espectador cree su propia experiencia, o, hacia las teatralidades expandidas, aquellas que permiten unos trayectos transdisciplinarios más libres de la forma de lo teatral desde la tradición.

En cuanto a la investigación desde el paradigma racionalista, es claro que este modelo se propone cuestionar el porqué es solo esa mirada la que es válida para la investigación y cómo esa mirada excluyente no permite el reconocimiento de otras maneras de conocer el mundo.

Este trabajo de investigación aborda dos temas que presentan desafíos en su definición cuando son tratados desde un paradigma reduccionista: el teatro y la investigación-creación. De tal manera que para proponer un *Modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo* fue necesario primero comprender ambos temas de manera separada desde el pensamiento complejo, posibilitando el avance en una definición de los mismos, para luego presentarlos de manera *unitas-multiplex*.

La investigación parte de la elaboración de un estado del arte sobre la evolución de la investigación-creación, centrándose en cómo ha sido abordada desde el teatro y focalizando la discusión en el contexto de las universidades colombianas. El estado del arte arroja no solo la indefinición de la modalidad de investigación sino también las contradicciones que se presentan entre las aproximaciones existentes y la propia práctica de la investigación-creación en teatro.

El estado del arte también evidencia los aspectos que se deben tener en cuenta a la hora de diseñar un modelo para esta modalidad desde el pensamiento complejo. Aspectos como: la producción de conocimiento y su apropiación, la valoración de los productos, el rol del investigador-creador, el cuestionamiento por las formas en las cuales se presentan los resultados de investigación-creación y los diseños de formatos que cristalizan las miradas epistemológicas.

La revisión de literatura sobre el tema además justifica la pertinencia de esta investigación al encontrar que en Colombia no existe un modelo para la investigación-creación, sino que los esfuerzos de la academia han sido destinados a la generación de estructuras de proyectos o a la inclusión de productos de investigación-creación en el sistema de medición de Minciencias.

También valida la elección del pensamiento complejo como camino para presentar un modelo que integre la producción de conocimiento desde lo racional y lo sensible, por cuanto, los diversos enfoques y tratamientos encontrados en el debate señalan esta relación.

La investigación avanza en la redefinición de los *Niveles de realidad* propuestos por Nicolescu (1994) como una manera de precisar las dimensiones que atraviesan tanto la realidad de los seres humanos como su producción de conocimiento. En consecuencia, es posible distinguir cómo desde el paradigma racionalista la investigación-creación en teatro atiende únicamente al nivel físico de la realidad, dejando de lado todo aquello que ocurre en los otros dos niveles, el mental y el místico.

Por consiguiente, una comprensión compleja de la investigación-creación en teatro apunta a evidenciar: 1. El tránsito de las ideas, juicios, opiniones, saberes y técnicas que ocurre entre los tres niveles de la realidad cuando se realiza una investigación en teatro. 2. La naturaleza transdisciplinar de este arte.

Esto también posibilita que la comprensión compleja del teatro integre en su construcción epistemológica todos los desarrollos que desde el paradigma racionalista se han dado en el estudio de este arte. Porque no se trata de desconocer la producción de conocimiento realizada en el nivel físico de la realidad sino de empezar a comprender qué ocurre en los otros dos niveles cuando se investiga creando en el teatro.

Además, la investigación expande el concepto de nivel de realidad presentado por Nicolescu (1994), en cuanto a que no lo limita a los saberes disciplinares, sino que incluye en ellos los saberes ancestrales y populares. Esto redundando en una concepción amplia de lo transdisciplinar que igualmente trasciende el campo de lo académico.

Por otra parte, asumir los principios generativos estratégicos y generativos del pensamiento complejo como organizadores y dinamizadores de las técnicas e instrumentos de recolección de datos en investigaciones desde la perspectiva de la complejidad, brinda claridades en cuanto a la correspondencia entre las técnicas, el objeto de estudio y la modalidad de investigación.

Asimismo, en este trabajo se presenta la propuesta de construcción epistemológica del teatro desde el pensamiento complejo, debido a que para comprender la manera como se investiga creando en el teatro es necesario primero entender la naturaleza compleja de este arte. La construcción epistemológica propuesta en el capítulo 2 abre el panorama desde el que se estudia el teatro, integrando en la definición del objeto de estudio su característica transdisciplinar desde la perspectiva de Nicolescu (1994) y permitiendo identificar cómo este arte como campo de conocimiento atraviesa los tres niveles de realidad.

Una construcción epistemológica del teatro desde la complejidad era necesaria por cuanto se reconoce lo complejo como una de las cualidades de lo teatral, sin embargo, esa mirada ha estado focalizada en las partes, es decir, en lo *unitas*, sin

ahondar en qué radica dicha complejidad. Este trabajo entonces, aunque no agota la idea de una definición del teatro desde lo *unitas-multiplex*, si avanza en ello y puede ser un punto de partida para investigaciones posteriores que profundicen en una comprensión del teatro desde el pensamiento complejo.

Además, esta construcción epistemológica permite identificar las categorías en las cuales el teatro se ha venido estudiando: *arte/campo*, *obra/acontecimiento*, *práctica artística*, para precisar la correspondencia entre los instrumentos y técnicas de recolección de datos, de acuerdo tanto con la categoría desde la cual se investiga como con los principios estratégicos y generativos que dinamizan la investigación.

Las categorías de estudio del teatro posibilitan también una organización más clara tanto de las investigaciones existentes como de aquellas que estén por emprenderse, permitiendo triangular la finalidad de la investigación en la categoría, técnicas, instrumentos y objeto de estudio.

Por otra parte, a través del rastreo de las definiciones de teatro existentes en los documentos seleccionados para el corpus de esta investigación, se evidencian una serie de cualidades del objeto de estudio cuyo trenzado es lo que dota al teatro de complejidad: *lo político*, *lo místico* y lo específico *teatral*. Estas cualidades deberían estar presentes en cualquier investigación sobre este arte desde el pensamiento complejo y, además, permiten trazar las rutas de tránsito de la producción de conocimiento entre los tres niveles de la realidad.

A partir de la identificación de estas cualidades, la investigación en teatro deja de estar reducida a la producción de un conocimiento técnico, estético o artístico, limitando el valor de uso de los resultados de investigación en este arte, que es uno de los principales aportes del modelo al integrar en la producción y apropiación del conocimiento al espectador, no solo como receptor de la divulgación científica que sería la obra de teatro, sino también como cocreador de la pieza y del conocimiento que se genera en torno a ella.

Al restituir el carácter político y místico del objeto de estudio se abre la necesidad de la transdisciplinariedad, así como de perspectivas transhistóricas y transculturales de la investigación en teatro. La transdisciplinariedad vista no solo desde el tránsito entre disciplinas sino integrando también los saberes populares y los saberes ancestrales del problema que se investiga creando.

La construcción epistemológica del teatro desde el pensamiento complejo arroja, desde el principio de autonomía-dependencia una serie de tensiones, entre las cuales están: el *mí* y el *nosotros* y, entre la tradición y la innovación, son novedosas

y dotan la investigación en este campo del arte de una mirada subjetiva consciente, no para domesticar la creación, sino para explicitar las transformaciones arquetípicas que se dan en el imaginario en el nivel místico y en los niveles físico y mental del creador. Esto es debido a que, en la modalidad estudiada, el primer beneficiario de la producción de conocimiento es el mismo investigador-creador.

Por lo anterior, este trabajo presenta la oportunidad de objetivar desde el principio de reintroducción del sujeto cognoscente, la participación del sujeto investigador-creador en el desarrollo de una experiencia, a través de la propuesta del nivel de implicación del yo, en un proceso de investigación-creación.

Al igual que con las tensiones evidenciadas a partir del principio de autonomía-dependencia, identificar los niveles de implicación del sujeto investigador en teatro, abre el camino para tomar consciencia sobre la investigación de un objeto de estudio que generalmente plantea resultados demasiado subjetivos y que, por tanto, no permite su legitimación desde el paradigma racionalista.

La construcción epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo, por consiguiente, abre rutas, caminos, posibilidades para subjetivar de manera consciente los procesos de investigación en este campo del conocimiento.

De esta manera, desde la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, los resultados de investigación tienen un valor de uso que excede el campo de lo teatral, para construir saberes en comunidad que permitan un desarrollo y comprensión del mundo.

Las otras tensiones evidenciadas: entre el cuerpo y la mente o, la teoría y la práctica, ya han sido abordadas por otros autores, maestros y maestras del teatro. Seguramente la serie de tensiones no está agotada en esta investigación lo cual posibilita el desarrollo de pensamiento en torno a indagaciones futuras.

Una vez se plantea la construcción epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo, es posible entrar a definir desde la complejidad, la naturaleza de la investigación-creación en el contexto de la educación superior como una modalidad.

Se extraen unas constantes y unas necesidades de la modalidad que surgen no de los organismos de control como Minciencias sino de los propios investigadores-creadores en el contexto de la educación superior: lo pedagógico, lo metodológico, la valoración, los productos y la definición de la investigación-creación.

Estas constantes implican un modelo de investigación-creación en teatro que no solo se preocupa por crear, sino que arroja evidencias sobre la producción de conocimiento en esos aspectos.

Se resalta la necesidad de explicitar las transposiciones metodológicas que se realizan en la investigación-creación de carácter transdisciplinar puesto que,

nuevamente el objetivo de tomar consciencia sobre la experiencia es lo que precisamente permitirá dimensionar su valor e impacto, tanto en el sujeto que investiga creando, como en su contexto inmediato y en la sociedad.

En consecuencia, darle un rol protagónico en la apropiación y producción de conocimiento íntimo y colectivo al espectador, es una novedad del modelo que se presenta en este trabajo, puesto que con frecuencia o no se toma esta participación como información que puede alterar el programa (la obra) o se investiga solamente desde el proceso de recepción.

También esta investigación explicita los modos de acción que los sujetos creadores pueden tener en un proceso: activa y pasiva. Esto es clave cuando se piensa en las posibilidades de la formalización de la investigación-creación en teatro. Por supuesto que habrá muchos más productos y maneras de evaluar la utilidad y el impacto de una experiencia cuando la participación es activa, puesto que se formaliza en otros tipos de productos aparte de la obra teatral; sin embargo, a través del proceso de apropiación íntima y colectiva, así como de la producción de conocimiento mediante la intersubjetividad, es claro que la obra como tal es suficiente para declarar una participación, en este caso pasiva, de todos los sujetos involucrados. Quizás sea necesario repensar los términos de activa y pasiva, en cuanto que, de ninguna manera, el proceso de creación es posible a través de la pasividad.

Este trabajo identifica cuatro funciones que cumple la obra de teatro en el momento de proyección, es decir, del encuentro con el público: divulgación, indagación en caliente sobre el oficio, apropiación y producción de conocimiento. Esto permite cambiar la mirada sobre la utilidad de la investigación-creación y su impacto, tanto en la evolución del campo, como en la construcción colectiva que se hace en la comunidad que asiste a una función.

De la participación de los investigadores-creadores en esta investigación también se obtienen una serie de características que justifican la necesidad de un paradigma distinto, así como de un modelo para abordar este tipo de investigaciones.

La primera característica es la forma en la que se produce y se apropia el conocimiento desde lo íntimo a lo colectivo, a través de la intersubjetividad. Por consiguiente, el modelo que se propone aquí parte de la identificación de los momentos en que se produce y se apropia el conocimiento. En ese sentido, integra a través de los principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo, las formas en que ese conocimiento íntimo o colectivo se puede hacer público para ser tenido en cuenta como producción y apropiación.

Este trabajo aporta la explicitación de la cadena de producción y apropiación del conocimiento en teatro, esto es relevante en el sentido que permite evidenciar una diferencia fundamental en la modalidad de investigación-creación con respecto a otras modalidades. Asimismo, la consciencia sobre esta cadena potencia la investigación-creación como modalidad en términos de utilidad y valoración del conocimiento que se produce.

Los momentos: *Exposición de motivos*, *Elaboración de estrategia*, *Formalización de la investigación* y *Proyección de la obra*, ayudan a organizar la investigación-creación de acuerdo con las técnicas e instrumentos de recolección de datos que se emplean desde los principios generativos y estratégicos del pensamiento complejo. De igual manera, ayudan a organizar de modo temporal toda la experiencia; sin embargo, tal y como se definen aquí, estos momentos pueden no suceder en la realidad de manera secuencial. Cada momento trae consigo, entonces, la posibilidad de arrojar resultados de investigación-creación desde lo íntimo y lo colectivo, aun sin haber terminado de crearse la obra e incluso tiempo después de haber finalizado la creación.

Esta característica del modelo que se presenta en este trabajo arroja la explicitación de las categorías de *proximidad inmersiva*, *proximidad* y *distancia*, para hablar del momento en que se producen tanto la generación de resultados como la apropiación del conocimiento, integrando en una sola experiencia toda la productividad asociada a ella, aunque aún no se haya realizado la obra o, aunque ya haya tenido su última función ante el público.

Al comprender la investigación-creación desde el pensamiento complejo, se posibilita la generación de verbos específicos de la investigación-creación en teatro. Estos verbos, asociados a los distintos momentos de producción de conocimiento, reflejan los procesos complejos que se dan en la investigación-creación en teatro entendida como una experiencia. Al tiempo evidencian el tránsito de la producción y la apropiación entre los tres niveles de la realidad, así como la necesidad de la transdisciplinariedad.

Al estar en el medio académico de la educación superior es importante que en los equipos de investigación participen estudiantes, no solo por el hecho de que el arte se aprende haciendo, sino también porque su visión generacional aporta otra lógica distinta a la de los maestros o expertos involucrados.

De igual manera, los cuatro momentos del proceso de investigación-creación que se proponen en este documento amplían las posibilidades de las finalidades de la modalidad, su objetivo general es crear, es decir, tiene una finalidad artística, pero en el proceso se transita por lo pedagógico, en términos de la enseñanza-aprendizaje

y también de una reflexión crítica sobre la comprensión de sí mismo y del mundo. La posibilidad de volver sobre lo ya descubierto y ponerlo en cuestión a través del diálogo con la mirada del espectador, es un paso que nos lleva hacia otro tipo de sociedad.

La experiencia de la investigación-creación debería ser asumida como proyecto de aula en la universidad, en el que la participación de los estudiantes como investigadores-creadores sea de manera activa, trascendiendo así la idea de la evaluación como calificación.

También a través de la investigación-creación en teatro desde la complejidad se pone el sujeto corpóreo como centro de conocimiento, se legitima la producción de conocimiento a través de la reflexión sobre el padecimiento (goce-dolor) que se genera en la experiencia, pero no como un ejercicio ególatra en el que se sobredimensiona la propia percepción de sí mismo, sino con la noción de sujeto propuesta por Morin (1998), que explicábamos en capítulos anteriores. No son solo ideas, sino que estas se materializan en nuestra corporeidad y en cómo nos relacionamos con los otros en el mismo espacio-tiempo, así es clave la distinción de un aprendizaje basado en la experiencia a partir de uno mismo, y no sobre sí mismo.

En el punto de la recepción de la obra, la investigación-creación se articula con los procesos de escuela del espectador, en los que las actividades, previas o posteriores a la experiencia, indagan por las percepciones de estos en relación con la obra, y, además, contribuyen al desarrollo de una mirada más técnica del arte. De igual manera, se espera que el espectador también transforme sus creencias o puntos de vista en relación con la comprensión de sí mismo, los otros y su entorno al participar de la experiencia teatral.

Esta investigación también evidencia la necesidad de que, desde los organismos de control, se establezcan otras maneras de participación de la comunidad académica en los procesos de diseño de políticas sobre la Investigación + Creación, pues hay una distancia considerable entre lo que el Ministerio quiere y plantea y la realidad de los procesos artísticos al interior de las instituciones de educación superior. El diálogo necesita ser más horizontal, Minciencias debe cuestionar la idea sobre la cual la investigación debe ser estructurada y transferible a través de lenguajes proposicionales y abrirse realmente a la inclusión de otros paradigmas de investigación.

Se reconoce que la conformación de la Mesa técnica de Investigación + Creación del Ministerio, a través de los cuerpos colegiados de la RAD, ACOFARTES y ACFA, ha permitido el avance y la discusión sobre los indicadores de medición de las convocatorias de este organismo; sin embargo, se insiste en la necesidad de generar canales de participación en que sean los propios investigadores-creadores quienes

describan sus prácticas y así mismo establezcan rutas para avanzar en el debate y consolidación del modelo, pues en los cuerpos colegiados la representación de las facultades de arte se da, en su mayoría, por directivos, quienes tienden a tener una perspectiva del problema distinta a la que tienen los investigadores-creadores.

De acuerdo con lo anterior, el modelo también aporta cuatro criterios de evaluación de los resultados de investigación-creación, que podrían ayudar a construir unos indicadores para medir la productividad más cercanos a la modalidad y a la disciplina desde la cual se investiga. Estos criterios pueden ser apropiados por la academia en sus distintas instancias de evaluación (asignaturas, procesos de trabajo de grado, convocatorias internas de investigación, evaluación docente para ascenso en categorías) y también deberían ser tenidos en cuenta en la discusión que la Mesa técnica de Artes, arquitectura y diseño tienen con el Ministerio de las Ciencias, la Tecnología y la Innovación.

La viabilidad de que se aplique este modelo en el sistema de medición de los entes de control de la investigación a nivel nacional, depende en gran medida de la validación que este pueda tener por parte de la comunidad del conocimiento de las artes, por consiguiente es un camino largo el que se tiene por delante, en primera instancia se debe evaluar el modelo en la práctica, para ajustarlo, revisar la correspondencia entre los planteamientos teóricos que aquí se presentan, y la práctica, al tiempo la divulgación de esta investigación permitirá que en otras instituciones, otros docentes investigadores también pongan a prueba el modelo, para finalmente proponerlo, ya con más certezas a Minciencias.

Por otra parte, es necesario que la discusión con la mesa técnica pase de los productos susceptibles de ser reconocidos y la medición de estos a centrarse en la modalidad de Investigación+ Creación, pues llegar a algunos acuerdos con Minciencias en este aspecto va a enrutarse la valoración de esos productos desde un paradigma distinto, pero, además, deberá contribuir en el perfeccionamiento del diseño de las convocatorias destinadas al campo del arte.

En ese sentido, también es pertinente que Minciencias aborde la discusión desde el reconocimiento de otros paradigmas de pensamiento en la investigación y que los avances en debate se traduzcan en acciones concretas en las convocatorias y procesos de medición y no se queden como enunciados en los documentos de conceptualización de la entidad.

Los cuatro momentos de apropiación de conocimiento identificados en esta investigación son ejes fundamentales para el diseño de nuevos indicadores en la medición de la productividad. Se debe trascender la concepción de que los festivales

y encuentros en los que hay curaduría de obra son los lugares que legitiman el arte, pues en ese sentido se privilegia una mirada institucional por sobre la apropiación que puede hacer una comunidad “X” sobre el valor de una obra.

Por otra parte, la investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo demanda procesos transdisciplinares, por cuanto los problemas que investiga-creando, son problemas complejos. En ese sentido, la perspectiva abordada en este trabajo dialoga con las pretensiones de Minciencias en cuanto a tender puentes entre áreas de conocimiento a través de la creación, sin embargo, pareciera desde el enfoque dado por este organismo, que esas investigaciones más que transdisciplinares, se ubican en la interdisciplina, debido a que la disciplina o ciencia que estructura el problema de investigación es aquella a la que el arte le presta su expresión.

Sin embargo, es peligroso creer que esta es la única forma posible en la que el arte y la ciencia puedan estar integrados, puesto que, ya lo hemos dicho en repetidas ocasiones, el fin último de la investigación-creación es la obra, que, al mirarse desde la complejidad, implica también una comprensión del mundo y del sujeto creador y espectador en tensión con el *mí* y el *nosotros*.

En ese sentido, quizá es necesaria de parte de un Ministerio de las Ciencias, la Tecnología y la Innovación la oferta a la comunidad académica de un abanico de paradigmas de conocimiento desde los cuales, sin duda alguna, se fomentará la producción de conocimiento. Minciencias no puede ser el ministerio de un solo tipo de ciencia y de saber, pues esto solo significará atraso para la nación.

Por otra parte, y aunque no es el objetivo de esta investigación, a partir de la revisión documental se encuentra que es necesario hacerse la pregunta: ¿qué es lo que el modelo de medición de las convocatorias de Minciencias realmente mide? El modelo funciona con algoritmos que permiten medir la información que se registra en la plataforma, pero esta información, se ha dicho ya varias veces, es sobre los medios por los cuales ha sido divulgada la investigación, no sobre la investigación misma. En el caso de la Investigación + Creación se evalúa la obra a través del evento en el que participa. ¿Es esto coherente? Por otra parte, los criterios de medición cada vez se centran más en aspectos de funcionamiento de los grupos: ¿cada cuánto generan nuevo conocimiento?, ¿cuánto tiempo de permanencia tienen los investigadores en los grupos?, ¿existe colaboración entre grupos?, ¿existe colaboración entre los investigadores del mismo grupo? Estos aspectos que en el algoritmo tienen pesos bastante fuertes no evalúan la producción de conocimiento, en cambio generan en los grupos y en las instituciones tensiones que los llevan a “jugar” con el sistema para ser evaluados positivamente.

Así las cosas, el resultado de la convocatoria de medición no refleja la realidad de la investigación en Colombia y quizás sea necesario preguntarse ¿para qué el modelo?, ¿qué políticas puede orientar si el resultado no refleja la realidad y está construido de espaldas a las comunidades académicas?

Aunque esta investigación se centra en la comprensión compleja de la investigación-creación en teatro, los aportes realizados en términos de la construcción epistemológica de este arte desde el pensamiento complejo pueden ser útiles para investigar el teatro en otras modalidades que no precisan de la creación. De igual manera, las categorías permiten organizar toda la investigación que se produce en el campo de acuerdo con su fin y alcance.

Asimismo, este trabajo se centra en la investigación-creación en teatro, pero esto no impide que las características encontradas para esta modalidad puedan ser identificables en la investigación-creación en otras artes.

# Glosario

- Alteridad:** nombre que se da para reconocer la diferencia, lo otro, o los otros, con respecto a sí mismo. Esa alteridad se da también al interior de uno, en la manifestación del *nosotros*.
- Arrealidad:** es el nuevo ente que se produce a través de la transfiguración de la realidad en una obra de arte. En la arrealidad es imposible separar lo real de lo ficcional.
- Campo:** “Trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)”. (Bourdieu & Wacquant, 2005, p. 150).
- Convivio:** “Reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio - temporal cotidiana” (Dubatti J. , 2007, p. 43).
- Empatía:** capacidad que tienen los seres humanos de comprender las situaciones, emociones, acciones y reacciones de los otros, a partir de la comprensión de las causas y circunstancias que las originan.
- Expectación:** es el proceso que lleva a cabo el espectador mientras está sucediendo la obra. Él es consciente de que lo que observa es teatro. La observación implica también un aspecto poético, puesto que su mirada co-crea la obra. Al mismo tiempo es consciente de la expectativa de los otros que están en el público y esta consciencia incide en la experiencia del acontecimiento.
- Indisciplina:** tipo de investigación que presenta una negación de la disciplina en todos los sentidos: técnico, lingüístico, institucionales y receptivo. (Sánchez, 2009). Esta negación provoca una ruptura que permite que la disciplina avance. Con frecuencia las rupturas terminan siendo asumidas por la disciplina tornándose así disciplinares.
- Investigación sobre arte:** investigaciones “de orden teórico que conciernen a la estética, a la historia del arte o a obras dentro del marco de una disciplina, y donde el objeto de estudio ya existe en el mundo y el investigador lo recorta para generar reflexiones sobre él”. (Duna & Litvak, 2016, p. 38).

- Investigación por el arte:** “Investigaciones que son propias de los procesos creativos, que son llevadas a cabo por los artistas y cuyo objeto no preexista a la investigación, sino que será producto de ésta como objeto artístico” (Duna & Litvak, 2016, p. 38).
- Investigación en arte:** investigaciones en las que se superponen los dos tipos anteriores.
- Macroconcepto:** “Unión de dos conceptos que pueden ser excluyentes, contradictorios y concurrentes entre sí a partir del análisis de un metapunto que los une (Morin, 1981, 1999)”. (Frade, 2020, Anexo 10, p. 5).
- Metacognición:** proceso mediante el cual el ser humano toma conciencia de los aprendizajes adquiridos, así como de los mecanismos usados para ello.
- Neuronas espejo:** son aquellas neuronas que se activan cuando vemos a otro realizando una actividad. El cerebro no reconoce que la actividad se está desarrollando fuera de sí mismo y la asume como propia. Tampoco reconoce si la actividad ocurre en la realidad o en un mundo ficcional. El cuerpo de quien observa reacciona como si estuviera él mismo realizando la acción.
- Obra/acontecimiento:** macroconcepto cuya aplicación se limita a las artes escénicas, puesto que en ellas la experiencia del espectador se concreta en que la obra va sucediendo frente a sus ojos. Así la obra solo puede vivir durante la experiencia del espectador. La obra es al mismo tiempo producto y experiencia en tanto acontecimiento.
- Poesis:** este concepto “involucra tanto la acción de crear- la fabricación- como el *objeto creado -lo fabricado-*.” (Dubatti, 2012, p. 34 ).
- Práctica artística:** corresponde a los procesos de creación en la enseñanza y aprendizaje del arte. (Sánchez, 2009).
- Reflexividad:** cualidad del objeto artístico que permite reflejar en sí mismo al sujeto creador.
- Sistema:** “Un “sistema” es un conjunto de componentes (muchas veces subsistemas) que interactúan. Como conjunto, tienen un borde o una frontera mediante la cual el sistema se diferencia del resto del mundo.” (Schaffernicht, 2009, p. 9). Los sistemas se pueden construir a partir de la mirada del observador, es él quien define los límites del sistema, así como las jerarquías que podrían presentarse entre subsistemas y el sistema. Es el observador quien a partir de su mirada propone un enfoque epistemológico para el estudio de ese sistema, este enfoque también condiciona los límites y la jerarquía de este con relación a macrosistemas y subsistemas.

**Sistema abierto:** “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, 1999, p. 45).

**Teoría:** la palabra “teatro” viene del griego θέατρον (*theatron* = “lugar para ver”) y este del sustantivo θέα (*thea* = visión) que encontramos en la palabra teoría, y se encuentra relacionada con el verbo *théaomai* (contemplar, considerar, ser espectador), de modo que teatro, con su sufijo instrumental -tro, significa “medio” de contemplación. (Diccionario etimológico, 2020). Recordemos que para los griegos la “contemplación” es una actividad que conduce al conocimiento.

**Tradicición:** este concepto tiene dos acepciones que parecen ser antagónicas. En primera instancia significa “una manera de pensar o de actuar heredada del pasado” (Le Petit Robert 1970, 1810):” (Nicolescu, 2011, p. 11). En ese sentido, hablaríamos de una tradición académica. “En teatro, la tradición representa un intento de momificación, de preservación de formas externas a toda costa, que encubren inevitablemente un cadáver, porque cualquier correspondencia vital con el momento actual está enteramente ausente” (Nicolescu, 2011, p. 11). En segunda instancia encontramos una acepción que “se refiere a la transmisión de un cuerpo de conocimientos sobre la evolución espiritual del hombre, su posición en diversos mundos, su relación con diversos “cosmos”. Este cuerpo de conocimientos es, por lo tanto, invariable, estable, permanente, a pesar de la multiplicidad de formas asumidas en su transmisión, y a pesar de las distorsiones causadas por la historia y el paso del tiempo. Aunque su transmisión es generalmente oral, la Tradición se puede transmitir por medio de la ciencia de símbolos, por varias escrituras y obras de arte, así como por mitos y rituales.” (Nicolescu, 2011, p. 12). En este trabajo la segunda acepción es citada como *Saberes ancestrales*. La primera acepción se ubica en el nivel de realidad de lo físico, mientras que los saberes ancestrales estarían ubicados en el tercer nivel de la realidad, el de las creencias.

**Transcultural:** tipo de perspectiva que “Designa la apertura de todas las culturas a lo que las atraviesa y las sobrepasa”. (Nicolescu, 1994, p. 87). En ese sentido: “ninguna cultura constituye el lugar privilegiado desde donde se pueda juzgar a las otras culturas. Cada cultura es la actualización de una potencialidad del ser humano, en un lugar bien determinado de la Tierra y en un momento bien determinado de la Historia”. (Nicolescu, 1994, p. 87). Lo transcultural excede lo cultural, es capaz de situarse desde aquello que hermana a la humanidad y no desde lo que la divide.

**Transhistórico:** tipo de mirada que es capaz de atravesar las particularidades de cada momento de la humanidad desde una perspectiva histórica. Encuentra, en la diacronía, los puntos con rasgos comunes entre los distintos momentos.

**Transhumano:** nueva visión del humanismo en la cual “Se trata de buscar lo que hay entre, a través y más allá de los seres humanos –lo que se puede llamar el Ser de los seres. El transhumanismo no apunta a una homogeneización fatalmente destructiva sino a la actualización máxima de la unidad en la diversidad y de la diversidad por la unidad.” (Nicolescu, 1994, p. 115).

# Autores y definiciones de teatro

Autor	Definición
Buenaventura (1970)	Por eso la comunicación, en el teatro, no es, para nosotros, un problema de emotividad, un problema que se reduce al estado creador del actor, o una especie de empatía que se establece entre el espectáculo y el público. Tampoco es simplemente compartir una experiencia con el público, sino desentrañar con él, la complejidad cambiante, viva, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros. (p. 31)
Barba y Savarese (1990)	La antropología teatral, por consiguiente, estudia el comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación. (p. 18)
Boal (2001)	<p>La palabra teatro es tan rica en significados -unos complementarios, otros contrapuestos- que nunca sabemos a ciencia cierta de qué estamos hablando cuando hablamos de teatro. ¿De qué teatro estamos hablando?</p> <p>En el sentido más arcaico del término, no obstante, teatro es la capacidad de los seres humanos (ausente en los animales) de observarse a sí mismos en acción. Los humanos son capaces de verse en el acto de ver, capaces de pensar sus emociones y de emocionarse con sus pensamientos. Pueden verse aquí e imaginarse más allá, pueden verse cómo son ahora e imaginarse cómo serán mañana. (p. 26)</p>
Trancón (2004)	El teatro es una realidad ficticia y una ficción real. (...) Hemos de precisar que, cuando decimos realidad nos referimos a “una acción concreta en un espacio tridimensional”, y cuando decimos ficción nos referimos a “una acción posible en un espacio imaginario”. La unión o fusión de estas dos realidades –la ficticia y la real– es lo que constituye la especificidad del teatro. (p. 119)
Sánchez (2009)	Que el arte es en primer lugar experiencia y no lenguaje lleva a primer término la cuestión de la relación que la práctica artística facilita, una relación que no es primariamente unívoca (en términos de emisor-receptor), sino más bien multilateral: una obra de arte es sólo un momento de un complejo entramado de relaciones que se establecen entre el individuo, la institución artística y el contexto social, así como entre los referentes (pasado), la situación efectiva (presente) y las lecturas posteriores (futuro). (p. 328)

- Carreira (2010) Construir una noción de Teatro es básicamente, leer las diversas experiencias creadoras, descubriendo como el propio lenguaje de la escena reformula sus principios y sus articulaciones, y demandando las acciones investigativas y proposiciones teóricas. (p. 13)
- Vietes (2010) El saber del teatro es diverso y complejo, difícil, como lo es el hacer, o el saber cómo hacer, o saber ser en el saber y en el hacer, o en el cómo hacer. (p. 32)
- Kaahwa (2011) El teatro permea sutilmente el alma humana atenazada por el miedo y la sospecha, alterando la imagen que tienen de ellos mismos y abriendo un mundo de alternativas para el individuo y por consiguiente para la comunidad. Puede dar significado a realidades diarias mientras previene un futuro incierto. Puede tomar parte de la política en formas simples, directas. Al ser inclusivo, el teatro puede presentar experiencias capaces de trascender preconceptos erróneos.
- Dubatti (2011, 2016) Estudia el teatro como acontecimiento desde la interacción de tres elementos: convivio, poésis, expectación.
- Filho en Rubio (2011) El actor tiene que diferenciar la realidad implícita de la realidad explícita para poder trabajar en otra realidad en la que esté cómodo. Es el juego y la transición entre diversos niveles de la realidad.
- Rubio (2011) Por eso nos parece justo afirmar una teatralidad compleja, que tenga que ver con reconocernos en una identidad inclusiva. (...) El teatro es una construcción cultural que nace de valores determinados de acuerdo con la comunidad donde se genera, respondiendo a relaciones específicas, como lo fueron las que operaron en diferentes momentos de la historia. (p. 18)
- Arregui (2013) La disposición hacia el análisis escénico, performativo y espectacular en diferentes horizontes históricos, culturales, geográficos, ideológicos y estéticos, centrándose no ya en la categoría de "obra/género" sino en cuanto a "evento", es decir: "la representación considerada no en el aspecto ficcional de su fábula, sino en su realidad de práctica artística" (p. 286)
- Fernández (2013) En el teatro nuestro material formal es la ficción encarnada, por eso hay que recrearla en los ensayos hasta convertirla en una experiencia auténtica, para los intérpretes en primer lugar. (p. 122)

- Ficher-Lichte (2014) Entendía la puesta en escena como un acontecer que se lleva a cabo entre actores y espectadores, entre escenario y público, y en el cual consecuentemente todos participan. (p. 12)
- Bailey (2014) Bajo los árboles en pequeños pueblos, y en los escenarios altamente tecnificados en metrópolis globales; en pasillos de escuelas y en campos y en templos; en barriadas, en plazas públicas, en centros comunitarios y en sótanos de ciudades del interior, la gente es atraída para compartir en el efímero mundo teatral que creamos para expresar nuestra complejidad humana, nuestra diversidad, nuestra vulnerabilidad, en carne viva, y aliento, y voz.
- Peláez (2015) El teatro es el punto de encuentro entre la sensibilidad, la inteligencia y la diversión. (p. 86)
- Peter Brook (2015) Intentaré descomponer la palabra en cuatro acepciones para distinguir cuatro significados diferentes, y así hablaré de un teatro mortal, de un teatro sagrado, de un teatro tosco y de un teatro inmediato. A veces estos cuatro tipos de teatro coexisten, uno al lado del otro, en el West End de Londres o en Nueva York fuera de Times Square. Otras veces se encuentran separados por centenares de kilómetros, el teatro sagrado en Varsovia y el tosco en Praga, y en ocasiones son metafóricos: dos de ellos se mezclan durante una noche, durante un acto. A veces, también, los cuatro se entremezclan en un solo momento. (p. 21)
- García en Álzate (2016) Lo más importante que descubro en Brecht es su propuesta de intentar hacer uno su propio teatro a partir de Brecht, la verdadera esencia de la teoría brechtiana es la capacidad creadora que puede suscitar conocimiento, por ejemplo, de la historia o de algunos acontecimientos y eso volverlo teatro, pero ese volver teatro la realidad con las propuestas brechtianas es lo que más me incita posteriormente a hacer la creación colectiva, a volverme autor. (p. 97)
- Huppert (2017) El teatro para mí es el otro, el diálogo, la ausencia de odio. La amistad entre los pueblos. No sé ahora mismo qué significa exactamente, pero creo en la comunidad, en la amistad de los espectadores y los actores, en la unión de todos a los que reúne el teatro, los que lo escriben, los que lo traducen, los que lo explican, los que lo visten, los que lo decoran, los que lo interpretan, incluso, los que van. El teatro nos protege, nos acoge... Creo de veras que nos ama... tanto como le amamos.

Del Ciopo  
(2018)

Hay tres principios que son los que tuve en cuenta y que son en realidad los que tuvo y tiene aún hoy en cuenta el teatro independiente. Primero la más rica forma artística, o sea la de mayor y mejor calidad posible. El pueblo merece el mejor alimento espiritual y eso hay que darle. Segundo, que su contenido sea humanista, y tercero, que lo ofrecido tenga un claro sentido histórico y de manera clara proponga la justicia

Ianni (2018)

Esta afirmación radical describe una realidad, una realidad donde el teatro es entendido como una manera de resistir. Una ética existencial antes que una actitud estética. El teatro, arte del ser humano en el espacio, arte corporal, ante todo, constituye entre nosotros un instrumento de revalorización del cuerpo, de la vida, en una realidad que tiende a negar los cuerpos. Por lo tanto, cuando un teatro se inspira obsesivamente en el presente, o cuando ve la historia como cuna del presente, podemos decir que es realista más allá de su forma. Se trata, además, de un teatro cargado de otra obsesión: la justicia. Podemos decir, entonces, que los adjetivos que caben a estos modos de expresión teatral son los de “realista, social y popular”. Para mí el teatro ha sido y sigue siendo siempre eso: la terca custodia de una luz para los hombres.

Vargas (2018)

Es imposible entender el teatro contemporáneo en el continente sino se entiende esta sucesión de movimientos que son su forma de caminar, y una manera de resistir a la inmovilidad y la muerte.

A menudo pienso en los maestros que nos precedieron, porque el teatro es memoria, pero una memoria que nos expulsa hacia adelante, es evocar con los ojos, rememorar con los oídos, para echar a andar los recuerdos emocionados del mirar y el oír, ver y escuchar la vida de lo que merece ser recordado.

Cedrán (2019)

Cuando entendí que mi oficio y mi destino personal sería seguir sus pasos, entendí también que heredaba de ellos esa tradición desgarradora y única de vivir el presente sin otra expectativa que alcanzar la transparencia de un momento irrepetible. Un momento de encuentro con el otro en la oscuridad de un teatro, sin más protección que la verdad de un gesto, de una palabra reveladora.

---

(Rivas, R. 2021, p. 208)

# Lista de referencias

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje moderno*. (B. Ortíz de Gondra, Trad.) Asociación De Directores de España. ADE.
- Alba, C., & González, L. (2009). *Motivos y estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*. Instituto Politécnico de Leiria. Universidad de Granada.
- Asprilla, L. (2013). *El proyecto de creación-investigación: La investigación desde las artes*. Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Bailey, B. (28 de Marzo de 2014). *Tarántula, Revista Cultural*. Obtenido de <http://revistatarantula.com/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2014-de-brett-bailey/>
- Bak-Geler, T. (2003). Epistemología Teatral. *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral.*, 81-88.
- Ballesteros, M., & Beltrán, E. M. (2018). *Investigar creando. Una guía para la investigación creación en la academia*. Universidad del Bosque.
- Barriga, M. L. (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística. *El artista*, 317-330.
- Bellas Artes Institución Universitaria del Valle. (2016). *Convocatoria proyectos de investigación*.
- Bellas Artes Institución Universitaria del Valle. (2020). *Términos de referencia convocatoria de investigaciones*.
- Bellas Artes Institución Universitaria del Valle. (2017). *Política de Investigaciones*. Bellas Artes.
- Berenguer, Á. (2007). Motivos y estrategias: una introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos. *Estudios Teatrales*(21), 13-29.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. (J. Merlino, Trad.) Liberdúplex.
- Boal, A. (2004). *El arcoiris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. (J. Cabezas, Trad.) Alba Editorial.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). El propósito de la sociología reflexiva. En P. Bourdieu, & L. Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (págs. 147-172). Siglo XXI Editores.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Buenaventura, E. (1988). Metáfora y puesta en escena. En E. Buenaventura, *Notas sobre dramaturgia* (págs. 113-133). Asociación Argentina de Actores.

- Carreira, A. (1 de diciembre de 2010). La investigación como construcción del teatro. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 6(12), 1-14.
- Cedrán, C. (28 de febrero de 2019). *Artezblai*. Obtenido de <http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2019-por-carlos-celdran.html>
- CESU; CNA; Ministerio de Educación Nacional. (2020). *Acuerdo 02. Por el cual se actualiza el modelo de acreditación de alta calidad*. Ministerio de Educación Nacional.
- Daza, S. (2009). Investigación – creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte Pedagógico*, 87-92.
- Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación. (2018). Anexo 1. En *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación*. Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación.
- Departamento Administrativo de Ciencias, Tecnología e Innovación. Colciencias. (2014). *Resumen del documento del 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*.
- Departamento Administrativo de Ciencias, Tecnología e Innovación. Colciencias. (2018). *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*.
- Departamento Administrativo de Ciencias, Tecnología e Innovación. Colciencias. (2019). *Índice bibliográfico nacional publindex- IBNPublindex*.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. (J. Claramonte, Trad.) Paidós.
- Di Castro, E. (2006). *Conocimientos fundamentales de Filosofía*. Universidad Autónoma de México-McGraw-Hill Interamericana.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Ediciones Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Principios de Filosofía del Teatro*. Paso de Gato.
- Duna, S., & Litvak, G. (2016). ¿Enemigos íntimos?: reflexiones en torno a la creación y a la investigación teórica. *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas Teatro*. (Ed.) (págs. 37-41). *Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas: Proyecto en Bruto: Grupo de Estudio sobre Cuerpo*: ECART, 2016.

- Eisner, E. (2012). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. (G. Sánchez, Trad.) Paidós.
- Esquivel, N. H. (2018). La comprensión como estructura existencial humana. Una ruta de la hermenéutica filosófica gadameriana. *Hermenéutica Intercultural. Revista de Filosofía*(30), 159-191.
- Ficher-Lichte, E. (2014). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación teatral*, 8-32.
- García, J., & Parada, N. (2017). La razón sensible en la educación científica: las potencialidades del teatro para la enseñanza de las ciencias. *Zona Próxima. Revista del Instituto de Estudios en Educación y del Instituto de Idiomas Universidad del Norte*, 114-139.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- Gell-Mann, M. (2003). *El quark y el jaguar*. (A. García, & P. Romualdo, Trads.) Tusquets editores.
- Godoy, F. (2008). El desorden organizador. *Revista Colombiana de filosofía de la ciencia*, 63-83.
- González, J. D. (2013). Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 41-58.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*(26), 85-118.
- Huppert, I. (23 de Marzo de 2017). *Artezblai*. Obtenido de [www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2017-por-isabelle-huppert.html](http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2017-por-isabelle-huppert.html)
- Hurtado, J. (2010). *Metodología de la investigación: guía para una comprensión holística de la ciencia*. Quirón.
- Ianni, C. (11 de Octubre de 2018). Solo por imposible es posible el teatro latinoamericano. *Textos. Festival Internacional de Teatro de Manizales*, págs. 4-5.
- Ivelic, R. (1995). Arte y Transfiguración. *Aisthesis*, 17-28.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (M. Murmis, Trad.) Paidós.
- Kaahwa, J. (1 de Marzo de 2011). *Mensaje mundial del día del teatro*. Obtenido de <http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2011-por-jessica-a-kaahwa.html>
- Larios, S. (2010). *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre*. Paso de Gato.
- Marina, J. A. (2017). *El vuelo de la inteligencia*. Debolsillo.

- Maturana, H., & Varela, F. (2003). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Grupo Editorial Lumen.
- Max-Neef, M. (2004). *Fundamentos de la transdisciplinariedad*. Universidad Austral de Chile.
- Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación a. (2020). Obtenido de [https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/convocatoria/anexo\\_3\\_-\\_la\\_investigacion\\_creacion\\_-\\_definiciones\\_y\\_reflexiones.pdf](https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/convocatoria/anexo_3_-_la_investigacion_creacion_-_definiciones_y_reflexiones.pdf)
- Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación b. (2020). Anexo 1. Contenido del proyecto. En *Invitación a presentar proyectos de Investigación + Creación en Artes – InvestigARTE 2.0 con la vinculación de Jóvenes Investigadores e Innovadores*. Obtenido de <https://minciencias.gov.co/convocatorias/invitacion-para-presentacion-propuestas/invitacion-presentar-proyectos-investigacion-0>
- Ministerio de Educación Nacional. (15 de septiembre de 2017). Resolución 18583. Colombia.
- Morin, E. (1984). *Ciencia con Consciencia*. (A. Sánchez, Trad.) Anthropos.
- Morin, E. (1998). La noción de sujeto. En Fried-Schnitman, *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (págs. 67-85). Paidós.
- Morin, E. (1999). *Introducción al pensamiento complejo*. (M. Pakman, Trad.) Gedisa.
- Morin, E. (2002). *El método 2. La vida de la vida*. (A. Sánchez, Trad.) Ediciones Cátedra.
- Morin, E., Ciurana, E., & Mota, R. (2002). *Educación en la era planetaria*. Gedisa.
- Nicolescu, B. (1994). *La transdisciplinariedad, Manifiesto*. (N. Dentin, & G. Dentin, Trad.) Ediciones Du Rocher.
- Nicolescu, B. (2011). Peter Brook y el pensamiento tradicional. *Investigación teatral*, I(2), 8-41.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. (J. Melendres, Trad.) Combinado Poligráfico Evelio Rodríguez Curbelo.
- Peláez, C. (2015). *Colectivo Teatral Matacandelas /36 años*. Ministerio de Cultura de Colombia. Dirección de Artes. Área de Teatro y Circo.
- Pérez, V. (2010). El perfil investigador-creador en los estudios de posgrado en artes escénicas. *Artea*, 125-138.
- Pignataro, J. (18 de Septiembre de 2018). *Resumen Latinoamericano. La otra cara de las noticias de América y el tercer mundo*. Obtenido de <http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/09/21/uruguay-memorias-de-atahualpa-del-cioppo/>
- Pupo, R. (Sin fecha). *Imagen, metáfora, verdad: hacia una visión hermenéutica compleja*. Doctorado en Pensamiento Complejo. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.

- Rivas, F. R. (2021). Propuesta epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo. En J. e. Gómez, *Itinerarios transdisciplinarios* (págs. 200-233). REDIPE, Bellas Artes.
- Rivas, R. (2018). La evolución disciplinar del teatro como ciencia de lo humano. Una mirada desde la complejidad. En *Apropiación, generación y uso edificador del conocimiento* (págs. 610-618). Editorial Redipe, Capítulo Estados Unidos. Coedición: Universidad de San Buenaventura, Universidad del Valle, Escuela Nacional del Deporte I. U, Instituto Departamental de Bellas Artes I. U. Cali, Colombia.
- Rubio, M. (2011). *Raíces y semillas. Maestros y Caminos del teatro latinoamericano*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Sánchez, J. A. (2009). Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Revista Estudis Escènics*, 327-335.
- Sanchis, J. (1994). Por una dramaturgia de la recepción. *ADE Teatro*(41-42), 64-69.
- Santamaría, C., Chingaté, N., Gonzalez, J. D., Castellanos, N., Salazar, M., & Morales, S. (2011). La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.*, 87-116.
- Schaffernicht, M. (2009). *Indagación de situaciones dinámicas mediante la dinámica de sistemas*. Editorial Universidad de Talca.
- Sjöström, K. (2008). Reflection, lore and Acting- The Practitioner's Approach. *Nordic Theatre Studies*, 1-12.
- Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*. (H. Vázquez, Trad.) Alfaguara.
- Spiegelburd, R. (2006). Guía rápida para dramaturgos. Cazadores de catástrofes. *Revista Pausa*. Obtenido de <http://www.revistapausa.cat/guia-rapida-para-dramaturgos-cazadores-de-catastrofes/>
- Stake, R. (1999). *Investigación con estudio de casos*. Ediciones Morata.
- Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, 31-37.
- Trancón, S. (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Facultad de Filología. Universidad Nacional a Distancia.
- Universidad Javeriana. (8 de Septiembre de 2020). Panel: La investigación+creación en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación. Colombia. Obtenido de <https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/como-esta-la-investigacion-creacion-en-colombia/>

- Vargas, A. (8 de octubre de 2018). *Kiosko Teatral*. Obtenido de <https://www.kioskoteatral.com/dia-del-teatro-latinoamericano-mensaje-de-aristides-vargas/>
- Vieites, M. (Julio-Diciembre de 2019). Teatro y memoria: algunas claves para una intervención social crítica. . *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e Intervención Social*.(28), pp. 253-283.
- Vieites, M. e. (2010). *Teatrología: Nuevas perspectivas: Homenaje a Juan Antonio Hormigón*. Ñaque.
- Viramontes, S., & Acosta, J. (2014). Arte y Pensamiento Complejo. En D. Caldevilla, *Parámetros actuales de evaluación para la comunicación persuasiva* (págs. 16-22). Madrid: ACCI.
- Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. Edición electrónica de: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

**Autora**

Ruth Rivas Franco

**Grupo de Investigaciones en Dramaturgia Kaly (Tejido sin agujas)**

[dramaturgiakaly@bellasartes.edu.co](mailto:dramaturgiakaly@bellasartes.edu.co)

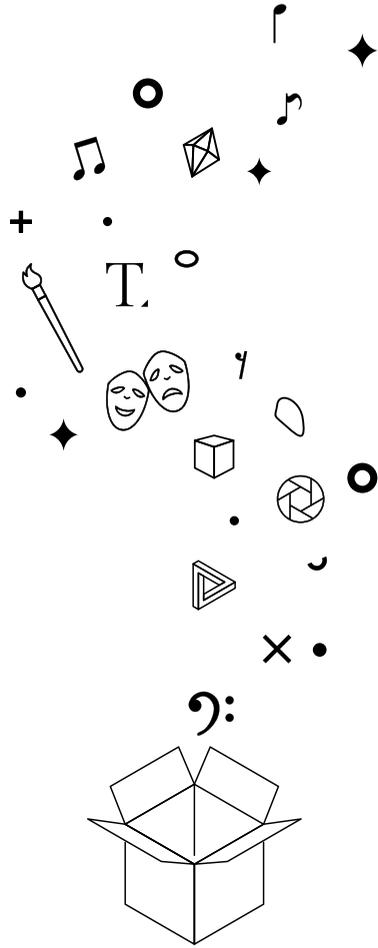
**Facultad de Artes Escénicas****Instituto Departamental de Bellas Artes****Ruth Rivas Franco**

**(1979). Cali, Colombia.**

Dramaturga; Doctora en Pensamiento Complejo; Magister en Estudios Avanzados de Teatro; Especialista en Dramaturgia; Licenciada en Literatura. En la actualidad se desempeña como docente y coordinadora del Grupo de Investigación en Dramaturgia Kaly (Tejido sin agujas) de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali.

Entre sus publicaciones se cuentan: *De amores complejos y otras ridiculeces* y *La Tarotista de Youtube* (2023) en *El Valle relata, 34 mujeres. Antología de Cuentos*; *Estrellas rojas en el cielo* (2021) obra de teatro en *Dramaturgia en clave femenina, Antología de teatro breve latinoamericano*; *Veneranda* (2020) obra de teatro en *Antología Caleña*. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT); *La tierra roja* (2020) obra de teatro en *Antología de teatro breve colombiano, tomo 3*; *Anita Castro* (2016) Cuento monologado, *Revista Juana Ficción*; *El canto del pájaro guaco* (2014) obra de teatro; *Memorias de una Escurridiza* en *La Antología La Vuelta a la Manzana* (2013); *La mala muerte* (2012) Obra de teatro. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT); *Amputaciones*, en *Rompiendo el Silencio, Antología de escritoras Jóvenes colombianas*, (2002) Editorial Planeta.

[rukita.r.f@bellasartes.edu.co](mailto:rukita.r.f@bellasartes.edu.co)







*Este libro presenta un modelo de investigación-creación para el teatro desde el pensamiento complejo. El modelo visibiliza las interacciones entre los diferentes sistemas que integran la experiencia, así como los distintos momentos de producción y apropiación del conocimiento desde lo íntimo a lo colectivo. Para diseñar el modelo se construyó una propuesta epistemológica para el teatro desde el pensamiento complejo partiendo de las categorías de arte/campo, práctica artística y obra/acontecimiento, destacando las cualidades de lo teatral, lo político y lo místico, enmarcado en el contexto de la enseñanza del teatro en las universidades.*

*El modelo parte también del desarrollo de una comprensión compleja de la investigación-creación como una experiencia en la que se transita entre los niveles de realidad (físico, mental y místico). Se compone de cuatro momentos que pueden presentarse de manera simultánea o sucesiva en el tiempo y también con trayectos que varían entre la proximidad, la proximidad inmersiva y la distancia con respecto a la experiencia de investigación-creación. El modelo contempla, además, cómo la mirada del espectador está presente desde el primer momento y le da un rol activo en la producción y apropiación del conocimiento.*

e-ISBN: 978-958-58233-8-9



**FONDO EDITORIAL  
BELLAS ARTES**