

La investigación teatral como práctica escénica. El Proyecto Pruebas de la Compañía Buenos Aires Escénica

BERLANTE, Daniela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)/ Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas – daniberlante@gmail.com

Eje: XXV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: investigación teatral-contemporaneidad-práctica escénica-Proyecto Pruebas*

› **Resumen**

La investigación artística, en general, y escénica, en particular, es una empresa que no cesa de promover interrogantes. ¿Cómo se produce el conocimiento? ¿Desde qué lugar se accede al objeto? ¿Es pertinente seguir transponiendo el modelo de investigación científica al de las prácticas artísticas? ¿Cómo se elude esa sujeción si acaso existiera?

Nuestro trabajo se propone dar cuenta de uno de los modos que asume la investigación teatral en la contemporaneidad. Observamos como un fenómeno en franco desarrollo que la producción de conocimientos –lejos de ser una tarea privativa de la especulación teórica- ha cobrado dimensión espectacular y es desde la propia escena donde se pone a prueba la configuración del teatro. La idea de laboratorio tiene, evidentemente, su tradición –y en este punto la figura de Grotowski es insoslayable- sin embargo el aporte contemporáneo consiste en hacer obra de la propia investigación. En nuestro medio, la operatoria de Matías Feldman con la compañía Buenos Aires Escénica y su *Proyecto Pruebas* parece confirmarlo.

Se analizará, entonces, el devenir contemporáneo de la investigación teatral en un tipo específico de procedimiento espectacular que hace de la interrogación al teatro materialidad escénica.

› **Presentación**

La investigación artística, en general, y escénica, en particular, es una empresa que no cesa de promover interrogantes. ¿Cómo se produce el conocimiento? ¿Desde qué lugar se accede al objeto? ¿Es pertinente seguir transponiendo el modelo de investigación científica al de las prácticas artísticas? ¿Cómo se elude

esa sujeción si acaso existiera? ¿Qué formas asume la investigación teatral en la contemporaneidad? Observamos como un fenómeno en franco desarrollo que la producción de conocimientos –lejos de ser una tarea privativa de la especulación teórica- ha cobrado dimensión espectacular y es desde la propia escena donde se pone a prueba la configuración del teatro. La idea de laboratorio tiene, evidentemente, su tradición y en este punto la figura de Grotowski resulta insoslayable. Cuando el director polaco afirma que no hay espontaneidad sin estructura, cuando encuentra que las condiciones de la creatividad dependen de la rigurosidad que aporta un marco estructurante (Grotowski, 2008) que aplica tanto para el trabajo del cuerpo del actor como para el espacio en el que ejercerá su práctica -el laboratorio- está habilitando una plataforma para la generación de conocimiento. Tan determinante resulta esta instancia que en los años setenta decide abandonar el teatro de representación para consagrarse de manera exclusiva a la investigación.

Su etapa representativa coincidió con la de los grandes espectáculos y del reconocimiento internacional, aquel momento en el cual “la poética del Teatro pobre y la experimentación de las técnicas del actor llegan a su apogeo, fundiéndose en una síntesis artística irreplicable” (De Marinis, 1996:84). Nos referimos a las puestas memorables de *Kordian*, según Slovacki (1962); *Akrópolis*, según Wispianski (presentado entre 1962 y 1967); *La trágica historia del doctor Fausto*, según Marlowe (1963); *Estudio sobre Hamlet*, según Shakespeare y Wispianski (1964); *El príncipe constante*, según Calderón y Slowacki (1965 y 1968) y finalmente *Apocalypsis cum figuris*, montaje de textos de varios autores (1968-1969). En el otoño de 1970, luego de una larga estadía en la India, de donde regresa transformado, anuncia la intención de no volver a preparar nuevos espectáculos, de interrumpir la actividad teatral propiamente dicha para darle lugar exclusivamente a la investigación. El teatro así entendido no va ya a circunscribirse a los fenómenos escénicos sino que encontrará su especificidad en la instancia de obtención de conocimientos sobre la propia práctica, en un espacio que llegó a darle nombre a uno de los teatros grotowskianos: el laboratorio.

Laboratorio; es decir un lugar de educación permanente para el actor, un lugar en el que éste- a cubierto de los apuros y del programa de la producción- pudiese adquirir primero y conservar y perfeccionar después los elementos éticotécnicos indispensables para su actividad creativa. (De Marinis, 1996: 94)

Ahora bien, creemos que toda investigación que se precie de tal debe poder trascender el espacio en que se generó la pesquisa para dar a conocer sus conclusiones promoviendo la transferencia y la comunicación, paso insoslayable de la actividad investigativa. La etapa de la difusión nos resulta esencial. Así como afirmamos que la condición ineludible para el hecho teatral es la presencia del espectador, sostenemos con igual énfasis que para que un trabajo de búsqueda creativa devenga en un pensar interrogante debe poder comunicar sus resultados.

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de artes comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio (Borgdorff, 2010:41).

Citamos las consideraciones de Henk Borgdorff porque plantean aspectos relevantes a la hora de definir un fenómeno complejo como es el de la investigación en las prácticas artísticas. En primer lugar, se incluye la interrogación como medio de despejar a través de la pregunta un aspecto específico del objeto a conocer. Esto implicará entonces la formulación de una hipótesis. Nos interesa además la entidad de los métodos designados: experimentales, en tanto incluyen al experimento como primer momento de la práctica, y hermenéuticos, o sea, interpretativos respecto de sus alcances. Creemos que la convergencia de ambas instancias, la experimental y la analítica o teórico-conceptual promueve la integración de la investigación artística en el espacio académico. Al respecto, no podemos desconocer que la investigación sobre las prácticas artísticas se ha revelado -no pocas veces- como un objeto problemático, ya que pone en jaque la objetividad que se le pide a la investigación científica, sobre todo cuando en el objeto a conocer se ve implicado de manera inexorable el propio sujeto. Es posible que esta particularidad haga que se desestime en algunos contextos académicos la validación de estas investigaciones porque aún subyace fuertemente la voluntad de trasladar el modelo del método científico para la obtención de conocimientos a las prácticas que nos conciernen. Por último, recuperamos a partir de la cita consignada el aspecto que atañe a la difusión y comunicación de los procesos y resultados alcanzados. ¿Cómo se comparte ese saber? ¿Mediante qué soportes? ¿Es el texto teórico-académico el que puede dar cuenta de la especificidad de la investigación artística que tiene por principio constructivo a la experiencia? No parece un tema menor si se tiene en cuenta que -en muchos casos- la experiencia resulta lo imposible de describir y transmitir, aunque sea al mismo tiempo lo que más importa comunicar (Mattoni, 2016). Si además, siguiendo a Bataille: “Únicamente desde adentro, vivida hasta el trance, aparece uniendo lo que el pensamiento discursivo debe separar” (2016:31) se desprende que el discurso teórico-conceptual podría ejercer algún tipo de violencia sobre el saber experiencial. Nos planteamos entonces qué tipo de discursividad mantendría una relación de adecuación con el objeto investigado cuando se trata de dar cuenta de procesos experienciales en los que ya no se registra la separación entre el sujeto y el objeto, cuando por el contrario “[...] la experiencia alcanza la fusión entre el objeto y el sujeto, siendo como sujeto el no-saber, como objeto lo desconocido. Puede dejar que se rompa después la agitación de la inteligencia” (Bataille, 2016:31).

› **El Proyecto Pruebas**

En este punto nos interesa detenernos en el tipo de investigación que ha emprendido la Compañía Buenos Aires Escénica a través del *Proyecto Pruebas* porque viene generando un modelo de funcionamiento que logró hacer de la investigación teatral procedimiento espectacular. En efecto, la compañía dirigida por Matías Feldman no sólo ha expuesto públicamente los resultados obtenidos bajo la modalidad de las Pruebas (I a IV) sino que ha vuelto espectáculo algunos aspectos comprendidos por la investigación. Nos referimos especialmente a la Prueba V: *El ritmo* y a *El hipervínculo* (Prueba VII). Veamos cómo la Compañía define este proyecto:

[...] los creadores reunidos en la Compañía Buenos Aires Escénica decidimos encarar el Proyecto Pruebas como una exploración de nuevas modalidades de producción y aproximación a los espectadores. El Proyecto Pruebas se basa en una serie de diez o más pruebas...Desarrollamos investigaciones y reflexiones relacionadas con la percepción, los modelos de representación, los procedimientos escénicos, las convenciones y el lenguaje, con espíritu crítico y transformador. Nos interesa, del mismo modo, explorar distintas formas de exhibir un material. Cada prueba indaga distintos aspectos de lo escénico. Se abren interrogantes y se proponen diversas hipótesis de abordaje. Las pruebas no son obras y se sustentan en cuatro soportes: la investigación completa que la Compañía desarrolla, la forma escénica que toma la investigación, las bitácoras (diarios de trabajo que registran el proceso creativo) y los workshops destinados al público, vinculados a cada investigación realizada. (Extraído del programa de mano de Proyecto Pruebas. Compañía Buenos Aires Escénica. Teatro Sarmiento. Temporada 2016).

Nos hemos detenido en esta presentación porque nos parece importante consignar las etapas previstas en el marco de la investigación llevada a cabo por Feldman y su Compañía. En esta serie de instancias es posible verificar el momento disparador de la pesquisa, el que se le impone al investigador de manera instintiva, el de la tenacidad, tal como lo ha caracterizado el epistemólogo Juan Samaja (2000) pero también el que concierne a la comunicabilidad de sus resultados. Observamos además la presencia de los dos métodos señalados por Borgdorff: hay experimentación y hay interpretación. La prueba es escénica, la bitácora escrita. Aun cuando ésta última se pretenda memoria del proceso creativo, funciona no sólo en tanto diario de trabajo o registro pormenorizado de lo que fue proceso de creación sino que se ofrece como interpretación de las problemáticas puestas a prueba durante el proyecto. En las bitácoras es dónde puede recuperarse el momento de autoridad, en términos de Samaja, entendiéndolo por ello las tradiciones teóricas o las conceptualizaciones que dan marco a la prueba. Stanislavski, Marx, Baudrillard, Hito Steyerl y el filósofo italiano Franco Berardi (Bifo) son algunos de los autores que han funcionado como marco general de referencia conceptual.

En este sentido, la *Prueba I: El espectador* fue una indagación sobre el estatuto del espectador en el hecho teatral que lo colocó como el engranaje más importante. Se trató de desafectarlo del lugar de observador. Se diseñó para eso un espacio hiperrealista, un hogar de clase media en el que los

espectadores circulaban siguiendo a los personajes, observándolos a la manera de voyeurs. Paulatinamente, la acción se invertía de manera que quienes resultaban observados desde el entramado ficcional eran los propios espectadores. La Compañía se propuso experimentar la Elasticidad del Realismo, entendiendo por esto la cualidad que tiene el realismo de adquirir diversas formas: extrañarse o distorsionarse sin quebrar la ilusión de realidad.

La Prueba II: La desintegración siguió indagando sobre el realismo a partir de un presupuesto denominado Realismo por Default, esto es, sobre la base del modelo de representación hegemónico, producto de un sistema que ha condicionado la mirada y adiestrado la percepción. Este modo de abordar la escena –concluyen los artistas-investigadores- tiene la pretensión de imitar la realidad y para ello se muestra decodificable y comprensible. La investigación pretendía desarticular y develar aquellos aspectos que este tipo de representación muestra como integrados. Para ello operaron atentando contra este modelo. Algunos de estos atentados fueron: Neutro: los actores trabajaban sin imprimirle emoción al texto, voz y cuerpo se esquematizaban. Literal: sobreactuaban, graficaban todo lo que decían. Monstruo: no controlaban su cuerpo, su voz se deformaba, tenían como convulsiones. Fuera de escena: accionaban como si estuvieran pasando texto antes de entrar a escena. Tiempo retrasado: se demoraba excesivamente el tiempo esperable entre una réplica y una reacción. Se puso el procedimiento por delante del contenido. No se construyó relato en el sentido argumental. El único relato posible fue el de la propia desintegración. Asimismo se experimentó con la recepción. Ante la fractura producida, frente a la imposibilidad del relato aristotélico sobrevino un cambio para la percepción del espectador que pasaba de la visión al reconocimiento, en los términos que Víctor Schklovski acuñó para diferenciar las imágenes prosaicas de las poéticas. Finalmente, se arribó a la conclusión de que esa misma imposibilidad de relato tradicional proponía la emergencia de otro (que no se ve sino que resuena) producido por sedimentación.

La Prueba III: Las convenciones trabajó a partir del pacto que se establece entre obra y espectador. El planteo radicaba en investigar aquellas convenciones preexistentes al espectáculo y las que se creaban durante el mismo para ver cómo operaban sobre lo escénico. Para ello, Feldman escribió un texto en el cual un personaje no comprendía las convenciones sociales (el ingenuo de Bernabé llegaba a una colonia europea en Ghana y se veía involucrado en los conflictos de una familia alemana. Su candor se daba de patadas con el funcionamiento de esa familia) pero mucho menos comprendía las convenciones teatrales. Por eso, y para asegurar su funcionamiento, la misma obra debía generar nuevas convenciones. De este modo se logró dar visibilidad a la invisibilidad que supone el pacto ficcional.

La Prueba IV: El tiempo consistió en la instalación de diversas escenas (todas se ofrecían a ver en simultáneo en la explanada del Teatro Sarmiento durante la temporada 2016) que parecían fijas, detenidas en el tiempo pero que, no obstante la aparente quietud, iban evolucionando y transformándose imperceptiblemente. Mientras el tiempo transcurría el relato-acontecimiento iba progresando en su

mínima expresión. Se trató de generar una deformación del tiempo, una dilación y una ruptura del par relato-tiempo. Las escenas se encontraban detenidas en la misma coordenada cronológica pero el tiempo transcurría. Se concluyó que allí se creaba una dramaturgia del instante que posibilitaba la aparición de un sentido diferencial, incapturable de otro modo.

La Prueba V: El ritmo amalgamó dos niveles de lectura. Por un lado, se planteó como una interrogación por los alcances, efectos y posibilidades del ritmo en el entramado de una puesta en escena; y en ese sentido, la obra se volvía autorreferencial haciendo de sus principios de construcción la razón de su funcionamiento. Al mismo tiempo, *El ritmo* era una indagación sobre el impacto del capitalismo financiero y las nuevas tecnologías en la vida de los hombres. Lo singular de la realización era que la investigación planteada buscaba resolverse desde aquello que la Compañía decidió poner a prueba, esto es, desde el ritmo. En este sentido, el cuerpo de los actores intervinientes (Angelelli, Muras, de Marco, Pérez de María, Pichersky, Perpoint y Zubiri) fue la sede que aglutinaba los niveles de lectura que hemos planteado. Los actores experimentaban ritmos y velocidades que ensayaban y ponían a prueba en el marco de una empresa de incierto perfil donde se sucedían las situaciones.

Es un hecho que el pulso del capital viene signado por la lógica de la aceleración en un diseño que hace de la repetición su movimiento más estable. Lejos de explicarlo teóricamente (aunque Marx y Baudrillard formaban parte de una “escena pedagógica” dentro del espectáculo llamada el aula marxiana), los actores lo hicieron físicamente. El tempo arrasador propio de los personajes jóvenes que integraban ese centro de distribución de logística chocaba de manera contundente con el de la larga duración, el obsoleto, el del recuerdo y la invisibilidad que vehiculizaba la presencia de la empleada vieja y viuda, en un contraste que no hacía sino ampliar la brecha existencial tecnofílica-tecnofóbica.

La Prueba 7 El hipervínculo se propuso como un correlato escénico de los nuevos modos que asume la percepción contemporánea propiciados por la gravitación de las nuevas tecnologías y que tiene a la simultaneidad, la discontinuidad y la heterogeneidad como rasgos distintivos. El hipervínculo no solo apeló para edificarse a la heterogeneidad como principio que atraviesa su composición material, las temáticas que abordan sus múltiples escenas o los registros actorales, sino que marcó su posicionamiento en cuanto al teatro por medio de la indagación de las imágenes que se proyectaban durante el espectáculo. En efecto, si se trataba de ver cómo impacta en la realización teatral el cambio perceptivo procurado por la crisis de la perspectiva lineal y la recombinación informática, es coherente que Feldman se haya servido de la proyección de imágenes para problematizar su estatuto y observar cómo gravitaban escénicamente. El espectáculo generó su propia respuesta a la pregunta por si se puede narrar en el teatro de manera hipervincular.

› **Conclusión**

Para concluir, nos parece que estas dos últimas Pruebas no sólo diseñaron una investigación sobre un aspecto relevante de la práctica teatral sino que ésta se plasmó con la misma materialidad de la que está hecho el teatro, esto es, a partir de la escena. Valoramos el proyecto en tanto se ha propuesto investigar la práctica teatral comunicando los alcances desde la propia plataforma experimental, con la especificidad de su lenguaje, con la teatralidad como soporte. No obstante, la apuesta por dejar asentados los aspectos teórico conceptuales que involucraron la pesquisa, la voluntad de dejar testimonio de lo que fue fugacidad escénica, el esfuerzo por tratar de lexicalizar lo experiencial dan cuenta de que es posible para la investigación artística conjugar dos aspectos: plasmarse desde su propia especificidad configurándose a partir de la materialidad que le es inherente (la teatralidad) sin por ello soslayar el momento de argumentación racional, el que vincula la descripción de los fenómenos observados con las categorías puestas a prueba para dejar constancia y hacer transferencia de los resultados que aumentarán el capital cognoscitivo de la práctica investigada.

Bibliografía

Bataille, George. (2016). *La experiencia interior: suma ateológica I*. Buenos Aires: el cuenco de plata.

Borgdorff, Henk. (2010). "El debate sobre la investigación en las artes" en *Cairon: revista de ciencias de la danza*, N° 13, págs. 25-46.

De Marinis, Marco. (Octubre 1992/Reed. Octubre 1996). "Teatro rico y teatro pobre" en *Máscara*, Nros 11-12, pp 83-95.

Grotowski, Jerzy. (2008) *Hacia un teatro pobre*. México: siglo XXI.

Mattoni, Silvio (2016) "Prólogo" en Bataille, Georges, *La experiencia interior: suma ateológica I*. Buenos Aires: el cuenco de plata.

Samaja, Juan. (2000). "Aportes de la metodología a la reflexión epistemológica" en Díaz, Esther (Editora). *La Posciencia: El conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*. Buenos Aires: Biblos.