

# LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO DE LA FACULTAD DE ARTES, DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA\*

RESEARCH IN DRAMA ARTS OF THE THEATER DEPARTMENT AT THE ARTS FACULTY OF THE  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Luz Dary Alzate Ochoa\*\*  
Daryeny Parada Giraldo\*\*\*

*\*\* Directora Teatral.  
Magíster en Lingüística.  
Profesora Departamento  
de Teatro Universidad  
de Antioquia. Líder del  
grupo de investigación  
Artes Performativas e  
integrante del grupo  
Artes Escénicas y del  
Espectáculo categoría  
D en Colciencias.  
Investigadora del  
proyecto: "Estado del  
Arte de la investigación  
teatral en la Facultad de  
Artes de la Universidad  
de Antioquia".*

*\*\*\* Magíster en  
Educación y Diversidad  
Cultural. Coordinadora  
del eje de investigación  
en el Departamento de  
Teatro, Universidad de  
Antioquia. Integrante  
de los grupos de  
investigación: Artes  
Performativas, y  
Artes Escénicas y del  
Espectáculo categoría  
D en Colciencias.  
Investigadora del  
proyecto: "Estado del  
Arte de la investigación  
teatral en la Facultad de  
Artes de la Universidad  
de Antioquia".*

## RESUMEN

El Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia ha sido pionero en la ciudad de Medellín, en el deseo de materializar propuestas investigativas del arte escénico, que tanta falta hacen en la ciudad de Medellín. La oportunidad de pertenecer a un espacio académico que promueve la investigación como uno de los fines fundamentales de la vida universitaria le da un privilegio al arte escénico de la Facultad de Artes en la exploración y materialización de proyectos de estudio en diferentes líneas, pedagógicas de creación, interdisciplinarias y que se han desarrollado en sus 25 años de experiencia artística y académica.

## PALABRAS CLAVE

Investigación, teatro, improvisación, cuerpo, semiótica.

## ABSTRACT

The Department of Theater from the Universidad de Antioquia has been a pioneer in the city of Medellin, in its wish to materialize research proposals of drama arts, which are much needed in Medellin. The opportunity to belong to an academic entity that promotes research as one of its fundamental objectives of college life, privileges drama arts of the Arts Faculty in the exploration and materialization of academic projects in different pedagogical, creative and interdisciplinary lines that have been developed in its 25 years of artistic and academic experience.

## KEY WORDS

Research, theater, improvisation, body, semiotics.

---

\* Recibido: abril 12 de 2009, aprobado: junio 9 de 2009

La investigación teatral, es una diversidad de experiencias que reúnen tanto lo práctico desde una mirada del teatro basada en el cuerpo y sus propuestas creativas, como en los procesos teóricos que han buscado materializar y organizar todas estas búsquedas escénicas en unos marcos más rigurosos y científicos. Abrir la posibilidad de que el arte y su experiencia con lo sensible sea comprendido y aceptado como un conocimiento tan importante y que va de la mano de su estudio científico es una tarea fundamental para el desarrollo de una investigación artística y que se viene desarrollando aún marginalmente dentro y por fuera de la academia.

En Colombia la práctica e investigación teatral está asociada al desarrollo del llamado Nuevo Teatro Colombiano, que generó un movimiento de investigación importante para las generaciones actuales en Colombia. Vemos cómo nació del deseo de la creación de piezas teatrales a través de un método llamado 'el método de creación colectiva' con el cual generaron un repertorio dramático y escénico con una propia manera de concebir la escena, la dramaturgia y la actuación, todo ello, fruto de los procesos de exploración y búsqueda dados en los grupos.

En nuestro país el método que se ha aplicado y estudiado con más rigor y que fundamentalmente nació de una búsqueda investigativa, es el método de la creación colectiva.

Su importancia radica por un lado en la destitución del director como figura central de la puesta en escena y se da participación activa a todo el grupo de actores en dicho proceso, igualmente

la destitución del texto como la figura central de la cual partir para la escena; con este método el grupo de teatro se centraba en crear un texto escénico que se iba escribiendo a partir de las improvisaciones generadas por el colectivo y que daban como resultado final una puesta en escena y su texto escrito pero ambos completamente entrelazados, es decir que ambos se construían en un proceso de creación colectiva donde actores y director producían conjuntamente tanto el texto escénico como el texto escrito.

Otro resultado importante de esta investigación teatral en Colombia es el desarrollo del concepto de improvisación como herramienta de trabajo de estos procesos de exploración colectiva; la improvisación en este caso se fundamentaba en desarrollar, más que una técnica actoral como en Europa, un proceso creativo y un juego escénico novedoso a través de la búsqueda de la metáfora escénica.

Este legado está fundamentado básicamente en los escritos de Santiago García y su grupo La Candelaria y de Enrique Buenaventura y su grupo el TEC (Teatro Experimental de Cali). La investigación teatral dentro del país nace con ellos, influenciados y enmarcados ideológicamente en un teatro político por corrientes brechtianas y por ello los resultados son ante todo marcadamente políticos, pero de todas maneras estos procesos funcionaban como procesos marginales de una sociedad a la que le interesaban poco estas prácticas escénicas.

El surgimiento de las escuelas de formación teatral en las universidades

como programas universitarios significó la aceptación del teatro como un objeto de estudio importante para el desarrollo de una sociedad. Este proceso de aceptación fue largo y complejo, en algunos casos fueron los grupos de teatro y sus integrantes, los primeros promotores e impulsores, de la idea de programas de formación universitaria. En los años setenta esta idea parecía descabellada e impensable. Pero hacia los años setenta el teatro logra insertarse al medio académico en las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín, desempeñando un papel importante en los Departamentos de Extensión y de Bienestar Universitario; en Bogotá, la Universidad Nacional; en Cali, la Universidad del Valle; y en Medellín, la Universidad de Antioquia. El primer documento oficial conocido, que aprueba la existencia de un plan de estudios de teatro en la Universidad de Antioquia, es de 1978 y aunque hay relatos de propuestas anteriores, no se conocen documentos al respecto<sup>1</sup>.

Esta apertura le brinda nuevas posibilidades al teatro, insertándolo en la vida académica formal, permitiéndole ir paso a paso en la búsqueda, tanto de las herramientas técnicas del trabajo del actor, como de los conocimientos necesarios para la labor de la Dirección y de los demás aspectos, del lenguaje complejo del teatro.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Yepes Londoño, Mario Alberto. En: la compilación de María Teresa de Uribe, *Historia y Presencia*. Universidad de Antioquia, 1999; Yepes Londoño, Mario Alberto. En: *Crónicas Universitarias*. Universidad de Antioquia, Facultad de Medicina. Autor Corporativo. Medellín, 2003.

<sup>2</sup> Alzate, Luz Dary. *Proceso de Auto evaluación previo a la acreditación*. Programa de Maestro en Arte Dramático. Medellín. Año 2001. Anexo 3, página 4.

Es innegable, el importante papel que comienza a desempeñar el teatro y su reconocimiento como disciplina universitaria, a partir de la década del setenta en escenarios políticos, sociales y culturales. Papel que se manifiesta a través de su participación activa en escenarios barriales, y en el ámbito de los grupos independientes que comienzan a afianzarse, grupos de teatro como: El Triángulo, dirigido por Rafael de la Calle y Gilberto Martínez; El Búho, dirigido por Fausto Cabrera, Carlos José Reyes y Santiago García; y en la Universidad de Antioquia, grupos teatrales de la Facultad y el grupo El Taller, de la dirección de Bienestar Estudiantil, dirigido por el profesor Mario Yepes. En muchos de los casos, esta importancia es controvertida por un discurso, donde el teatro como producción artística y como proyecto pedagógico, son irreconciliables.

Todas estas manifestaciones y todos estos deseos de hacer visible el arte como una expresión importante de la cultura, demostraron la importancia de ésta en los procesos académicos del país y por lo tanto de ser fuente de posibles estudios e investigaciones.

En Medellín y en especial en el Departamento de Teatro, los procesos de creación escénica desde sus inicios como programa académico, estuvieron siempre acompañados por procesos de estudio y análisis que le permitieron un desarrollo también de metodologías de enseñanza-aprendizaje, de propuestas escénicas novedosas, de búsquedas interdisciplinarias. Todas estas posturas académicas influenciadas por el movimiento del Nuevo Teatro

Colombiano, pero también por una diversidad de corrientes surgidas en el ámbito internacional y acentuadas en el método grotowskiano, centraron la búsqueda del desarrollo actoral en el trabajo del cuerpo del actor en Medellín.

Esta búsqueda está centrada en generar un actor vital capaz de transgredir sus propias dificultades, obstáculos, miedos, liberar el cuerpo para que el actor fluya energéticamente y escénicamente. Sin embargo aunque mucha parte de las obras del programa de teatro de la época de los ochenta están en esta búsqueda y que como experiencia se ha recogido en el presente, es un trabajo que no se ha sistematizado.

El Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia ha sido pionero en la ciudad de Medellín, en el deseo de materializar propuestas investigativas del arte escénico, que tanta falta hacen en la ciudad de Medellín. La oportunidad de pertenecer a un espacio académico que promueve la investigación como uno de los fines fundamentales de la vida universitaria le da un privilegio al arte escénico de la Facultad de Artes en la exploración y materialización de proyectos de estudio en diferentes líneas, pedagógicas de creación, interdisciplinarias y que se han desarrollado en sus 25 años de experiencia artística y académica.

Para concluir, es posible observar cómo a lo largo de la historia del arte escénico, la investigación ha sido siempre parte integral y esencial de su desarrollo, que ha producido transformaciones tanto en su propia especificidad como del medio social y cultural donde se desenvuelve,

que es inevitable que se mueva en un terreno transdisciplinario por su carácter de hibridez y que por lo tanto es posible que sea estudiada desde diferentes disciplinas que hacen del arte escénico un objeto bastante interesante de ser estudiado.

### **FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO**

Los enfoques teóricos y conceptuales de la investigación en artes escénicas, actualmente se ubican desde los estudios culturales y postcoloniales, al mismo tiempo de las concepciones sobre transculturalidad, transdisciplinariedad, hibridez, transtextual y transmedial, apoyados por autores como Alfonso de Toro y Fisher-Lichte, que ofrecen desde estas perspectivas opciones de lectura en investigación teatral. A continuación se presentarán brevemente las fundamentaciones:

#### **Ciencia, artes y transdisciplinariedad**

Pensar un nuevo proyecto que supere las expectativas universalistas del metarrelato occidental, implica además de una revolución epistemológica, comprometer ética y políticamente todos los saberes en un intento por pensar diferente, por comprender de manera diferente nuestros problemas y buscarles solución de raíz" (Flórez, 2001: 4).

En la actualidad se presenta un desarrollo de las ciencias sociales y humanas por

las nuevas formas de pensamiento, por las prácticas que se establecen en otras sociedades diferentes a las occidentales, otras formas de conocer, formas holísticas del pensamiento que replantean el lugar de las disciplinas como fragmentos del saber científico, con jerarquías internas a partir de modelos decimonónicos, que han apartado los procesos cognoscitivos de los elementos éticos, estéticos por supuestos metafísicos y objetivistas, dejando de lado el sujeto como centro de las estructuras sociales, un ejemplo de esta separación es la concepción del arte, en este caso el teatro, como disciplina marginada del conocimiento científico debido a que ésta, está asociada al sujeto y a su intersubjetividad en la construcción de mundos desde la experiencia estética.

Por lo tanto, a partir de la crisis de las disciplinas aparece el reto de la transdisciplinariedad, la cual es la nueva manera de conocer más allá de las fronteras que enmarcan las disciplinas.

La transdisciplinariedad, cuyo fin es la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas (historia, cultura, teorías de los medios de comunicación, filosofía, sociología, entre otros), para reflexionar sobre las barreras culturales y sobre lo que está sucediendo en las mismas, especialmente en el teatro como lo plantea De Toro. La transdisciplinariedad en el teatro se concibe como las unidades o elementos particulares de otras disciplinas al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado.

Con la transdisciplinariedad se busca trascender en los discursos fragmentados

de las disciplinas para poner en conjunción los saberes como una forma compleja, integradora y holística. Con esta forma discursiva no se establecen jerarquías de dominios frente a los saberes, sino que se genera la opción de la traductibilidad en términos de elementos de comunicación que intervienen al entrar en conversación entre cada saber que promueva literatura, poesía, las experiencias espirituales desde las artes escénicas y del espectáculo (Flórez, 2001: 5).

Esta propuesta transdisciplinar se enmarca en el postcolonialismo como categoría de la cultura (teoría de la cultura, política, sociología, economía, entre otras), la cual considera las contradicciones y discontinuidades que se dan dentro de los diversos campos de la historia y de la cultura. Como lo afirma Alfonso De Toro, se caracteriza por un pensamiento deconstruccionista, transtextual y transcultural. Es un pensamiento decodificador de la historia (descentra la historia), es heterogéneo o hibridado. Propone:

a) *La transculturalidad*, concebida como un fragmento o bienes culturales que no son generales en el propio contexto cultural, sino que provienen de culturas externas que corresponden a otras identidades, constituyen un campo de acción heterogéneo (De Toro, 18). Para la investigación en teatro la transculturalidad permite decodificar y redecodificar las interpretaciones y las experiencias para luego preelaborarlas.

b) *La transtextualidad*, concebida como la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas

de conocimientos, permite preguntarse en los usos convenientes, compatibles y continuos de otros sistemas culturales a las investigaciones o los procesos teatrales, es decir el teatro visto no solamente como un espectáculo, sino a su vez como fuente de conocimiento, como algo político e histórico semióticamente hablando, donde, partiendo de un grupo selecto de autores y de obras, se da todo el panorama de fenómenos de nuestra actual cultura, radicando aquí una de las principales intenciones de esta investigación.

Estos elementos, enriquecen los discursos y los procesos creativos del teatro desde las construcciones y reconstrucciones culturales, pues posibilitan las discusiones por el otro o alteridad, la diferencia, la desigualdad, la exclusión y la inclusión, así mismo, las visiones de género que cada vez retoman más fuerza en el contexto latinoamericano.

### **La postmodernidad y el postcolonialismo frente al metarrelato de la ciencia**

Para Valcárcel (2001: 245) el término de postmodernidad se ha utilizado para designar un cambio cultural de carácter social, con el que se pretende identificar el final de la modernidad; se caracteriza por una reacción frente a la modernidad, crítica a los postulados de la ilustración, puesta entre dicho de presupuestos científicos, epistemológicos, culturales e ideológicos y la incredulidad a los metarrelatos como la ciencia. La postmodernidad se instaura en un marco referencial desde diferentes aspectos como: a) Cambios económicos, los cuales se caracterizan por automatización del proceso productivo, trabajo científico-técnico, mercado de

la economía mundial. b) Las grandes décadas migratorias de los países del tercer mundo a los países desarrollados; mayor hibridación cultural, identidad y conflictos. c) El feminismo y ecología como movimiento social y como cultura emergente, cambió el orden político, económico y la producción teórica. Comienza a gestarse un cuestionamiento sobre la idea de desarrollo y el papel de las ciencias desde la visión hegemónica que apoya la construcción de progreso y civilización eurocéntrica y anglosajona, desde la idea de la globalización que pone en conflicto las relaciones entre lo global y local, entre lo cotidiano, lo científico y lo estético.

Este cambio se fundamenta en la crítica del postestructuralismo, crítica dirigida a los cimientos de la modernidad, fundamentada hacia el racionalismo positivo y científico de la ilustración, el cual se sustenta en dos movimientos intelectuales: el grupo de la escuela de Frankfurt, (Adorno y Marcuse), se fundamenta en los campos de psicología, política y cuestiones sociales y culturales. Sus fundamentos teóricos son: utiliza la herencia marxista, postulados freudianos y maneja la filosofía kantiana. El grupo intelectual francés retoma el ámbito político y personal, en campos relacionados con la cultura y las ciencias sociales, (Foucault, Derrida, Kuhn, Lyotard, Deleuze). Desde el ámbito de la historia interroga los principios teóricos de conocimiento verdadero y científicos. Negación de lo universal, se pone en cuestión las concepciones totalizadoras y absolutas. Inexistencia de un conocimiento objetivo, muerte del sujeto pensante de la ilustración, se



Obra: "Asesino" Universidad de Antioquia, Fotografía: Andrés Uribe

niega la totalidad de la historia y queda reducida a la arqueología del saber, fin de la historia como discurso totalizador y se evidencia la visión de razón para el capitalismo como instrumental y práctica.

Frente a las concepciones de ciencia, se cuestiona como metarrelato, se devela la relación ciencia y desarrollo, desde Foucault se establece la tensión entre poder y saber, pone entre dicho la objetividad y la universalidad del conocimiento científico. Kuhn, interroga los mecanismos de producción científica, reivindica la importancia del contexto, la ciencia está mediada por paradigmas, critica la discontinuidad de los discursos científicos. En este caso, se cuestiona la existencia del método científico positivista como único método para interrogar las realidades. Así mismo, no existe un sólo sistema de valores y creencias que medie la investigación sino múltiples

sistemas paradigmáticos. Con Lyotard, *"el saber no se reduce a la ciencia, ni siquiera al conocimiento"*. Existen múltiples tipos de conocimiento (cotidiano, científico y sensible), la diferencia radica en la traductibilidad. De esta manera la ciencia se convierte en un subconjunto del conocimiento. El saber científico es una clase de discurso. El lenguaje y la cultura se convierten en el único o primer nivel de explicación de la realidad (Valcárcel, 2001: 246).

Por otro lado, desde Derrida se abordan las relaciones entre lenguaje y pensamiento. Aporta el concepto de de-construcción, el cual significa: descubrir los presupuestos no explícitos que subyacen en los códigos aceptados, las teorías, el pensamiento formulado, los sistemas de valores que han prevalecido durante siglos asociados a la sociedad industrial capitalista.

De esta manera, el postmodernismo propone la reivindicación a la subjetividad, del individuo capaz de tomar decisiones, dar juicios relacionados sobre el mundo, importancia del contexto, relación con la libertad, fragmentación del poder, relato vinculado a la vivencia y reivindica la microhistoria, establece la incredulidad a los metarrelatos como la ciencia, corporizar al sujeto desde las artes, proponiendo y promoviendo el conocimiento sensible.

### **La visión ontológica y epistemológica de la investigación teatral: conocimiento sensible y abstracto**

Para abordar la concepción de la investigación en artes escénicas, es necesario plantear las relaciones de los métodos con respecto a las formas como se concibe las realidades, no como únicas sino como cargas de visiones y percepciones de mundo y construidas por las subjetividades e intersubjetividades, de las cuales el investigador debe de ser consciente, para su análisis, construcción y reconstrucción.

Según esto, se hace necesario plantearse preguntas que direccionan toda investigación. Según Sandoval (2001: 28), apoyándose en Guba, los paradigmas como sistemas de creencias y valores que median una investigación, se sustentan en tres preguntas de orden ontológico, epistemológico y metodológico, pero en este caso planteadas desde la especificidad del teatro:

1. ¿Cómo el teatro concibe la naturaleza de su conocimiento y de la realidad?

2. ¿Cómo concibe la naturaleza de las relaciones entre el investigador y el conocimiento que genera?
3. ¿Cuál es el modo de construir el conocimiento el investigador?

La primera pregunta de orden ontológico, se refiere a las formas de concebir la realidad para la producción de conocimiento, conocimiento que históricamente se ha nombrado como científico y construido por el metarrelato de la ciencia, desde los paradigmas positivistas y post-positivista, cuya concepción del conocimiento está mediada por la generalización de las leyes, libres de tiempo y de contexto (Sandoval, 2001) y una realidad objetiva.

Sin embargo para los paradigmas crítico social, constructivista, dialógico e interpretativo, la realidad es empírica, y por ello el objeto de estudio puede estar independiente del sujeto que la conoce, es él quien la percibe, la piensa, la actúa y la interpreta, lo que quiere decir que la realidad del sujeto no está excluida de la lectura del mundo, que no es un hecho independiente del contexto cultural, sino que está mediada por los códigos culturales y sistemas simbólicos que la atraviesan. Este concepto en una investigación teatral es importante porque los procesos creativos están mediados por los mundos particulares de cada participante enriqueciendo así el objeto de estudio, en este caso el hecho teatral.

Por lo tanto en la generación de conocimiento teatral apoyado por los estudios culturales, se desarrolla un tipo de conocimiento que es el estético y que no está desligado del conocimiento científico y cotidiano. Este tipo de conocimiento



“sensible”, es el que convoca a la investigación en artes escénicas y es pues un conocimiento dialógico e interactivo entre el investigador y lo investigado, y mediado por sistemas de valores que obligan al investigador a meterse en la realidad que se analiza o se representa, para poder comprenderla o reconstruirla. De esta manera, el sujeto se construye en contextos culturales particulares, y es a su vez, constructor de significados a partir de la interacción social dentro de esos contextos desde el discurso o la narrativa. Un ejemplo de esto, es el teatro, como un proceso interesado en expandir y profundizar el significado que la gente puede extraer de su vida. Esta construcción de significados depende de la capacidad del individuo de experimentar e interpretar la significación del entorno, incluyendo la manera como otras personas de su cultura se han construido y han presentado el significado. En este sentido, los modos como los miembros de una cultura y en este caso el hombre de teatro codifican y decodifican singularmente el significado, se manifiesta a partir de diferentes formas de representación que pueden ser visuales, auditivas, lingüística, matemática, espaciales, y en este estudio a través del teatro.

En esta medida, la forma de apropiación e interpretación que realizan los actores sociales de las condiciones objetivas del mundo, es una construcción de significados pero más que esto es el proceso de subjetivación del mismo. Reguillo (2001: 3) establece, que pensar el proceso de subjetivación como un enfoque supone mirar la constitución de la sociedad como un proceso dinámico, en el que los actores sociales realizan

acciones y constituyen sentido sobre el mundo a partir de complejos procesos de negociación, desde un lugar situado e históricamente constituido, es decir, a partir de profundos anclajes histórico-culturales como género, nacionalidad, etnia y clase social; como también de anclajes electivos como procesos de identificación o afiliaciones que los actores actualizan en el curso de sus biografías. Todo esto se constituye en proceso de construcción social del mundo, el cual implica relaciones de poder desiguales y de poder desniveladas, lo que permite entender la configuración de órdenes institucionalizadas cuya legitimidad estriba en la capacidad del sujeto para proponer-imponer, una visión de mundo como la única posible y plausible, que engendra prácticas históricas y objetivamente ajustadas a las estructuras que las producen, en un proceso no exento de conflictos. Por esto, la preocupación por el sujeto y subjetivación desde los órdenes institucionales, encuentran en la dimensión subjetiva el mayor desafío, porque desde ese “lugar” ponen a prueba las normas y los valores propuestos y es ahí donde se afina, se modifica o se clausura el sentido, a partir de instituciones emergentes como organizaciones ciudadanas, agrupaciones de carácter religioso o los medios de comunicación y en este caso específico el teatro.

Para Reguillo comprender la importancia y la necesidad de cuál es el papel del sujeto en la constitución de lo social, se debe plantear el siguiente interrogante: ¿Cómo accede a la subjetividad sin confundirla con lo individual ni reducirla a un conjunto de opiniones personales que los actores tienen en relación con

el mundo? Para responder a dicho interrogante, es necesario, poder penetrar hermeneúticamente en las estructuras cognitivas y afectivas de los actores sociales para encontrar ahí la presencia de lo social en lo subjetivo, es decir, desde el análisis social los sujetos empíricos son importantes en cuanto actualizaciones de matices culturales, importa cómo hablan desde un cuerpo socialmente constituido: género, nacionalidad, pertenencia étnica, adherencia religiosa, política y las identificaciones con colectivos específicos como los ecologistas o defensores humanos. Al establecer la importancia del habla en los matices culturales, se establece el discurso como un mediador en la construcción del proceso de subjetividad. Referente a esto, la autora afirma que el discurso tiene diferentes formas de manifestaciones como: formales, se refiere a los discursos orales, escritos, gestuales, de referencia a sus ámbitos (discurso institucional o especializado); dominante/popular o subordinado; cotidiano o común, en relación a los campos (discurso político, religioso, económico). Sin embargo, es a través del discurso que los actores sociales son capaces de referirse subjetivamente al mundo en actitud objetiva.

El sujeto nace situado en lugar histórico y culturalmente constituido por etnia, género, nacionalidad y clase social que constituyen los anclajes histórico-culturales y a su vez, vive procesos de identificación o afiliación que los actores eligen y actualizan en el transcurso de su vida que son los anclajes electivos. Todo lo anterior, estructura el proceso de construcción social del mundo, el cual, es mediado por el orden discursivo, que

contiene un contexto de enunciación, históricamente construido, culturalmente compartido y subjetivamente interpretado; con un sistema de posiciones diferenciales como el gesto, el ejecutante, receptor y los testigos, además con un sistema de representaciones susceptible de lectura que permite aprehender los efectos del discurso según los diversos modos de instituirlo e interpretarlo.

En este sentido, el discurso se convierte en un dispositivo social, porque es susceptible de representaciones y se pliega no como una sucesión de códigos sino como una producción social de sentidos, en tanto, opera en cuatro planos: formación discursiva, la cual, es la formación histórica y/o plano institucionalizado desde donde se sitúa el sujeto. El campo de discursividad, que es el espacio social y las relaciones de fuerza. Por otro lado, están las estrategias discursivas, que son las posiciones diferenciales y el ámbito de decisiones de los actores. Y por último, la narrativa constituida por el plano del relato y/o concreciones. Todo esto, para poder penetrar hermeneúticamente en las estructuras cognitivas y afectivas de los actores sociales, para encontrar la presencia de lo social en lo subjetivo.

En este sentido, el discurso teatral se convierte en mediador de la cultura y en un elemento constitutivo del proceso de subjetividad y de intersubjetividad. Porque adquiere sentido, contar las propias vivencias (interpretar) dichos, hechos y acciones, a la luz de las historias que narran los actores o sujetos (Bolívar, 2002: 3). Y entendemos como *narrativa* la cualidad estructurada de la experiencia entendida y vista como un relato; por otro,

las pautas y formas de construir sentido, a partir de acciones temporales personales, por medio de la descripción y análisis de los datos biográficos. En una particular reconstrucción de la experiencia, por la que, mediante un proceso reflexivo, se da significado a lo sucedido o vivido (Ricoeur, 1995). Cuando se narra –y el teatro es una forma de narración en el sentido anteriormente anotado–, se cuentan los sucesos y vivencias del otro y cómo este otro construye el mundo de significados, y estos significados están determinados por un contexto en los que suceden las vivencias. Es por esto, que Geertz (1994) entiende la cultura y analogando este concepto al teatro, como un texto que se puede leer porque está cargada de significados, que pueden ser leídos y por fuera de ese contexto de significados no es posible interpretarla.

### **Investigación teatral desde una mirada semiótica e híbrida**

Para concebir la investigación teatral es necesario remitirse a dos instancias u órdenes diferentes; la primera, que tiene que ver con el estudio y análisis de la representación, entendida como una construcción semiótica; y la segunda, el estudio y análisis ya no del teatro sino de la teatralidad en su carácter de hibridez por reunir en sus argumentos un sinnúmero de teorías que se ajustan al problema del cual vamos a hablar. En primera instancia:

#### ***La investigación del teatro desde el orden de lo semiótico***

Lo semiótico en una construcción y análisis del teatro, busca fundamentalmente generar significados que puedan ser

leídos y reconocidos por un espectador, como lo afirma Fisher-Lichte (1994):

El análisis semiótico se puede considerar como un método eficaz cuando se trata de describir y analizar puestas en escena en relación a posibles significados, que se atribuyen a elementos particulares (sonido, determinados movimientos, la iluminación, entre otros), estructuras parciales o la puesta en escena. En cambio, no son tenidos en cuenta, ni estudiados otros aspectos de la puesta en escena como la interacción entre significado y efecto o campos energéticos que se desarrollan entre actores y espectadores.

En el teatro lo semiótico actúa siempre en dos funciones: referencial y performativa. La referencial se refiere a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones. Y la performativa corresponde a la realización “*de acciones –ejecutadas por actores y espectadores– así como también a su efecto inmediato*”, como lo plantea Fisher-Lichte (*Ibid.*). De esta manera, el intercambio de estas dos funciones, referencial y performativa, actúan simultáneamente generando significados. Esta función de lo semiótico en el teatro es uno de los principios que nos permite leer y comprender el mundo del espectáculo, y es un apoyo fundamental para la construcción de la investigación tanto teórica como escénica. Lo semiótico es una mirada del mundo desde unas perspectivas claras y que producen un tipo de composición escénica y de lectura del hecho teatral con unos fines específicos, esto tiene que ver con focalizar la atención en los procesos de formación de significados.

La investigación teatral en un sentido semiótico define pues una construcción del teatro y una lectura del mismo en un sentido referencial, diferencial y convencional. Esto significa una construcción, una lectura y una investigación del teatro especificada en términos de géneros, de comparación u homologación a una realidad concreta, de estilo, de historicidad, que define y diferencia, por ejemplo, ficción de realidad, actor y personaje, que diferencia la disciplina de otras, determinando de esta manera su esencia.

El estudio del teatro desde una mirada semiótica permite profundizar en particularidades y especificidades de la disciplina, ampliar los conocimientos propios de la disciplina, materializar y definir producciones de teatro desde parámetros universales de conocimiento y de técnicas reconocidas como tales, y que son posibles de ser estudiados desde diferentes opciones semióticas como la inferencia y las equivalencias.

### *La investigación de la teatralidad desde la hibridez*

Para comprender la investigación desde la hibridez, es necesario definir el concepto de teatralidad comprendido éste como el estudio de cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza en el cuerpo y que no excluye ninguna forma de representación (De Toro).

Entonces una investigación vista desde un estudio de la teatralidad implicaría, según De Toro, un estudio de la "hibridez", esta característica –según el autor– funciona como un entrelazamiento de

una diversidad de tejidos, donde ninguno predomina sobre el otro sino que por el contrario cohabitan fortaleciéndose, uno con el otro. Esta característica se lee a partir de la transdisciplinariedad, donde los discursos disciplinares no se jerarquizan sino que posibilitan la interpretación de las representaciones de manera transcultural.

Este sentido de hibridez en los conceptos de De Toro, dentro de la teatralidad se resume:

1. En el estudio de la producción teatral, en el cual, se hace necesario la descripción de las unidades culturales que se encuentran en una obra teatral, tanto de la referencias culturales que hay de la propia cultura como las existentes por fuera del espacio cultural propio. Así se hace necesario el estudio de las traslaciones y transformaciones de estas unidades culturales y su remodelación en una semántica y pragmática del texto y la escena, llevándonos al estudio transcultural y transdisciplinar de éste.
2. El estudio de lo que Alfonso De Toro define como el entrelazamiento de los medios de representación, es decir el estudio de los diferentes discursos con que se realiza el tejido teatral de la representación, o sea el estudio de sus concretizaciones: el actor, la voz, los decorados y accesorios, la música; este estudio exige a su vez, la descripción, análisis e interpretación de la traslación de las inscripciones culturales a los medios seleccionados, del empleo de los diferentes medios y formas de comunicación y de la relación entre la cultura base madre y la externa, es decir

que proporciona un transmedial del teatro.

### 3. El estudio de la recepción de formas teatrales híbridas.

En este sentido, la teatralidad pasa por la producción no sólo de significado sino también por la producción de construcciones simbólicas que diversifican el conocimiento del teatro pero que también posibilitan escenificaciones culturales desde lo científico y estético.

Cada una de estos dos enfoques (semiótico, hibridez), permiten ser un marco de referencia en la lectura e investigación del hecho teatral y de las teatralidades. Pero ellos no pueden ser leídos sino pasan por un estudio transdisciplinario y transcultural que en cada enfoque se presentan de distintas maneras y determinan líneas de investigación específicas.

#### *Lo corporal como objeto de investigación en las artes escénicas*

Estudiar el cuerpo en el teatro significa comprender todo el discurso hegemónico del texto dramático hasta principios del siglo XX, momento en el cual el discurso sobre el cuerpo se transformó y a su vez la noción de teatro que como discurso mayor, dio paso a otras teatralidades y un pensamiento nuevo sobre el cuerpo. Este discurso mayor fue un discurso basado en el privilegio del cuerpo como representación, donde el cuerpo era un signo icónico, portador de la lengua, de acciones y de mensajes. Corresponde esta noción de cuerpo, según De Toro, a una concepción de teatro como reproducción de la realidad, donde la relación cuerpo, signo, objeto, funcionaba

como equivalencia y convención, como reproducción de lo dicho; el cuerpo supeditado en la representación a la acción verbal, desdibujaba y negaba otras opciones simbólicas de concebir el cuerpo y sus teatralidades, de una mirada del cuerpo desde sus potencias de lo sensible.

Una mirada del cuerpo desde la noción de teatralidad dice De Toro: “no persigue la finalidad de transportar mensajes o emociones ajenos a él, sino que produce incidentes pulsionnels, dicho de otra forma se trata de efectos de situación de intensidad –como Pavlovski acostumbra a formular (teatro / situación de intensidad)...” y además agrega: “En este concepto se trata de la manifestación del cuerpo y no de la construcción de sentido o de lenguaje”.

Plantear entonces una investigación desde la noción de hibridez significa asumir un discurso del cuerpo fragmentado, dessemantizado, donde se privilegian los cruces y donde el cuerpo se reinterpreta y se redescubre en cada entrelazamiento ya sea con las artes plásticas, con la música, con la danza, con la escritura.

Para finalizar este carácter del cuerpo desde una mirada de la teatralidad como hibridez, De Toro nos dice:

El cuerpo como materialidad se presenta como superficie de inscripción basándose en reiteraciones y, a través de diversas concretizaciones, se puede leer. Por lo tanto podemos entender el cuerpo como un *proscenio* teatral en el cual se inscriben y se leen procesos culturales, produciendo al mismo tiempo significación y diseminación. En la escritura, en los movimientos, en los gestos, en las máscaras, en la vestimenta

y en los accesorios se inscriben residuos/huellas del cuerpo.

Estos dos tipos de intención investigativa nos pueden servir de guía para definir y sustentar la importancia de materializar una investigación teatral en nuestro medio y definir líneas e intenciones investigativas en el Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia.

Para el Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia, la primera intención permite recoger una cantidad de experiencias vocales, corporales, dramaturgias, y de técnicas actorales de procesos claramente definidos en una función de representación; y la segunda, recoge una diversidad de experiencias con la teatralidad que el Departamento está incrementado y experimentando en su vida académica; manifestaciones que van desde obras teatrales y cursos académicos hasta experiencias y cursos diseñados para experiencias menores del teatro como la *performance*, el circo, la intervención urbana; también una investigación desde la perspectiva transdisciplinaria, se vuelve importante debido al auge de especialistas de otras disciplinas dentro del Departamento que enriquecen y amplían la teatralidad desde miradas estéticas, literarias, antropológicas, lingüísticas, etc.

## PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO

### Estructura organizativa

La investigación en el Departamento de Teatro, se ha estructurado a partir de la

misión, visión y objetivos, que conllevan a la construcción de líneas de acción, sobre las cuales se fundamenta la intervención. A continuación se desarrolla esta propuesta:

### Misión

- Formular, coordinar, ejecutar y generar estrategias formativas, formales y no formales de investigación que sustenten los programas de pregrado, postgrado y de extensión del Departamento de Teatro, de la Universidad de Antioquia desde el desarrollo de experiencias de indagación que formalicen proyectos de investigación en artes escénicas y del espectáculo y generen conocimiento teórico, artístico, metodológico, tecnológico y desarrollo social y cultural.

### Visión

- El Departamento de Teatro desde la investigación será líder como una institución consolidada en la investigación teatral en Latinoamérica con una visión ínter, multi y transdisciplinar, que aporta a los programas nacionales formales y no formales desde las artes escénicas y del espectáculo, con experiencias reconocidas por su calidad y pertinencia en pregrado, postgrado y extensión nacionales e internacionales.

### Objetivos

- Formar a estudiantes en los elementos conceptuales y metodológicos básicos que le permitan alcanzar las competencias de comprensión requeridas para: interpretar, formular,

diseñar y gestionar procesos y acciones de investigación en los programas de pregrado y postgrado.

- Conformar y dinamizar una comunidad académica desde la creación de grupos y semilleros de investigación reconocidos que generen conocimiento teórico, tecnológico y de desarrollo social, que se socialice a través de maestrías y doctorados.
- Desarrollar propuestas de investigación a nivel local, regional, nacional e internacional desde extensión a partir de la contratación directa, convenios y alianzas intra, interinstitucional que permitan fortalecer el conocimiento teórico y práctico de las artes escénicas y del espectáculo.

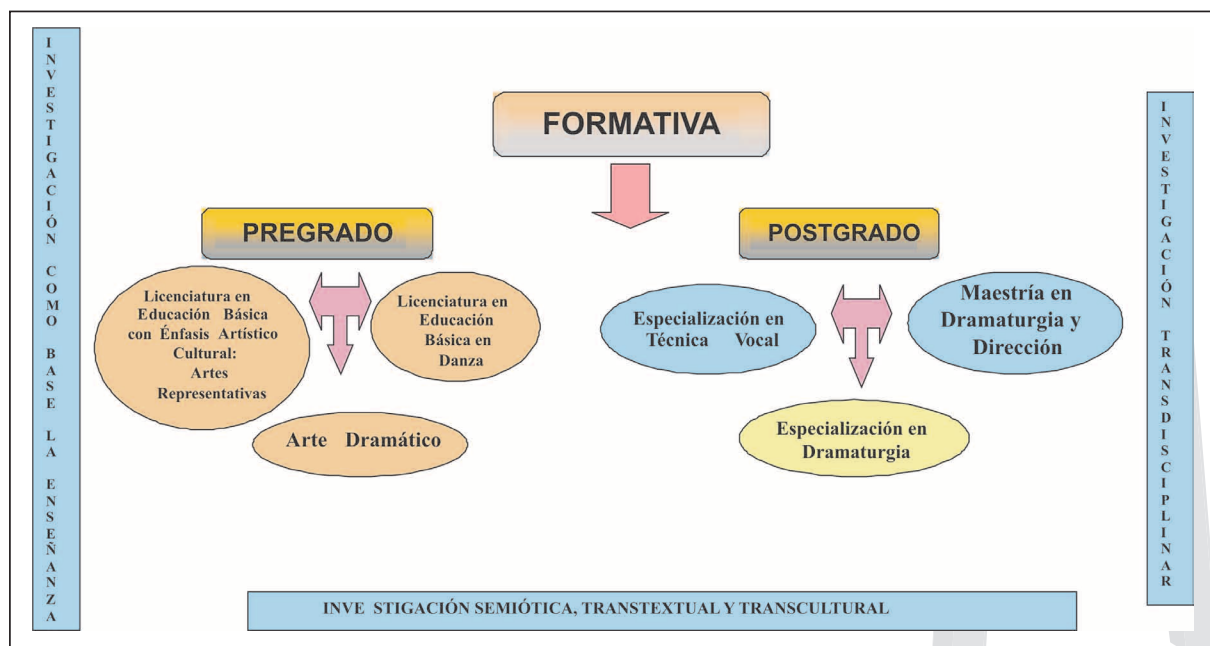
### Líneas de acción

- *Formativa*: es el eje transversal de los programas de pregrado y postgrado,

hace referencia a la investigación como base de la enseñanza, media todos los procesos académicos y prácticos de las artes representativas, escénicas y del espectáculo. Busca formar a estudiantes en la formulación de proyectos, en el estudio paradigmático, metodológico y técnico para la recolección y análisis de la información.

- Investigación formal y aplicada: se desarrolla por el semillero de investigación teatral (SITE) y el grupo de investigación en Artes escénicas y del espectáculo, conformado por grupos de profesores, auxiliares y estudiantes, los cuales participan activamente en las diferentes convocatorias, que buscan la generación de conocimiento, desarrollo tecnológico y resolución de problemáticas culturales, artísticas, educativas y sociales de la realidad colombiana.

Esquema No. 1.



- *Investigación-Extensión:* corresponde a los programas de investigación contratada, seminarios, diplomados, socialización de resultados de investigación a través de eventos que convoquen la formación en investigación teatral, en los que se incluyen invitados de otros países y la realización de convenios intrainstitucional e interinstitucional. Con miras al desarrollo de convenios nacionales e internacionales.

Como lo muestra el Esquema No. 1, *la línea de acción formativa* se evidencia en los programas de pregrado y postgrado, los cuales se enuncian en el gráfico. Sustentados alrededor de ejes transversales, como son: la investigación como base de la enseñanza, la investigación transdisciplinar, transcultural, transtextual y semiótica.

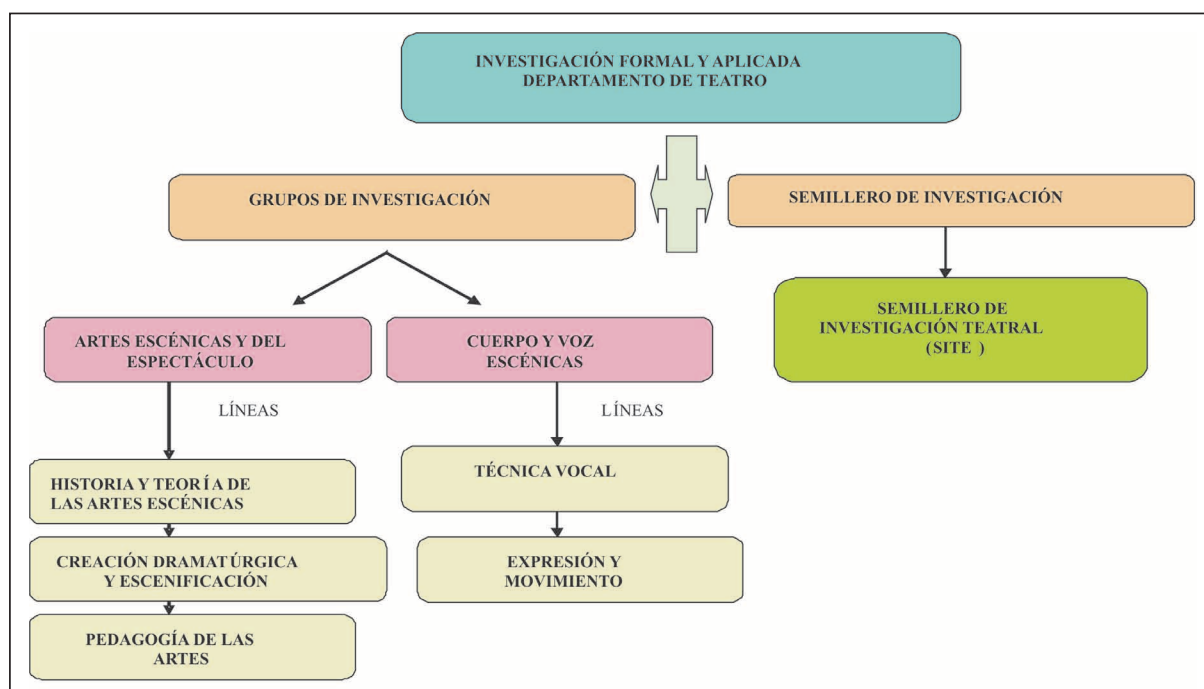
La investigación en esta línea se visiona como:

- Todo proceso de aprendizaje es un proceso de construcción de conocimiento.
- La enseñanza debe ser objeto de reflexión sistemática sobre la base de la vinculación entre teoría y experiencia pedagógica.
- Compromiso continuo en el proceso de construcción y sistematización del saber.
- La apropiación de saberes, asimilable a un proceso de investigación.

### *La línea de acción: formal y aplicada*

Corresponde a esta línea la conformación de grupos de investigación y semilleros que dinamizan la generación de conocimiento en las artes escénicas y del espectáculo, en los que participan: docentes y estudiantes en formación de pregrado o postgrado. (Ver el esquema para comprender dicha lógica – Esquema No. 2–).

**Esquema No. 2.**





### **Grupos de investigación**

Pertenecen al Departamento de Teatro los grupos de investigación en formación: Artes escénicas y del espectáculo, Cuerpo y voz escénicos. Estudios de las artes performativas, Didarte. Al mismo tiempo, el Semillero de Investigación de Teatro (SITE), este último con mayor trayectoria.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Bolívar, A. (2002). “¿De nobis ipsis silemus?: Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación”. En: *Revista Electrónica de Investigación Educativa* 4 (1). Consultado el 5/12/2003 en: <http://redie.ens.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>

Bruner, J. (1988). *Realidad mental, mundos posibles*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor.

Celis, Mauricio. (2005). *Artes*. Vol. 10. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Clandinin, J. y Connelly, M. (2000). *Narrative inquiry: Experience and story in qualitative research*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.

De Toro, Alfonso. *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural, transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de la teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e inter-medialidad*.

Denzin, N. (1989). *Interpretative Biography*. Newbury Park, CA: Sage.

Eco, Humberto. (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen.

Eisner, Elliot. (2002). “Cognición y representación”. En: *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

Goodson, I. (1996). *Representing teachers. Essays in teachers' lives, stories and histories*. Nueva York: Teachers College Press.

Mandoki, Katya. (1994). *Prosaica, Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Ediciones Grijalbo.

Reguillo, Rosana. (2001). *Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo*. Guadalajara: Dossier.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración*. Vol. I, *Configuración del tiempo*; Vol. II, *Configuración del tiempo en el relato de ficción*; Vol. III, *El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.

Sánchez, José A. (1999). *Dramaturgia de la imagen*.

Sandoval, C.A. (2001). *Investigación Cualitativa*. Segunda Edición Aumentada y Corregida. Bogotá: ICFES/ASCUN.

Schultz, A. (1993). “Construcción significativa del mundo social. Fundamentos de una teoría de la comprensión intersubjetiva”. En: *Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona: Editorial Paidós.

**Ponencia presentada en octubre de 2008, en el primer encuentro de Investigaciones en las Artes Escénicas, de la Universidad de Caldas.**