

Reflexión, saber y actuación - el enfoque de los actores¹

Kent Sjöström

Al mismo tiempo que *investigación artística* o *investigación basada en la práctica* se han establecido más o menos como términos, también se ha establecido una especie de frontera con las ciencias teatrales *académicas* o *tradicionales*. Desde una perspectiva sueca, todavía sabemos poco sobre el futuro de la investigación artística en relación tanto a la práctica como a una tradición académica. La idea de que existe algo que puede llamarse investigación artística puede ser provocativa tanto para el artista como para el academicismo tradicional. En la discusión sobre investigación artística que desde 2004 se ha llevado a cabo en el Swedish Research Council's Yearbook, se han revelado tanto recelos como posibilidades.

El punto de vista de los creadores de teatro se ha puesto de manifiesto normalmente a través de entrevistas, observaciones y otros medios de documentación. ¿Qué ocurre si es el mismo creador quien cuenta la historia? Más adelante voy a centrarme en cómo la investigación artística puede ampliar el campo de la investigación en teatro. En esta discusión voy a abordar la relación del actor con la investigación artística. Yo no soy actor, pero es este aspecto del trabajo teatral del que más me he ocupado durante mi propia investigación y como tutor de estudiantes de máster en la Malmö Theatre Academy.

Hay un conocimiento que es accesible principalmente desde la perspectiva del actor: puede ser sobre el proceso de fisicalización o sobre las conexiones entre la vida privada y el papel. Se trata a menudo de un conocimiento inarticulado cuyo valor indirecto se considera que reside en el encuentro de los actores con la audiencia. Pero hay un valor en la articulación de este conocimiento, de forma que puede ser discutido, estudiado y evaluado en otro ámbito que no es el encuentro del actor con la audiencia.

¹ Este artículo apareció originalmente con el título "Reflection, Lore and Acting - The practitioner's approach" en *The Artist as a Researcher, Nordic Theatre Studies*, vol. 20, Estocolmo: Association of Nordic Theatre Scholars, 2008.



Aquí, el actor puede generar una discusión sobre la formación de conocimiento en el teatro y sobre su incidencia en la historia narrada.

La actriz sueca Ann Petré, por ejemplo, examina en su tesis de máster en la Malmö Theatre Academy cómo puede ser articulado su propio conocimiento¹. El punto de partida es el hecho de que Petré, después de representar a una niña con síndrome de down, fue invitada a menudo a dar lecturas sobre la situación de gente con discapacidades. Petré se preguntó cuál podía ser su conocimiento específico sobre la discapacidad. No es una experta en ese campo y médicos, padres y las propias personas con discapacidades debían saber mucho más que ella sobre el tema. Durante su trabajo de máster, Petré aprendió que la labor de crear un personaje, la interpretación de un papel, conlleva un conocimiento específico. Este conocimiento no es en primera instancia un conocimiento en actuación, no trataba de la representación de un personaje, sino que afectaba a las deliberaciones, las responsabilidades del actor y los momentos de incertidumbre del conjunto de los propios valores durante el trabajo. Esta perspectiva requiere el conocimiento del actor.

Ann Petré presentó su tesis de máster en forma de ensayo escrito y de secuencia de clips de video de actuaciones de teatro en las que ella participaba. En una secuencia el público podía seguir cómo Petré cambiaba bajo las ropas del personaje y se transformaba al adoptar los patrones de comportamiento del rol. Presentando también su trabajo físico, su ensayo podía ser adicionalmente aclarado y visto con transparencia. De esta manera muestra abiertamente los límites que implica su perspectiva de actriz subjetiva. Pero también presenta con claridad el conocimiento práctico que es el fundamento de su máster. El texto escrito no existiría si no fuera por la práctica que se origina en él. También se usa en otras tesis de máster de la Malmö Theatre Academy la combinación de trabajo práctico y reflexión escrita. La acción de poner por escrito experiencias que normalmente se describen como físicas ayuda a entender un conocimiento previamente inarticulado. Este fenómeno es también bien conocido en la investigación pedagógica². En conexión con esta discusión, es importante preguntar qué

¹ Ann Petré, *På spaning efter den tid som är* (mag. upps.) Lunds universitet, Teaterhögskolan i Malmö, 2006.

² Olga Dysthe, *Det flerstämmiga klassrummet*. Att skriva och samtala för att lära, (Trad. Björn Nilsson) Studentlitteratur, Lund, 1996, pp. 89, 92.



voces se escuchan, cuál es el campo de comunicación y cuál es el uso pragmático de la investigación. La cualidad pragmática de la investigación a menudo está relacionada con la habilidad de comunicar dentro del campo del que se ocupa el trabajo científico. Aquí, un trabajo como el de Ann Petrén cumple una función importante: la distancia entre esta tesis y el trabajo práctico de la actriz es corta. Como actriz bien conocida y reconocida en Suecia, la tesis de máster de Petrén ha aportado una legitimidad a una perspectiva reflexiva sobre la propia práctica.

Uno de los puntos de partida para este artículo es mi propia tesis de grado doctoral, que concluí en abril de 2007. Mi tesis *El actor en acción – Estrategias para el cuerpo y la mente* observa el interior del trabajo de los actores con la acción física de los personajes³. Es la primera tesis doctoral sobre teatro en Suecia dentro del marco de la nueva investigación artística. La base práctica de la tesis es mi experiencia de muchos años en la Malmö Theatre Academy, donde me ocupé principalmente del movimiento. Más abajo voy a ofrecer una breve sinopsis sobre el objetivo de mi tesis.

En mi investigación estudio cómo los actores en ejercicio resuelven el problema de la representación del papel – cómo ellos, desde sus ideas, sentimientos, pensamientos y conocimientos crean las acciones físicas del rol. Mi estudio tiene su base en cómo el ejercicio de acrobacias puede formar una especie de modelo cognitivo para las estrategias que necesita el actor para actuar en el escenario. En el salto acrobático, el actor necesita dedicación, conocimiento y control. Estas son también las exigencias para el trabajo del actor con la acción física. La línea de trabajo analizada – y fomentada – por esta investigación es la interacción entre los pensamientos y las capacidades imaginativas del actor y cómo estos pensamientos se hacen visibles y se expresan en la acción. O, en otras palabras, el tema principal de mi investigación son las estrategias cognitivas del actor. En mi discusión doy al término *acción* una definición más amplia: el término incluye todas las formas de actividad deliberada, la palabra hablada, así como las acciones físicas realizadas por el actor.

La base metódica de la totalidad de mi investigación puede resumirse en el enfoque del *actor reflexionante*. El término tiene su origen en el filósofo y urbanista estadounidense Donald A. Schön, en su discusión de cómo el actor competente piensa

³ Kent Sjöström, *Skådespelaren i handling – strategier för tanke och kropp*, Carlssons, Estocolmo, 2007.

en términos de acción práctica y cómo formula su conocimiento y su entendimiento intuitivos⁴. Basado en esta descripción del conocimiento del actor, Schön habla de cómo la brecha entre investigación y práctica puede salvarse con la noción de *el investigador reflexivo*. Schön afirma que el actor asume esta función en situaciones de inseguridad, circunstancias atípicas o conflictos ante la presencia de actividad. Supongo que esto es lo que implica la práctica teatral en muchos casos: cuando un grupo de teatro estudia cómo tratar un material o cómo una vieja obra cumplirá una nueva función, estas situaciones afloran. Estas situaciones no son más que la interacción entre investigación y práctica, pero en realidad, estas situaciones se convierten en situaciones de investigación en práctica. Mi estudio tiene su punto de partida en un enfoque similar, pero, en mi investigación, di el paso al exterior de este trabajo práctico, para reflexionar sobre mi propia práctica y la de otros desde esta perspectiva.

Los informes de mis estudiantes y mi representación del trabajo es la parte empírica más fidedigna de mi investigación. El empirismo, sin embargo, no está limitado a las experiencias de los estudiantes y a mi interpretación de la tesis. También está presente en mi investigación en su totalidad: cuando me refiero a mis propias experiencias de la práctica, éstas son también partes del empirismo básico de la investigación.

Cuando evalué investigaciones anteriores dentro del campo de mi investigación, me formo una imagen del actor reflexionante que describe Schön. En la tesis me refiero principalmente a actores, directores y pedagogos que de una forma u otra han comunicado su conocimiento, entre otros Konstantin Stanislavski, Michael Chekhov y Bertolt Brecht. Pongo mis enseñanzas en relación con estos métodos de actuación anteriores y las tradiciones encontradas en su ejercicio.

Sin afirmar que estas experiencias de trabajo históricas pueden caracterizarse como investigación en sentido tradicional, describen un amplio terreno de experiencia que, en gran parte, es el punto de referencia más importante para mi investigación.

Las teorías a las que me he referido vienen de campos que ofrecen aspectos inspiradores para el arte de la actuación de los actores, por ejemplo la psicología

⁴ Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, Basic, Nueva York, 1983.

deportiva, la lingüística y la sociología. Esto se debe al hecho de que el trabajo del actor es un trabajo basado en relaciones físicas y posiciones en situación.

La investigación basada en la práctica es en muchos aspectos investigación basada en la presunción del hombre como criatura actuante e intencional.

Mi investigación puede verse como un ejemplo de investigación basada en la práctica que está bien establecida en el academicismo tradicional. Como investigadora en diseño, Ylva Gislén, hace hincapié en que la investigación basada en la práctica evidentemente no es desconocida en el academicismo tradicional⁵. Pero también se puede pensar que mi investigación aporta un punto de vista desde el interior de un campo artístico – el trabajo con estudiantes de teatro – del que yo formo parte. Incluso si los estudiantes y mi propio trabajo con situaciones escénicas no son obras de arte completas, son en cualquier caso partes de una práctica artística. Estas circunstancias distinguen mi tesis de otras tradicionalmente académicas: está escrita desde la perspectiva del actor artísticamente activo.

Una aspiración de la investigación artística puede ser la de abrir perspectivas desconocidas y todavía no tratadas en el trabajo del actor. De la misma manera, se podría aspirar a una investigación anclada en la práctica artística y que los resultados fueran aptos para ser utilizados. Los resultados deberían poder ser discutidos durante la práctica. Esto es, en mi opinión, más importante que el proceso de la investigación resultante en cualquier tipo de actuación artística.

TEORÍA COMO SABER

Si vemos el ámbito artístico como práctico y el campo académico tradicional como teórico, la discusión sobre investigación artística carecerá de numerosos matices. Un punto de vista más creativo es el de verlos como dos áreas donde podemos examinar diferentes niveles de enfoques teóricos y prácticos. No voy a discutir aquí todos los enfoques prácticos que, aparte de la teoría, constituyen el conocimiento del investigador

⁵ Ylva Gislén, “Handling som konstkapande. En kunstkapskritisk reflexion over konstnären och designern som forskare” en *Tidskrift för genusvetenskap*, n° 1-2, 2007, p. 35.

académico; en su lugar voy a tratar de discutir las conexiones más o menos ocultas con la teoría en el campo de la actuación.

¿En qué consiste el método práctico del actor? Y, ¿cuál es el papel de la teoría desde el punto de vista del actor? Para describir el conjunto de conocimientos, experiencias, tradiciones, teorías, métodos y enfoques que constituye la práctica del actor me gustaría utilizar el término *saber*. Mi uso de este término está inspirado en Stepehn M. North, profesor de composición, y en la forma en que Sharon M. Carnicke, investigadora en teatro, usa el mismo término en su discusión sobre la tradición y el legado de Stanislavski en los Estados Unidos y en la Unión Soviética⁶.

Si se examina el conocimiento del actor, no se podría, en un primer momento, encontrar un libro de normas o de métodos. Es, por el contrario, un conocimiento basado en la práctica, que está caracterizado por una lógica pragmática: la pregunta crucial es sobre *qué funciona*. Casi todo puede formar parte del saber del actor: las habladurías y tradiciones, así como teorías científicas coherentes. North usa una sugerente metáfora para este a veces turbio conocimiento: *La Casa del Saber*. Esta casa, escribe North, está construida con todo tipo de materiales, desde lienzo hasta metal, tiene mazmorras y chapiteles, y sin embargo está todo conectado: “Cada generación de actores hereda este cúmulo de la precedente, está acomodada alrededor de parte de lo que hay ahí, y así, a su vez, le da un toque propio”⁷. Esta metáfora funciona también muy bien como descripción del conocimiento del actor. Anécdotas y lecturas literarias, críticas y consejos de colegas y rituales antes de la actuación, todos ellos forman parte de la Casa del Saber del actor. Este conocimiento es antijerárquico y pragmático, y a menudo se construye sobre tradiciones físicas y orales. La regla suprema para juzgar cualquier problema es pragmática: ¿Qué hay en él para el cuerpo? Las teorías y los métodos deben tener un valor si trabajan para el entendimiento corporal y las acciones físicas del actor. Si entorpecen el trabajo práctico, se ven como ejercicios intelectuales hostiles a la intervención física. Pero las tradiciones también pueden servir de coartada al conservadurismo y a las viejas soluciones para problemas nuevos. North habla de

⁶ Sharon M. Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, Harwood Academic, Londres, 1998; Stephen M. North, *The Making of Knowledge in Composition. Portrait of an Emerging Field*, Boynton/Cook, Portsmouth, 1987.

⁷ North, op. cit., p. 27



cómo “la práctica es en gran parte una cuestión de rutina. La mayor parte del tiempo, entonces, los actores operan dentro de los límites del saber conocido: ellos abordan el problema de qué hacer reduciendo el infinito número de nuevas situaciones potenciales en términos familiares y después tratándolas con estrategias familiares”⁸. Aparentemente hay también una necesidad de estudiar el conocimiento oral y corporal del actor, principalmente construido sobre las tradiciones y la rutina. Pero cuando estas tradiciones son parte del comportamiento personal y se ven como naturales y orgánicas, se convierten en problemática que discutir y criticar. Sin embargo, es de máxima importancia hacerlo.

Hay, como ha indicado el investigador en teatro Joseph R. Roach, conexiones entre la historia de la ciencia y las prácticas de actuación⁹. Los diferentes métodos de actuación están siempre tratando el problema-mental/corporal y éste es un campo de interés para la fisiología y la psicología, así como para un campo que crece rápidamente: la ciencia cognitiva. Aunque la mayoría de los actores afirmarían que no son dependientes de diferentes teorías al realizar su trabajo, en realidad siempre construyen su trabajo sobre presupuestos. Éstos pueden ser sobre la relación del hombre con la sociedad, los principios éticos para el trabajo o la relación entre actuación y cognición. Estos presupuestos están a menudo sin articular o incluso más allá de la conciencia, pero eso no significa que sean inexistentes: con esto quiero decir que hay teorías subyacentes en el trabajo del actor. Éstas pueden ser visibles en el trabajo práctico, oídas en el juicio sobre el trabajo e incluso formuladas si se confrontan con las preguntas adecuadas.

La actuación se considera a menudo práctica; actuar significa hacer, no pensar. Me gustaría cuestionar esta dicotomía tradicional. Como dice el director Robert Cohen, no habría que conminar a los actores a *no pensar, sólo hacer*, sino más bien a interrogarse sobre qué tienen que pensar¹⁰. Como los actores son seres humanos, tienden a pensar y a reflexionar. En esta discusión Cohen se refiere a teorías sobre

⁸ *Ibíd.*, p. 33.

⁹ Joseph R. Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993.

¹⁰ Robert Cohen, *Acting Power. An Introduction to Acting*, Mayfield, Palo Alto, 1978, p. 12.



cibernética y disonancia cognitiva; ambas teorías explican por qué un determinado método de actuación funciona, pero también aportan herramientas para un fortalecimiento de la práctica de la actuación. Encontramos otros ejemplos de aproximaciones teóricas cuando Konstantin Stanislavski trata de conectar con la psicología de su tiempo, cuando Vsevolod Meyerhold utiliza la reflexología de Pavlov, y cuando Bertolt Brecht trata de fisicalizar el proceso dialéctico encontrado en el marxismo.

En algunos casos métodos de prácticas de actuación preceden a teorías formuladas: tanto Stanislavski como el actor y pedagogo soviético Michael Chekhov describen un trabajo basado en la visualización o *imágenes*, una técnica que luego se estudió y se desarrolló en el campo de la psicología del deporte. Pero los que se dedican al teatro han tenido siempre una rica relación con la ciencia, tanto como hoy. Stanislavski conectó gran parte de su trabajo práctico con la ciencia, a menudo bajo el nombre de la *naturaleza orgánica de la humanidad*. Pero en algunos de sus escritos, Stanislavski puntualiza que no tiene ninguna pretensión científica¹¹. Otro enfoque es fácilmente ejemplificable con Bertolt Brecht. Cuando escribe que él es dependiente de la ciencia, sabe que, “esto debe de hacer dudar seriamente a mucha gente de mis aptitudes artísticas”¹².

La teoría puede ser útil para entender un enfoque práctico tradicional en el trabajo. Un ejemplo de mi tesis es la filosofía del lenguaje cognitivo de George Lakoff y Mark Jonson¹³. Con ayuda de su discusión lingüística y filosófica de cómo el lenguaje está basado en, y construido a través de, referencias corporales, lo que ellos llaman *la mente encarnada*, es posible reforzar el trabajo práctico del actor. Esta teoría lingüística ofrece una comprensión específica de cómo el comportamiento corporal es dependiente de las formulaciones verbales y es, por consiguiente, útil para el actor e incluso para el

¹¹ Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work. A Student's Diary*, (Trad. y ed. de Jean Benedetti), Routledge, Londres, 2008, p. xxiv.

¹² Bertolt Brecht, “Theatre for Learning”, en Carol Martin y Henry Bial, eds., *Brecht Sourcebook*, Routledge, Londres, 2000, p. 27.

¹³ George Lakoff y Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic, Nueva York, 1999.



director, en su trabajo. Otro ejemplo es la sociología, una ciencia que estudia las relaciones humanas y, por lo tanto, puede ser de interés para el actor.

Las teorías relacionadas anteriormente se encuentran principalmente en el campo de la ciencia social y han demostrado ser útiles cuando una actuación debe ser estudiada. Aquí, la actuación difiere del enfoque orientado textualmente; la comprensión e interpretación del texto dramático están manifestadas en acciones físicas. Desde mi propia experiencia, puedo decir que, en lo que se refiere a la actuación, los enfoques teóricos que más sirven de ayuda, a menudo vienen de la ciencia cognitiva, la sociología y la psicología.

Para aclarar la teoría que yace inmanentemente en el trabajo del actor, es posible estudiar los procesos de la actuación y relativizarlos respecto al tiempo e ideológicamente. El trabajo del actor puede ser visto como un proceso basado en el conocimiento y como creador de conocimiento. Si este estudio es llevado a cabo por el propio actor en el papel del investigador reflexivo, no sólo cambia la práctica, la investigación puede, con su base en el trabajo práctico, alterar teorías existentes o generar nuevas teorías.

MÉTODO

La cuestión del método a menudo es vista como crucial en la discusión sobre la investigación artística.

La opinión de que una obra de arte, por sí misma, no puede nunca considerarse investigación se oye a menudo. Me gustaría compartir brevemente mi punto de vista sobre este asunto.

El trabajo artístico, incluso cuando es llamado vanguardista o experimental, no es necesariamente, en mi opinión, investigación artística. Por otra parte, incluso el trabajo teatral básico y tradicional, así como el teatro experimental y la formación de actores, podrían formar la base para la investigación artística si se combinan con un enfoque reflexivo. La investigación implica una forma metódica de comunicar una serie propia de pensamientos y conocimientos como un proceso más que como una opinión o



conclusión final. La investigación muestra cómo este proceso depende de la reflexión; un trabajo metódico, fiable y válido puede ser evaluado y examinado por una persona que no está implicada directamente. También creo que esta transparencia metódica es posible cuando la investigación es propia de uno.

La investigación artística, con su subjetividad comunicada abiertamente, es presa fácil para aquellos que defienden que la objetividad es una parte necesaria de la metodología científica. Adoptar una posición crítica contra el requerimiento de objetividad puede ser fácilmente interpretado como relativismo.

Con la discusión de Donna Haraway sobre *conocimientos situados* como punto de partida, Ylva Gislén explica cómo lo contrario de objetividad no es relativismo, sino “conocimientos parciales, localizables y críticos”¹⁴ Gislén discute las demandas de objetividad en la comunidad científica y descubre que las mismas oposiciones que tradicionalmente se han cultivado entre habilidades masculinas y femeninas se encuentran en las tensiones entre investigación académica y artística. Esto es posible observando cualidades como lo emocional, lo intuitivo y los prejuicios relacionados con lo racional y lo objetivo. En la defensa de la objetividad reside la exigencia del poder¹⁵. Resumiendo las afirmaciones de Gislén en la discusión sobre investigación académica y artística, ella defiende que podría ser fructífero evaluar críticamente el componente que se da por sentado, que son investigación y ciencia propiamente dichas¹⁶.

En la investigación cualitativa se espera que la perspectiva subjetiva del investigador esté comunicada de tal forma que permita que las afirmaciones de uno sean examinadas críticamente – esto a fin de crear transparencia. Aquí hay una razón para tomar una posición escéptica. El término transparencia y cómo es utilizado conlleva el supuesto de que una persona – el investigador – puede dar cuenta de sus motivos y el fondo y de esa manera hacer posible el examen de sus conclusiones. Aquí reside la creencia de que con una subjetividad claramente comunicada, la investigación se hace de cierto modo más objetiva. Yo dudo de la posibilidad de hacer la posición de uno tan evidente – incluso cuando se hace en forma de novela.

¹⁴ Gislén, op. cit., p. 47. (La traducción es mía)

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 45-46. En su discusión Gislén cita a Sandra Harding.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 50.



En el marco de la discusión sobre el subjetivismo transparente se debería, en mi opinión, aclarar cómo las posiciones, los intereses y las intenciones son agentes activos en la propia investigación.

PODER Y RACIONALIDAD

Los trabajos del actor evidentemente son examinados en público. Sus trabajos son discutidos, criticados y juzgados en público. Los niveles de conocimiento y los resultados del trabajo del actor son discutidos en un terreno en el que no es considerado de sentido común la objeción al juicio emitido. Esto es parte de las condiciones de trabajo de los actores – y por supuesto también de otros artistas. Este hecho es completamente subestimado cuando se llega a la discusión sobre la relación del actor con la investigación en teatro, la investigación sobre ellos mismos y su ámbito.

Para el actor no es habitual expresar opiniones sobre su trabajo artístico, si se da el caso en otro sitio que no sea una entrevista o posiblemente también una biografía. El actor no posee el discurso escrito. Expresarse en un texto puede interpretarse como confundirse de terreno: meterse en el terreno del crítico, examinar en vez de ser examinado. Es un proceso que incluye un cambio de papel, incluso un descanso del papel del artista que ha conquistado con tanto esfuerzo. ¿Qué aspecto tiene este papel del artista? Gertrud Sandqvist, profesora en la Malmö Theatre Academy, pone énfasis en cómo una sociedad que se ve a sí misma como racional tiende a querer ver al artista como un genio romántico y como una imagen de lo irracional: “A través de esta idea del genio, que yo creo que todavía existe, un genio puede ser extremadamente ensalzado y una autoridad sin par, pero nunca puede ser parte de la sociedad. El genio siempre estará al margen. Y creo que esa sociedad moderna quiere al artista fuera del sistema. Ciertos grupos de personas han sido excluidos del sistema o la sociedad – artistas, gente primitiva y mujeres. Y creo que hay todavía fuerzas poderosas que quieren mantener este orden”¹⁷.

¹⁷ Gertrud Sandqvist, “Drömmen om konstnären”, en *Vad ska vi ha konstnärer till? Ett seminarium om konstnärliga utbildningar och kulturinstitutioner*. Visby den 17-18 maj 1999, Stiftelsen framtidens kultur, Förnyelse av kulturinstitutioner, 1999, pp. 12-13. (La traducción es mía)

Un ejemplo de esta manera de mirar la tarea artística se encuentra cuando el musicólogo e investigador Henrik Karlsson describe arte e investigación. “El trabajo artístico de cualquier género, cuando está en su máximo esplendor, toca asuntos y dimensiones que la ciencia, con su estricta terminología, no puede explicar suficientemente – inconcebible, increíble, inefable – las cuestiones eternas y existenciales de la humanidad. Cuando esto ocurre, en momentos mágicos, el tiempo se congela por un momento o se convierte en espacio, en una concentración que cualquiera puede sentir”¹⁸. Karlsson, que es presidente del grupo de expertos que ha estudiado la investigación artística sueca, describe al artista como investigador: “Es un gran reto ser un artista investigador, tanto ética como intelectualmente, demorarse en esas profundidades sin fondo en un papel dual muy peculiar: ser a un mismo tiempo sujeto y objeto; como creador, libre y sin riendas, como observador, crítico, metódico y analítico”¹⁹.

Estos dos comentarios muestran cómo la discusión sobre la investigación artística se presenta como una disputa sobre racionalidad. Esta discusión no es nueva; es parte de la discusión sobre el papel del artista y en última instancia toca la discusión sobre actitudes respecto al arte. Ubicar al actor y al arte en su totalidad, en un campo no-racional tiene un propósito: aquél que está fuera del arte parece entonces como racional, reflexivo y lógicamente riguroso. La ciencia médica, la economía, la psicología u otros campos tradicionalmente científicos pueden ser vistos pues como si estuvieran libres de toda engorrosa subjetividad, racionales y por tanto más allá del juego de coincidencias.

Pero lo no-racional también tiene un tipo de legitimidad, especialmente como parte de la visión del arte con tintes románticos. El teatro y especialmente el arte de la actuación, es visto como un discurso no-racional, donde la racionalidad se hace invisible, siendo ésta una cualidad no asociada al conocimiento del actor. La creatividad de los actores ha sido tradicionalmente asignada a una esfera irracional, aun cuando otras voces han sido también, evidentemente, escuchadas en esa discusión. Pero, según

¹⁸ Henrik Karlsson, “En blå naivitet?” – om konstnärlig och praktikbaserad forskning” en *Konst, kunskap, insikt, texter om forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området*, Årsbok, 2004 för Konstnärligt FoU, Vetenskapsrådet, 2004, p. 143. (La traducción es mía)

¹⁹ *Ibid.* (La trad. es mía)



el sociólogo Pierre Bordieu, también el artista tiene interés en que el arte se considere perteneciente a una esfera no-racional. Cuando el sociólogo quiere estudiar el papel del artista, desafía la imagen que la sociedad artística tiene de sí misma, con su creencia en el don único y en el creador autónomo. Esta es una posición privilegiada. El sociólogo quiere entender, explicar y dar sentido de una forma que lleve, en opinión de Bordieu, al escándalo. Desmitificar el arte es blasfemo²⁰.

Cuando el artista se introduce en el papel de investigador, arriesga la legitimidad que posee dentro de un terreno no-racional. Corre el riesgo de ser identificado como diletante: si el actor defiende ser investigador, pone en riesgo una suerte de subordinación en relación a la comunidad académica investigadora, la subordinación que existe también a lo largo y ancho de la sociedad entre *el cerebro y la mano*. En una discusión sobre la investigación artística es necesario incluir esta perspectiva del poder.

El artista tiene buenas razones para evitar lo que es visto como discusión racional. Por una parte, arriesga su legitimidad artística – si la lleva a un campo no-racional – y por otra parte, corre el riesgo de ser un académico de segunda. Creo que un enfoque conservador y restrictivo del arte así como otro igual del academicismo pueden abrazarse entre ellos. Tanto el arte como el academicismo se sentirán más seguros sin la idea de investigación artística. Pero también me gustaría decir que una salida de este dilema puede ser la posición que encontramos en el actor reflexivo. El actor es un experto en su campo: que este experto tenga la oportunidad de hablar sobre su conocimiento y lo articule no es un problema, sino que puede aportar una perspectiva a la investigación en teatro que yo, por mi parte, echo en falta. Esta manera de razonar puede aplicarse también en otras profesiones dentro del teatro y en otros campos del arte.

Evidentemente, hay desafíos metódicos que tienen que ser tratados y es de máxima importancia para el investigador artístico no enfrentarse a ellos con ignorancia. La investigación artística probablemente compartirá numerosos enfoques metódicos que pueden encontrarse en el actual academicismo – los retos a los que se enfrenta el investigador artístico no son necesariamente exclusivos. El enfoque académico posee

²⁰ Pierre Bordieu, *Kultur och kritik. Anföranden av Pierre Bordieu*, (trad. de Johan Stierna), Daidalos, Gotenburgo, 1991, p. 225.

las herramientas para la investigación basada en la práctica y el así llamado conocimiento tácito, los cuales demostrarán ser de gran ayuda.

