



La impronta del positivismo en la investigación teatral.¹

Daryeny Parada Giraldo y Luz Dary Alzate
(Universidad de Antioquia, Colombia)

Rasgos positivistas en la investigación social

La investigación del siglo XVIII abordó el estudio de la realidad bajo parámetros cientifistas y disciplinares; científicistas, porque buscó explicar de forma universal la multiplicidad y heterogeneidad de los fenómenos de la naturaleza, a través de verdades y leyes inmutables; y disciplinar, porque se enfocó en estudiar de forma aislada y por compartimentos la realidad, todo ello con el fin de una mayor profundización y objetivación. Esta relación con el conocimiento permitió el avance de las ciencias y la aparición de las disciplinas modernas con sus objetos de estudio específicos. Cada rama del saber, encerrada en sí misma, buscaba justificarse bajo parámetros de verdad o falsedad, dando lugar a lo que en la actualidad se conoce como *ciencia*.

Esta tendencia positivista influyó en la investigación social y educativa de tal manera que los principios y metodologías racionalistas fueron aplicados al estudio del mundo social y humano. Explicación y predicción fueron los principios fundamentales que predominarían sobre la comprensión, la descripción y la significación, como lo argumenta Gordillo². El positivismo pretendió, además, tratar tanto a la sociedad como a la naturaleza con leyes generales y objetivas, donde lo verdadero solo se derivaba de los hechos y la observación era el método principal del razonamiento; lo que no podía ser aprehendido por la observación se declaraba no cognoscible y lo que se tornaba científico era externo al sujeto.

¹ Artículo derivado de la Investigación "Estado del arte de la investigación teatral en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia" aprobado en la convocatoria CODI 2007, de la Universidad de Antioquia, Colombia

² María Victoria Gordillo, "El enfoque científico y la investigación en educación: La búsqueda de una nueva metodología", en *Revista Complutense de Educación*, Vol. 3, Nº. 1 y 3; Madrid, Editorial Complutense, 1992; p. 2.



Otra característica importante es que el positivismo separó los procesos cognoscitivos de los procesos éticos, estéticos, metafísicos y simbólicos del ser humano, para dejar de lado el estudio del sujeto como parte de las estructuras sociales y unificar la diversidad y heterogeneidad de las experiencias vividas como una sola realidad. De esta manera, se construyeron saberes hegemónicos, con un cierre sobre sí mismos, sistemas autosuficientes desconectados de las fuerzas vivas de la sociedad, de la inventiva, de la originalidad y de la fuerza creadora³.

Algunas premisas derivadas de este paradigma influyeron la investigación social y aún perduran: entre ellas, la idea de que la realidad es única, de que puede ser fragmentada y no presta atención a estados subjetivos; la explicación se fundamenta en los principios de causa y efecto; la unidad, el conocimiento universal y abstracto se priorizan sobre las particularidades, la diversidad y el conocimiento contextual. Asimismo, dichas premisas proponen que un grupo de especialistas poseedores del saber guíen la investigación; no reconocen al investigador como un sujeto colaborador y/o facilitador del conocimiento, puesto que sujeto y objeto son independientes. Consideran que el objeto de estudio de las ciencias sociales puede independizarse de los sujetos de la investigación y de sus maneras de pensar; buscan la verificación de las generalizaciones, ya que la lógica de análisis es la verificación confirmatoria, reduccionista e inferencial; trabajan en contextos naturalistas, donde se inducen los comportamientos para poder aislar, controlar, abstraer en condiciones idóneas. La investigación surge siempre de un diseño pre estructurado y esquematizado; la razón de todo es el progreso⁴.

Entrar en una era positivista significó para las ciencias humanas organizar todo bajo criterios de racionalidad científica, concebir sus saberes como actividad neutral de la que se debían eliminar todo sesgo de preconcepción, como opiniones, sentimientos, valores, situaciones emocionales o actitudinales. En este sentido, todo aquello que no podía ser sintetizado en lógicas universales del saber

³ Michel Maffesoli, *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*; México, Paidós, 1997; p. 23.

⁴ Augusto Comte, "La teoría social del positivismo", en *Cuadernos de Causa*, Nº. 10; México, 1978; p. 36.



progresista, no entraba en el estudio científico del mundo⁵.

La positividad de la investigación social ubica la multiplicidad, la heterogeneidad, la vitalidad de las realidades sociales en categorías explicativas y totalizadoras para que los discursos que hablan de seres humanos se conviertan en saberes formales. Lo que importa es, pues, el sujeto pensante y lo pensado y, por ello, el saber se convierte en un atributo del poder que fortalece un pensamiento dicotómico, con categorías del pensamiento irreconciliables: sujeto-objeto, sagrado-profano, saber-vida cotidiana, cultura-naturaleza, cuerpo-espíritu, yo-no yo; Separa, recorta, recompone y abstrae la vida en categorías posibles de ser pensadas, pero que, a su vez, se alejan de la vida para poder pensarlas; así, separa el arte de pensar de cualquier relación con el orden de lo estético, separa lo racional del orden sensible. Lo estético se relega al campo de las bellas artes como característica de lo no serio, como lo opuesto a lo útil y, así, el saber sigue su propio destino separado de la vida.

Al poner el acento en un aspecto de la realidad, se amputa una parte esencial, la de la creación, la de la dimensión imaginativa, y se trazan líneas irreconciliables entre el conocimiento sensible y el abstracto, como también se crean dicotomías en el interior del sujeto y en el interior de la sociedad. El racionalismo no soporta unir realidades que son de dominios distintos u opuestos. Para Adorno, la separación entre Arte y Ciencia es definitiva; cada uno con su objeto de estudio: para uno, los sentimientos y para el otro, la razón. Como lo sostiene Maffesoli, las ciencias duras habían mostrado el camino y las ciencias humanas debían seguirlo⁶.

De esta manera, la investigación de las ciencias humanas se fundamentó en los mismos principios racionalistas durante mucho tiempo: unificación del saber, lecturas del mundo desde miradas dicotómicas, generalizaciones y búsqueda de objetividad por la necesidad de ingresar en las prácticas científicas o, tal vez, por la necesidad de ser aceptadas como saberes.

⁵ Egon Guba y Norman Lincoln, "Paradigmas que compiten en la investigación cualitativa", en Y. L. Denzin, *Handbook of Qualitative*; Thousand Oaks, Casage, 1994; p. 8.

⁶ Maffesoli, ob. cit., p. 55.



Rasgos positivistas en la investigación teatral

La investigación teatral ha estado influida por algunas ideas positivistas que se reflejan en ciertas maneras de concebir los procesos de creación teatral, en ciertas tendencias teóricas y conceptuales que asumen la disciplina desde un pensamiento dicotómico, en la necesidad de universalizar el saber teatral en teorías, modelos y técnicas totalizadoras, en la búsqueda de definiciones generales para la disciplina, en posturas radicales que dictaminen el buen y el mal teatro, en geopolíticas del conocimiento, pero, también, en la relación investigación-investigador teatral.

1. Dicotomías del teatro

A continuación se nombran algunas dicotomías que han marcado el hacer teatral en su instancia representativa y que todavía tienen vigencia, pese a la diversidad conceptual y escénica surgida a lo largo del siglo XX. Con esto, se hace referencia a aquellas concepciones que, como verdades, aún transitan en el imaginario del teatro.

Lo corporal-lo verbal: el teatro propone, a diferencia del conocimiento científico, experiencias de creación con el cuerpo que, por supuesto, pasan por una diversidad de experiencias sensoriales y, a su vez, expresivas; el cuerpo y su presencia son el material con que se construye escena. El teatro pasa por la habilidad corporal y, por ende, por sus experiencias sensibles y perceptivas como también por el lenguaje, pero además se acerca a manera de evento comunicativo al cuerpo del otro, al cuerpo del espectador, a su pensamiento, incluso a sus sentidos y a su percepción.

Afirma Mandoki⁷ que el cuerpo es un producto que ha sufrido transformaciones por las diversas prácticas, contextos, instituciones; que ha variado sus proporciones, sus resistencias a las enfermedades, el rango y distinción de los

⁷ Katia Mandoki, *Prosaia I: Introducción a la estética de lo cotidiano*; México, Editorial Grijalbo, 1994; p. 79.



sentidos, sus capacidades motrices, sus proxémicas, la especialización de ciertos sentidos y la atrofia de otros sancionados por las condiciones culturales. Esto nos plantea una idea del cuerpo como el espacio de relaciones de poder, como el territorio donde se instauran los proyectos de sensibilidad impuestos por un pensamiento mayor. En este sentido, la imagen del cuerpo ha estado sujeta a los diversos modos de pensamiento.

Al privilegiar la razón sobre el cuerpo, el paradigma positivista afirma esta gran dicotomía: la del cuerpo que piensa y la del cuerpo que siente y un pensamiento que organiza lo que siente. Esta gran dicotomía del positivismo aparece también en el teatro en una relación particular, la del cuerpo y la palabra.

La palabra ha tenido y sigue teniendo un lugar privilegiado en la configuración escénica. El teatro ha sobrevalorado la experiencia lingüística sobre la experiencia del cuerpo y ha supeditado el hacer escénico a la palabra, pues se representa lo que se dice. La palabra es, por supuesto, experiencia racional, pues ella organiza los estados de percepción y sensorialidad del cuerpo. En el teatro, la fábula se expresa a través de diálogos, de actos de habla y, gracias a ellos, podemos comprender lo que se representa. La palabra guía la historia, el cuerpo la sigue en un intento por reafirmar el sentido. A propósito, dice Artaud:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en occidente, haya relegado a ultimo termino todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?... El diálogo-cosa escrita y hablada-no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado⁸.

Esta dicotomía que relega el cuerpo a la palabra ha sido uno de los fundamentos del teatro occidental, mas no del teatro oriental, ya que este no repliega el cuerpo: el cuerpo es un campo de intensidades que no se supedita a la palabra; en efecto, lo no verbal y lo paraverbal están al servicio del buen decir escénico y a su poder

⁸ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*; Barcelona, Edhasa, 1978; p. 39.



comunicativo. En Occidente, la experiencia escénica acentúa su fuerza en la capacidad de interpretación vocal del actor, en lo verbal. El cuerpo desaparece tras la imagen de lo que se cuenta verbalmente: el cuerpo del actor se encuentra al servicio de lo que dice; el cuerpo del espectador al servicio de lo que escucha.

Actor-personaje: es esta otra de las dicotomías del teatro referida a la experiencia representativa. Actor y personaje no tienen nada en común; el actor es una masa maleable que busca representar de forma verosímil la vida de ese otro. Dice Pavis: "el personaje escénico adquiere, gracias al actor, una precisión y una consistencia que lo traslada del estado virtual al estado real e icónico"⁹.

Representar a ese otro que está por fuera del actor, tal vez en las líneas de un texto escrito, es incorporarlo en un proceso de mimesis hasta crear la ilusión de que son el mismo. Este proceso de ilusión es un ejemplo de la distancia entre la vida del actor y la vida del personaje que se encuentra en el papel. La tarea del actor es darle vida a ese ser de papel, respetando al máximo la intención del autor, y esta tarea representativa olvida el contexto del actor en sus vivencias. Con relación a esto, dice Artaud:

Shakespeare y sus imitadores nos han insistido gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida¹⁰.

Texto-representación: el texto escrito en el teatro ha sido el guía de la escena, representar ha significado interpretar y escenificar los textos de los grandes escritores del teatro y este poder ha determinado una hegemonía de la dramaturgia sobre el hecho escénico durante mucho tiempo y, aunque la escena se ha desprendido lentamente de este padre, siguen siendo procesos menores y alternos a este gran proyecto hegemónico. Dice Eines: "La palabra escrita convertida en palabra actuada, parece ser a lo largo de la larga evolución del hecho teatral uno de

⁹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*; Barcelona, Paidós, 1998; p. 338.

¹⁰ Artaud, ob. cit.; p.86.



los pilares que adjudica un sentido”¹¹. Y al respecto, sostiene Artaud:

Mientras la puesta en escena continúe siendo, hasta en el ánimo de los más libres directores, un simple medio de presentación, un modo accesorio de expresar la obra, una especie de intermediario espectacular sin significado propio, solo valdrá en tanto logre disimularse detrás de las obras que pretende servir. Y esto seguirá siendo así mientras lo más interesante de una obra representada sea el texto, mientras en el teatro -arte de representación-la literatura sea más importante que esa representación¹².

Sin embargo, no se trata en este caso de invertir valores, es decir, crear nuevas dicotomías: privilegio de la escena sobre el texto, más bien a la necesidad de aminorar esas grandes verdades del teatro para establecer nuevas dialogicidades y menos luchas de poder por el saber *teatro*.

Actor-espectador: no hay teatro sin espectadores; sin embargo, el teatro representativo ha marcado una gran línea divisoria en las funciones que corresponden al actor y al espectador: ser espectador significa mirar y, por ende, lo contrario de actuar. El espectador permanece inmóvil, sentado en su butaca, sin ningún poder de intervención, ser espectador implica pasividad, estar separado de la actividad de conocer como de la de actuar. Es lo contrario del trabajo del actor cuya función principal es llevar una acción a la escena. El espectador representa la pasividad del mirón fascinado por las apariencias e identificado con los personajes de la escena de la cual sale indemne, contemplación mimética que provoca la separación¹³.

Esta separación aún vigente entre actor y espectador se hace evidente en la composición escénica, pero, sobre todo, en la arquitectura teatral, espacio en el que se distribuyen el espacio escénico -lugar de la ilusión- y en espacio de las butacas, espacio del espectador o espacio del mirón. Este papel y este espacio del espectador resaltan, además, dos maneras específicas de relacionarse con la

¹¹ Jorge Eines, *El actor pide*; Barcelona, Gedisa, 1997; p. 19.

¹² P. 85.

¹³ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*; Ellago Ediciones, 2008; p. 12, en http://www.ellagoediciones.com/uploads/ficLibro_181_81.pdf consultado en agosto de 2011.



escena, la de ver y oír, sentidos de la razón, en tanto pueden ser objetivos.

A pesar de esto, muchos otros encuentros se han venido experimentando a lo largo de mitad del siglo pasado entre actores y público, pero siguen siendo experiencias menores frente a la gran mayoría de espectáculos del mundo que hacen vigente esta postura positivista.

2. Universalidad y validación del saber

Otra influencia del positivismo en los procesos de investigación teatral tiene que ver con la necesidad del teatro por posicionar discursos absolutistas que sectorizan y homologan la creación teatral. Es el caso de discursos como el aristotélico, que sigue vigente como discurso mayor del teatro, o discursos que restringen la creación escénica a géneros y estilos o técnicas de actuación que validan una única manera de hacer teatro. Este deseo de la investigación en darle fuerza a modelos y poéticas marca directrices que permiten decir que es y no es teatro.

La constitución del discurso aristotélico como paradigma universal del hacer teatral definió -y sigue definiendo- la esencia del teatro como la representación de una fábula o línea de acontecimientos expresada en términos de verosimilitud, de causa-efecto, de mimesis de la realidad alrededor de la cual, y por orden de valoración, giran los otros lenguajes del espectáculo teatral.

Desde este paradigma, el teatro es una disciplina con leyes propias y separadas de otras disciplinas como la música, la danza, las artes plásticas de las cuales, en algún momento, hizo parte integral. El teatro define su tarea, como la representación e imitación de la vida del hombre. Al definir categorías universales, el teatro rechaza expresiones diversas pero, además, legitima una única lectura del mundo, una única manera de hacer teatro, restringiendo la multiplicidad y la otredad.

Validar la creación teatral sólo a partir de géneros y estilos significa restringir los procesos escénicos a reglas que determinan formas específicas de hacer teatro, cuadrículas que explican las condiciones de una forma teatral donde se entiende que no es lo mismo lo cómico, lo trágico y el drama. El teatro se



apropia de una identidad que le permite encontrar un lugar como disciplina y posesionar sus discursos a través de la clasificación de sus formas. El problema radica en que este discurso clasificatorio se convierte en el legitimador de todos los discursos escénicos, y limita la posibilidad de juegos escénicos con múltiples combinatorias, que incide en los juicios de valor de un crítico teatral y del espectador. Afirma Sánchez:

La supervivencia de conceptos dialécticos del drama, unida al conservadurismo intrínseco a las instituciones teatrales ha provocado que, en muchos casos, se sigue favoreciendo y valorando obras que literariamente responden a las necesidades de un arte escénico de otras épocas, al tiempo que desde las universidades, la administración cultural y la crítica se continúa obstaculizando la recepción de la herencia y el necesario encontrarse de la creación contemporánea con la sociedad a la que responde¹⁴.

3. Distancia entre el investigador teatral y el objeto de estudio

El paradigma positivista adopta una postura distante del objeto de análisis, ya que el sujeto debe estar aislado de la realidad que se analiza sin emitir juicios de valor, inclusive se tiene control sobre el objeto y sobre la realidad, pues el sujeto que investiga se encierra en laboratorios distantes a lo observado para poder visualizar con claridad lo que se estudia. Esta tendencia investigativa se manifiesta en el teatro de diversas maneras, por ejemplo:

- En el exceso de importancia asignado al proceso de análisis del texto. La escena es el resultado del análisis, del estudio objetivo del mundo interno de la obra. La escena recrea este análisis y los actores lo reproducen de forma verosímil; el investigador recrea lo investigado en la escena. Aquí, la tarea del investigador es reconocer, reproducir y recrear escénicamente dichas estructuras. El objeto de conocimiento está por fuera del investigador que se acerca sin tocarlo: sujeto y objeto

¹⁴ José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*; Castilla La Mancha, Universidad de Castilla La Mancha, 1999; p. 13.



no se mezclan para conservar la objetividad y, así, la investigación creativa se limita a representar el objeto estudiado.

- En la importancia que cobra la noción de fidelidad al autor en los procesos de creación teatral: la escena debe reproducir los conceptos y propuesta del autor lo más fielmente posible, lo que implica un distanciamiento entre el investigador(a) y el objeto estudiado, para mantener una objetividad que permita una lectura clara y acertada del autor y su contexto. Este tipo de investigación teatral deja de lado los contextos de los realizadores y el contexto actual en el que se estudia la obra. Se valida el resultado escénico por su cercanía con el análisis y al imaginario que se tiene del autor. Esto se refleja en críticas y posturas que analizan procesos de creación desde verdades absolutas.
- En la importancia asignada a los resultados de la investigación creativa: la necesidad de aceptación de una comunidad obliga a producir propuestas que se ajusten al gusto del entorno social, bajo parámetros de universalidad y racionalidad.

4. Geopolítica del conocimiento y control

Foucault, citado por Garavito, se pregunta por las relaciones entre poder y saber y plantea que, entre éstos, hay una profunda inmanencia a pesar de su diferencia: el poder moviliza fuerzas, efectos, puntos de dominación y el saber, por su parte, formaliza las materias discursivas y estabiliza la función enunciativa; pero esta inmanencia tiene que ver con que el poder sin las fuerzas del saber sería inestable y las formas del saber sin la fuerza del poder quedarían vacías; el poder implica el saber y el saber explica o complica el poder¹⁵.

Cada forma de pensamiento ha definido sus relaciones con el conocimiento y cada una ha erigido un paradigma sobre el cual se relacionan sujeto y objeto,

¹⁵ Edgar Garavito, *Escritos Escogidos*; Medellín, Editorial Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, 1999; p. 124.



definiendo, así, formas de control y de poder sobre las realidades, sobre la vida y sobre el conocimiento.

Foucault ejemplifica estas premisas con Aristóteles, quien definía el conocer como una operación del intelecto por el cual se le daba forma a la materia. El modelo clásico suponía un compromiso de sujeto y objeto como dos polos que se comunican gracias a los movimientos de integración en conceptos (movimiento del entendimiento) y de asociación de imágenes (movimiento de la sensibilidad)¹⁶. Estas relaciones definen la producción de conocimiento que, apoyadas en un poder, definen el pensar de una época.

Al afirmar una única relación entre poder y saber, se dejan de lado las relaciones alternas y paralelas que pueden existir entre el sujeto y el objeto y, por tanto, otras formas de conocer y de sentir, puesto que estas se adaptan a las formas de poder-saber que instaure cada forma de pensamiento.

El concepto de investigación en la modernidad obedece a un poder-saber, a unos discursos que definen el cómo se debe conocer, cuáles son las posiciones y funciones entre sujeto y objeto y, por ende, cuáles son los saberes legítimos y cómo acceder a ellos. A su vez, los saberes se incrustan en estas modalidades ejerciendo un control sobre las naturalezas de su conocimiento, sus campos de estudio, sus metodologías y, por supuesto, la aparición de lo anómalo, de la alteridad, de la otredad del mismo saber.

En este sentido, el poder-saber define las estructuras que ordena los procesos de investigación y justifica la producción de conocimiento desde los paradigmas de poder. El saber se convierte en un estatus que da poder a las disciplinas y a los investigadores y por esto la investigación puede perder su conexión con la vida, en tanto da cuenta del pensamiento que rige el mundo. Asistimos, entonces, a una valoración excesiva del conocimiento racional que controla y excluye el exceso, la dispersión, el caos, lo sensible, lo anómalo, en la medida en que no pueden ser organizados en categorías comprensibles y lógicas.

La relación poder -saber se expresa también en la manera de comprender el conocimiento como una producción económica que elimina otras formas de

¹⁶ Garavito, p. 128.



producción que no entran en los criterios de unicidad de la historia. Se refiere, además, a la validación de procesos y producciones eurocéntricas o con valor y lugar de origen localizado, generalmente en el centro, donde las producciones de la periferia se consideran no sostenibles sobre las bases de la universidad y universalidad kantiana como lo afirma Mignolo, citado por Catherine Walsh¹⁷.

La colonialidad del poder es el discurso que justifica las diferencias entre el centro y la periferia, entre el norte y el sur, entre occidente y oriente; así, el poder colonial se organiza mediante centros, redes y regiones subalternas. El conocimiento producido en el centro, la periferia lo transmite y lo reproduce sin una contextualización o análisis. A las producciones de la periferia se les denominan subalternas o marginales. Esta transmisión implica dominación, explotación y hegemonía como lo plantea Arlene Tickner¹⁸. Existe una negación del conocimiento que se produce en otros contextos culturales desde otras experiencias y visiones de las realidades, otras formas de conocer y de transmitirse. Esto es una negación de lo otro: otros cuerpos, otros pensamientos, otros métodos.

La consecuencia de esta geopolítica del conocimiento según Mignolo, citado por Walsh¹⁹, es una subordinación de otros saberes a los que se producen en el centro y una exaltación de lo que se encuentra en lenguas tal vez extranjeras o en ciertos lugares privilegiados económica y culturalmente. Por ello, es lo institucional lo que controla y valida la producción de conocimiento y lo que define los parámetros que hacen posible el reconocimiento de un saber universal; desconoce, así, experiencias fragmentadas y heterogéneas expresadas en localidades irrelevantes para el saber universal. Otra consecuencia de una mirada geopolítica del conocimiento son los mecanismos y los criterios con los que el conocimiento se presenta, en este caso, en la única forma que las instituciones han aceptado como representación de un saber: la publicación.

¹⁷ Catherine Walsh, "Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo", en *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*; editado por C. Walsh, F. Schiwy y S. Castro-Gómez. Quito; UASB/Abya Yala, en prensa, <http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm> consultado en agosto de 2011.

¹⁸ Arlene Tickner, "Hearing Latin American Voices in International Relations Studies", en *International Studies Perspectives*, Nº. 4, 2003; p. 325-350.

¹⁹ <http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm>



Publicar implica producir, traducir el trabajo que el conocimiento político y de mercado marcan en el momento como aceptado, y, por ello, la definición de lo que es publicable está en manos de estos organismos, que además están legalmente constituidos bajo parámetros de excelencia, lo que quiere decir que la publicación se convierte en un asunto de privilegiados que pueden tener acceso a estas instancias y dominar las leyes que los rigen. Aparecen espacios y regiones siempre imposibilitados en presentar sus experiencias con el conocimiento, pero además excluye otras formas de conocimiento que no se expresan solo en forma escrita, como la danza, los ritos, el teatro, las experiencias cotidianas. Ya que los centros de investigación priorizan y privilegian la investigación teórica sobre la investigación creativa, subvalorando productos diferentes al texto escrito, como una creación escénica. Existe investigación en cuanto se haya escrito, registrado y aceptado por los centros de investigación institucionalizados. Por ser el teatro una expresión pragmática, no se ha dado una valoración institucional a este conocimiento. Solo unos cuantos se atreven a escribir y, por lo general, no son aquellos que hacen escena.

Pero, además, el poder-saber en el teatro se expresa en las relaciones centro-periferia: el conocimiento del teatro está centralizado y esta centralidad dirige, valida y coordina el teatro de la periferia. Existe poco intercambio de saberes; más bien parece una imposición del conocimiento de las grandes urbes del teatro sobre el teatro local o sobre otras experiencias cercanas al teatro. Pero también porque son los centros quienes poseen la infraestructura para producir.

Otras formas como se refleja ese poder-saber en la investigación teatral son:

- a) La obligación de encajar en los paradigmas universales de investigación y de ingresar en la institucionalidad investigativa. Esto ha retrasado la creación de otros modos de producción propios del teatro, la creación de procesos de exploración teórica y escénica autónomos más correspondiente a las artes.

- b) Las políticas culturales, el mercado del arte y los medios de comunicación



son algunas de las entidades que controlan y legitiman el arte y, por tanto, son quienes definen e imponen los temas, las estructuras y las características de las obras, definiendo, de esta manera, un gusto estético sobre la población. Este gusto controla las maneras de pensar y sentir y excluye, claro está, la diversidad; precisa criterios a priori en la selección de obras y de público; ordena y clasifica las obras con respecto a un punto de vista universal, otorgándoles, en este caso, un sentido reconocible; crea un léxico y una sintaxis homogénea para que el destinatario pueda descifrar rápidamente los significados de las imágenes y secuencias comunicativas; crea códigos de comunicación comunes para todos y, por ende, para un público apropiado que reclama la unidad, la simplicidad, la comunicabilidad y la complacencia tanto de los artistas como del público²⁰.

Esta delimitación del gusto se impone también en el teatro y configura un público que no admite sino ser representado. Además, genera exclusión de producciones, tendencias, saberes que no encajan en el proyecto objetivista y universalista, o que difieren de gustos de gremios y de asociaciones teatrales. Este rechazo y esta exclusión a la diferencia obstaculiza la apertura a otras estéticas, a otros conceptos y a otras disciplinas dificultando la dialogicidad y reafirmando la negación de lo otro.

A pesar de esto, el teatro en la actualidad ha cruzado por una diversidad de modulaciones, transformaciones, deconstrucciones y ha desjerarquizado y explorado los conceptos y las formas de actuar, dirigir, escribir el teatro, aminorando el poder de sus elementos representativos (la fábula, la disposición espacial, la referencialidad, el poder del texto, la noción de personaje) y ha expandido estas nociones de tal manera que aparecen en escena cruces inimaginables entre lenguajes, entre medios (intermedial, transmedial), entre textos (intertextualidad, transtextualidad), entre sus hacedores (actores-directores, actores-bailarines, actores-autores). Como dice Sánchez:

²⁰ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna*; traducción de M. Antolín Rato, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987; p.64.



El aislamiento social del arte escénico es debido en gran parte a esa fijación del concepto, que implica obviamente, una fijación de las formas de enseñanza (escuelas de arte dramático), de las formas de transmisión públicas a la italiana) y de la falta de responsabilidad de los profesionales (autores, actores, directores y críticos) en la defensa de vagas ideas de cultura y diversión²¹.

Para finalizar, la investigación teatral propone:

1. La diversidad de paradigmas para la creación.
2. La interacción con otras formas de creación desde lo subjetivo, lo intersubjetivo, lo des-subjetivo y lo objeto-subjetivo.
3. La existencia de múltiples realidades que se pueden explorar para los procesos de creación.
4. El diálogo como estrategia de creación en escena, es decir, el investigador-creador interactúa, colabora y facilita en la construcción de micropoéticas de la obra en relaciones más horizontales.

daryenyparada@gmail.com

Abstract

This article is a contextual approach to the influence of positivism in the field of theatre research. It begins with the characterization of this paradigm in social sciences, proceeding then to a problematization of its effects on theatre research, such as the dichotomies created between the fields of dramatic knowledge, the advocacy for universality and validation of knowledge, the distance imposed between the researcher and its object of study and the geopolitics of knowledge and control. The presentation of these problematizations seeks to contribute to the acknowledgment of this paradigm's widespread influence on theatre research, which has affected the expansion and growth of the field, as well as its very nature and its relation with other.

Palabras claves: Paradigmas, positivismo, investigación teatral, geopolítica del conocimiento teatral, dicotomías.

Keywords: Paradigm, positivism, theater research, geopolitical of theatrical knowledge, dichotomies.

²¹ P. 68.