

Contra el método (académico): Aproximaciones prácticas al conocimiento teórico

Óscar Cornago¹

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(Madrid)*



Contra el método es el título con el que se conoció el libro que Paul Feysabend publicó en 1975 cuestionando la objetividad científica. Unos años antes, en 1970 Foucault había publicado *La arqueología del saber*, y de 1977 es el primer volumen de *El método*, de Edgar Morin, proponiendo la autorreflexión del conocimiento como condición ética del propio conocimiento. A pesar de estos avisos sobre la necesidad de considerar las prácticas del conocimiento, o quizá como anticipo de lo que estaba por venir, el desarrollo de las humanidades desde entonces, impulsado por el enorme crecimiento que habían de experimentar las universidades, lejos de vigilar el efecto de las metodologías, ha estado unido a la multiplicación de escuelas, corrientes y líneas de investigación que van a funcionar como sellos de marca, es decir, como estrategias de poder dentro de los departamentos universitarios.

Si en los años setenta todavía era posible discutir el conocimiento especializado sin hacer visible la institución universitaria como un contexto determinante, el modelo empresarial y la creciente competitividad que regula este ámbito a partir de los ochenta, lo señala como un actor destacado en los nuevos escenarios del conocimiento. La producción universitaria pasa a medirse con unos parámetros económicos que hacen que una teoría, un concepto, una línea de estudios o un libro, no sea solo eso, sino también un negocio. Si planteamos la pregunta de con quién dialoga la teoría del teatro así como otros ámbitos de la producción académica, como forma de indagar en el sentido de dichas investigaciones, una de las respuestas, sin duda, va a ser que dialoga y responde a la propia institución. No únicamente, claro está, pero entre los diferentes interlocutores que una investigación académica tiene, uno de ellos, el más determinante a nivel material, pragmático y por extensión escénico, será la denominada “comunidad científica internacional”, una abstracción detrás de la cual se esconde una serie de instituciones y sistemas de autorización del conocimiento.

No es casualidad que sea el desarrollo del análisis formal a lo largo del siglo XX, a través de la lingüística, la lógica, los formalismos o la semiótica, lo que

¹ Este ensayo es resultado del proyecto de investigación “Imaginarios sociales II: la idea de acción en la sociedad posindustrial. Documentación, análisis y teoría de la creación escénica contemporánea” del programa de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación (HAR 2011-28767).

proporcione a las humanidades, especialmente a los campos teóricos, por oposición a los historiográficos, un lenguaje que les confiera una consideración más científica dentro de la universidad. La implosión teórica del horizonte de las humanidades desde los años setenta, con la multiplicación de sus objetos de estudio, tiene lugar al mismo tiempo que se uniforman sus posibilidades prácticas en cuanto al tipo de escritura y formas de comunicación que debe emplear para autorizarse como producto académico. Las formas de presentar los resultados, los foros de discusión y canales de difusión han construido una universidad cada vez más ajena a la sociedad de afuera. La especialización de los lenguajes y la complejidad del funcionamiento ganan para los sistemas una autonomía que pierde en capacidad de apertura hacia el exterior. El sistema académico se cierra sobre sí mismo a medida que se construye como espacio social de poder; se hace más autorreferencial por exigencias de su propio funcionamiento interno, hasta crear una realidad propia que determina su desarrollo posterior. Dependiendo de los departamentos, áreas de estudio y contextos económicos y culturales, el grado de autismo académico puede ser variable. Pero en todos los casos hay que contar con una cierta endogamia que caracteriza todos los mundos sólidamente construido desde unas reglas propias.

Estas reglas se manifiestan por medio de convenciones que regulan la escritura y contextos de presentación, publicación y valoración de los trabajos académicos, que influyen indirectamente en sus metodologías. Especialmente en el caso de las humanidades el modo de hablar afecta no solo al contenido, sino también a aquello de lo que se puede hablar. El campo de la teoría no está exento, por muy teórica que pueda parecer, de este tipo de prácticas que lo reduce a un contexto material fácilmente identificable en el que se produce y se recibe, es decir, del que finalmente cobra su sentido último, no ya el sentido teórico que pueda tener una investigación, sino el sentido práctico y pragmático de hacer esa investigación de esa manera y no de otra. El modelo del currículum académico así como las formas de reclutamiento de las universidades afectan necesariamente a las formas de investigar.

Desde el punto de vista del contenido de la investigación teatral —para no alejarnos demasiado de nuestro objeto de reflexión— se podría establecer la siguiente línea evolutiva, tan solo como hipótesis de trabajo y aceptando la simplificación que ello conlleva. Cuando la teoría teatral se da a conocer como una forma específica de investigación, o dicho de otro modo, cuando cumple su mayoría de edad, el objeto de estudio fueron las obras como forma de representación, y la semiótica aportó un instrumental de análisis previamente contrastado que autorizará los resultados, marcando la diferencia con respecto a una aproximación más subjetiva o impresionista. El análisis no solo de los elementos formales que constituyen una obra, sino también de sus límites como forma de representación, proporciona el campo de trabajo para la teoría teatral, po-

niéndola en relación con otras disciplinas como la antropología, la sociología o la estética.

A medida que transcurren los años noventa el interés cada vez mayor por la acción, tanto por parte de la creación artística como del amplio espectro teórico en torno a la performance, va a desplazar la atención de la representación hacia este nuevo fenómeno que se situaba en oposición al primero. Bajo la perspectiva de la acción, la obra teatral no quería ser solo una representación de, sino una experiencia que enfatizara un presente de realización escénico rompiendo la continuidad de la representación y de la historia para dejar ver un contexto real de confrontación entre actor y público. Esto abre nuevos planteamientos tanto para la creación teatral como para su investigación. En tanto que acción la actividad escénica trata de romper el mundo de la ficción, construyéndose en relación a un fuera que está más allá del arte. La balanza entre arte y vida, que atraviesa toda la modernidad artística, se desplaza hacia este segundo polo, empujando la investigación hacia ese otro lugar no exclusivamente artístico que va a hacer necesario otro vocabulario crítico. Intimidad, afectos, ética, emociones, fragilidad, deseo, van a sumarse al horizonte de la política, la ideología y los signos como espacios de análisis. Términos como capitalismo emocional, economía de los afectos o políticas del cuerpo desbordan las fronteras del texto, la sintaxis y el discurso, reconfigurando al mismo tiempo el lugar del investigador.

Si inicialmente, en su periodo de consolidación durante los años sesenta y setenta, la acción se va a identificar como un tipo de trabajo realizado por el propio artista de forma individual, luego se van a desarrollar planteamientos colectivos, de los que no dejaba de haber antecedentes antes de este periodo, donde el protagonista de la acción no es una única persona, sino un grupo de personas que en el caso del teatro será con frecuencia el público. Esta dimensión colectiva hace visible no ya la acción realizada sino también la situación a la que da lugar, es decir, una dimensión más amplia que engloba otros elementos. Junto a la representación y la acción, la idea de situación plantea nuevas cuestiones de cara a la investigación y sitúa al investigador también en otro lugar. Otros términos vienen a sumarse a la investigación en artes, como comunidad, cooperación, participación, interacción, sujetos colectivos o prácticas sociales.

Aunque en el ámbito teatral la acción se hace más presente a partir de los años noventa y el desarrollo de trabajos de participación con el público se acentúa a finales de los dos mil, estas tres dimensiones del hecho escénico, representación, acción y situación, se encuentran ya desarrolladas de forma explícita a la altura de los años setenta y conviven en mayor o menor medida según los contextos y tendencias artísticas.

Trasladando este esquema a la investigación, el modelo representacional sería el que permite tomar mayor distancia con respecto al objeto de estudio, transformando la obra en un producto ya realizado que se ofrece para su análisis.

sis. El investigador, como el propio público, queda más o menos fuera de la obra. La acción, por su parte, trata de salvar estas distancias, colocando al público, y por extensión al investigador, en un lugar más vulnerable. Una relación horizontal con la obra obligaría a considerar la propia producción teórica como un tipo de acción —¿académica?— en relación a la acción teatral. Desde luego, siempre es posible seguir considerando la acción como una representación, más aún por tratarse de un espacio teatral, lo que nos seguiría permitiendo tomar la distancia necesaria para un ejercicio crítico que aspira a la objetividad del análisis científico, aunque el diálogo al que invita la obra obligaría a asumir esa proximidad incluso como forma de estudio. No solo sería otro el contenido de la investigación, sino también la forma de llevarla a cabo y de exponerla.

La tercera opción, finalmente, que plantea la actividad escénica como modo de crear una situación, pondría al investigador en un lugar aún más complicado, ya que no estaría ni siquiera cara a cara con el intérprete de la acción, sino que él mismo formaría parte de un espacio compartido con los artistas, el resto de los asistentes y aunque en un nivel distinto con otros agentes sociales. Aunque este esquema es una simplificación de la realidad tanto escénica como de la investigación, lo que quiere poner de manifiesto es que la forma del objeto de estudio afecta no solo al contenido, sino también al modo de desarrollarlo y hacerlo público.

De las tres opciones me voy a quedar con esta última, con la actividad escénica como creación de una situación de la que forma parte el propio investigador, y también, por tanto al revés, de la situación de la investigación de la que participa igualmente la actividad escénica. Para su discusión voy a escoger una situación provocada no ya por una obra teatral específica, sino por un movimiento que podríamos considerar como artístico y académico al mismo tiempo. Se trata de la situación creada a raíz de la introducción de las artes como forma de investigación dentro de lo que en Europa se ha llamado el Espacio Superior de Enseñanza, pero que afecta igualmente a otras regiones del mundo en las que desde los años noventa y especialmente ya a partir de los dos mil, se han desarrollado los ciclos de doctorado, así como maestrías y cursos de posgrado, para una formación específicamente artística. Esto supone que las artes dejarían de ser únicamente un objeto de estudio, para pasar a ser también compañeros de viaje dentro del ámbito universitario. La discusión de las formas de la investigación en artes, cómo homologarlas dentro de la universidad, el desarrollo de formatos de presentación y evaluación, así como la propia figura del artista-investigador, ha suscitado un interesante debate que está sirviendo para sacar a la luz los prejuicios e intereses sobre los que se construye esta división entre práctica y teoría, o entre creación artística e investigación académica. Como fechas orientativas de la consolidación de este movimiento podemos citar la firma del Acuerdo de Bolonia en 1999, homologando el Espacio Superior de Enseñanza para todo el ámbito europeo, lo que abría la posibilidad de los docto-

rados prácticos, o la fundación de la Artistic Research Society en 2002 con el objetivo de habilitar otras formas de publicar los resultados de la investigación en artes, de modo que estén homologados con otras publicaciones académicas, pero respetando la especificidad de la investigación práctica.

Aunque en la universidad este conflicto se haya hecho especialmente visible, el modelo de la investigación como forma de articular el espacio social del arte supera el contexto de la institución académica para imponerse en otros ámbitos, como museos, teatros, centros de arte o fundaciones culturales. Ahora bien, este giro social en la forma de plantear todo lo que rodea a la actividad artística, no afecta solo a este campo, que ahora adquiere el calificativo de campo de conocimiento, sino al conocimiento en general y su inserción social. Dicho con otras palabras, tanto al artista como al investigador, les ha tocado bajar del Olimpo, salir de sus espacios propios para acercarse a una sociedad que no sea únicamente el público especializado. Esto es en sí mismo contradictorio, como hemos visto, con su funcionamiento como espacios autónomos de producción cultural.

La consideración de las artes como forma de producir conocimiento tiene dos consecuencias inmediatas: una, la focalización de las prácticas como lugar desde el que situarse frente al conocimiento; y otra, la observación de la actividad artística en un sentido amplio. La obra pasa a ser uno de los elementos dentro de un espacio que abarca también el antes, durante y después de la obra. Referirse al arte como práctica se explica por esta necesidad de hacer visible socialmente no solo los resultados, sino también los procesos y herramientas.

Si colocamos esta situación de las artes como objeto de una investigación teórica, lo primero que hay que tener en cuenta es que el artista e el investigador, o si queremos, investigador práctico e investigador teórico, comparten ahora un mismo espacio social. La obra ya no es la obra, sino un proyecto, con unas bases, una metodología y unos objetivos, que podrá tener como resultado una obra u otro tipo de materiales. Lo importante no es solo el resultado estético, sino el tipo de articulación social del proceso artístico. Construir desde el campo teórico un proyecto para quedarse en el análisis de la obra cortaría el proyecto de investigación práctico en perpendicular, lo atravesaría en un punto, con lo cual las posibilidades de diálogo quedarían limitadas a ese espacio de intersección, que es lo que ocurre en los modelos dominantes de investigación, donde sujeto y objeto se sitúan en esferas distintas. Un diálogo horizontal abierto a otras posibilidades implicaría remover las convenciones tanto de la teoría como de la práctica, lugares sólidamente contruidos por una tradición cultural que establece una clara frontera entre el conocimiento autorizado, que funciona a su vez como forma de autoridad, y todo lo relativo al mundo de las experiencias, relegado al ámbito artístico, que vive cuestionando los límites de la subjetividad y el conocimiento como lugares de poder. Estas nuevas posibilidades de diálogo e investigación en teoría y artes, impulsadas desde la propia institución, no carecen, sin embargo, de contradicciones.

La naturaleza tan diversa de la teoría y la práctica explica la imposibilidad de una relación de continuidad que busque algún tipo de unidad, a la que respondería la relación de complementariedad con la que tradicionalmente se trata de salvar el abismo que las separa. Los modos tan distintos de operar hacen que esa complementariedad se desequilibre inevitablemente a favor de una, que suele ser la teoría, quedando la otra como una ilustración puntual, explicación más o menos innecesaria según los casos, o complemento que a todos los respectos pierde su lugar propio en relación con ese objeto o sujeto de observación. Sin embargo, es fácil constatar que tanto el arte como la teoría han demostrado históricamente su autonomía, sin necesidad de poner uno al servicio del otro. Dicho de otro modo, en sí mismas, como formas históricas, ni las artes necesitan la teoría, ni la teoría el arte. Esto no implica que la teoría no se pueda poner en relación con la práctica, o viceversa, una opción que siempre puede resultar útil, sino que se deje de reconocer la especificidad de cada uno de estos lugares, presentando uno al servicio del otro. Porque entonces llegaríamos a la conclusión de que la práctica, en este caso la práctica artística, no implica un pensamiento propio, o de que un discurso teórico pueda existir al margen de una práctica propia que habitualmente trata de ocultarse detrás de una serie de convenciones. La imagen romántica del artista incapaz de articular un pensamiento acerca de su obra está tan fuera de lugar en el momento actual como la del investigador incapaz de hacerse público si no es cargado de argumentaciones, referencias y otras fuentes de autoridad. En esta nueva situación compartida, que finalmente no es solo el mundo de la universidad, que hemos adoptado aquí como espacio de pruebas, sino muchos otros espacios sociales, arte e investigación no pierden su especificidad, más bien al contrario, se ven obligados a reinventarse desde esa misma especificidad en función de unas reglas comunes de juego que tienen que ver con la democratización tanto del conocimiento como del arte, dos fenómenos que en principio difícilmente podríamos calificar de democráticos.

Una vez reconocido este espacio común, la relación entre teoría y práctica solo puede tener lugar en el orden de la ruptura y la no coincidencia, porque ni una práctica puede agotar un pensamiento, ni una teoría ser una mera ilustración de una práctica. Como paso previo al diálogo entre teoría y arte, es necesario empezar sacando a la luz la práctica propia que sostiene la teoría, y viceversa, el pensamiento que se esconde detrás de cada práctica. Solo desde estos umbrales de inestabilidad, es posible una relación no jerarquizada y desde un espacio común.

De este modo, la confrontación con la práctica implica para la investigación teórica un ejercicio de autorreflexión sobre sus propias prácticas menos visibles, pero igualmente determinantes, sobre las que se construye. Investigar no significa solo adentrarse en un terreno desconocido, sino hacer público esos resultados. Como en el caso del arte, el conocimiento, incluido el conocimiento cientí-

fico, solo al hacerse público podemos constatar lo que realmente es, y cada vez que vuelva a hacerse público podrá ser cosas distintas. Un momento y otro, la investigación misma y el modo de publicarla, compartirla y difundirla, especialmente en el caso de las humanidades, no son realidades inconexas. Esto no implica renunciar a los conocimientos teóricos, sino colocarse frente a ellos en una situación distinta, desde un presente material y concreto articulado sobre prácticas perfectamente reconocibles por su rigidez que dan a estos conocimientos académicos la autoridad que necesitan para constituirse como tales. En la academia sobran fuentes y mecanismos de autoridad y faltan prácticas de conocimiento que sean algo más que una escenificación convencional de algo ya sabido. Una práctica implica abrir un espacio intermedio entre lo que ya se conoce y lo que todavía no se sabe, supone una apuesta y un viaje, una experiencia colectiva, por lo que tiene de vínculo con otras personas que han compartido la misma práctica, y abierta, porque previamente se desconocen los resultados, y por ello en constante estado de desequilibrio, pérdida y no saber. Es desde esta experiencia de no saber, actualizada con cada práctica de conocimiento, que la investigación teórica y las artes pueden desarrollar caminos paralelos con un objetivo conjunto que pasa por el desarrollo de ambos, pero no se queda ahí.

El objetivo de la investigación en artes no es solo el propio arte, como el objetivo de la investigación en teoría teatral no puede seguir siendo únicamente, como en los años en los que se estaba conformando este área, el propio teatro, sino algo que va más allá, y de lo que el arte, y por extensión las humanidades como práctica específica del pensamiento, solo pueden hablar de una manera impropia, indirecta o desautorizada. Esta impropiedad no afecta al contenido del conocimiento, sino a la forma de llegar a él, determinada por el presente concreto e inmediato de su escritura, de su confrontación frente a un público, de su percepción colectiva y su transformación a través de esta. Los métodos de autorización, característicos del conocimiento teórico, conviven así con procesos de cuestionamiento y desautorización que atraviesan las prácticas vivas. Autorizarnos y desautorizarnos, en un movimiento continuo que va de lo que ya se conoce a lo que todavía no conocemos, es la condición necesaria para un diálogo abierto con otros espacios sociales, como el de las artes, si los consideramos no solo como objeto de estudio, sino como interlocutores dentro de un espacio de investigación con objetivos comunes.

Chantal Maillard recupera la valoración de Nietzsche sobre los métodos como aquello que más se resiste a su comprensión y por tanto lo más valioso. Los métodos dan forma al conocimiento, permiten establecer un camino, algo que solo en la medida en que sea recorrido puede llegar a entenderse, un tipo de comprensión que Maillard sitúa en el plano de la intuición, “algo más que una simple dirección o el trazo de una línea; el método es un hacer dentro del magma” (52). En el medio académico los métodos se han entendido como un instrumento más o menos transparentes, y previamente legitimados, puestos en

función de unos objetivos. Aquella consigna de McLuhan en los años sesenta, *el medio es el mensaje*, que algunos tradujeron maliciosamente en *el medio es el masaje*, puede servirnos para reconsiderar el lugar de los métodos y los medios del conocimiento. Desde el punto de vista de la práctica de la investigación, el método, como pensaba Nietzsche, ocupa una parte fundamental de un trabajo que podemos calificar al mismo tiempo como de creación e investigación. Pedirle a la investigación, y no solo a la investigación en artes, que defina una metodología antes de haber andado el camino es ir en contra de la propia dimensión práctica de la investigación. Es en medio de este magma, de este hacer en un espacio que todavía no se conoce, donde arte y ciencia tienen más para compartir, como señala Feyerabend:

La ciencia en su mejor aspecto, la ciencia en cuanto es practicada por nuestros grandes científicos, es una habilidad, o un arte, pero no una ciencia en el sentido de una empresa “racional” que obedece a estándares inalterables de la razón y que usa conceptos bien definidos, estables, “objetivos” y por esto también independientes de la práctica. (32)

Lo que nos enseña la dimensión práctica del conocimiento, y que la investigación en artes ha puesto sobre la mesa, es que saber es sobre todo saber hacer, y que este saber hacer transmite un conocimiento específico, quizás, como pensaba Nietzsche, el más valioso. Si el ámbito de la teoría, un espacio de límites difusos dentro de las humanidades, nace a partir del análisis formal de los lenguajes artísticos, podemos preguntarnos si su función hoy, una vez que el área ya se ha consolidado, no sería la de traer esa dimensión práctica sobre sí misma, sobre el propio conocimiento que produce, y replantear desde ahí su lugar en una sociedad en la que la universidad amenaza con quedar como una rareza de laboratorio organizada en espacios de poder, entre los que la teoría es uno más.

Aplicando esta dimensión práctica, diríamos que una investigación no se define por el objeto al que apunta, sino por su forma de hacer. El teatro, como cualquier otro campo de creación y conocimiento, construye un dispositivo específico desde el que mirar, desde el que situarse no solo frente a la historia o la teoría del teatro, sino también a todo lo que queda por fuera. Lo primero, su forma de mirar, es lo que le da a una investigación su propiedad como práctica, lo que podríamos calificar su saber legítimo; lo segundo, lo que ve cuando mira hacia fuera de su campo propio de trabajo, sería su saber ilegítimo, su conocimiento no autorizado, la parte indisciplinada de una disciplina. Es esta tensión entre lo que ya sabe y lo que todavía no sabe, entre su conocimiento autorizado y su ejercicio de desautorización, que le da la posibilidad de ser una práctica de investigación, y una experiencia de conocimiento, y por tanto también de desconocimiento, la posibilidad de reinventarse, de estar en movimiento.

Obras citadas

Feyerabend, Paul. *Adiós a la razón*. Madrid: Tecnos, 1984.

—. *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 1986.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1970.

Maillard, Chantal. *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996-1998*, Valencia: Pre-Textos, 2001.

Morin, Edgar. *El método I. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2001.