



CRÍTICA EN PROCESO: UNA VARIANTE CONTEMPORÁNEA DE LA CRÍTICA GENÉTICA

Carolina Cismondi

1. ¿Qué es la Crítica Genética?

La Crítica Genética surge en Francia, a fines de los 60', movilizada por intelectuales de la lingüística¹ que buscaban comprender las obras literarias desde su concepción de escritura. Su impulso pretende desterrar la figura romántica del "genio creador", la cual le concede un carácter privilegiado a los artistas dotados de una capacidad "natural" de crear arte con la palabra, separándolos del resto de los sujetos y prácticas sociales. Desde entonces, valores estéticos como "talento" o "inspiración" son cuestionados en su capacidad reflexiva sobre la obra de arte.

Los críticos literarios empiezan a investigar en la construcción de las obras a través de manuscritos (cartas, bocetos, diarios) que los autores generan alrededor de sus creaciones, comprendiendo las obras artísticas como procesos creativos y ya no como productos acabados. Con este cambio se produce una modificación en los modelos interpretativos, abandonando el análisis formal e internalista de las obras, en pos de una reflexión dinámica del proceso creador. El crítico busca comprender cómo se dio origen a esa obra, analizando los mecanismos involucrados en su producción y abordando la historia que esa construcción posee².

¹ El inicio de los estudios genéticos es localizado en Francia, en 1968, cuando, por iniciativa de Louis Hay y Almut Grésillon, el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) creó un pequeño equipo de investigadores, alemanes o de origen alemán, encargados de organizar los manuscritos del poeta alemán Heinrich Heine que acababa de llegar a la Biblioteca Nacional de Francia (BNF). (Almeida Salles, 2008^a:12)

² Acompañando su planeamiento, ejecución y crecimiento, el crítico genético se preocupa por una mejor comprensión del proceso creador. Es un investigador que comenta la historia de la producción de la obra de naturaleza artística, siguiendo las huellas dejadas por los creadores. Narrando la génesis de la obra, él pretende



En esta primera etapa, vinculada a los estudios lingüísticos, la Crítica Genética se focaliza en la búsqueda de los manuscritos que funcionan como documentación del proceso creativo de obras ya publicadas, estableciendo una metodología sistemática que le permita posicionarse como una disciplina de investigación particular. Por este motivo, toma a la Semiótica como herramienta de análisis que le permita interpretar los signos que aparecen en estos escritos, donde se observa una “escritura en capas” en la que tachaduras, notas en los márgenes y dibujos, se configuran como índices del desarrollo de las ideas.

Ante las contribuciones realizadas, los otros campos artísticos se hacen eco de este interés y la Crítica Genética empieza a investigar las obras plásticas, el cine, la música, el teatro y la danza, revisando su planteo metodológico de acuerdo a las particularidades que revelan estos nuevos objetos de estudio. También se superan las fronteras geográficas y en 1985 se crea en Brasil la Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, donde actualmente se desarrolla de manera sistemática este tipo de investigación.

Ante esta elección de un objeto de estudio más amplio, la Crítica Genética reconoce la necesidad de acudir a diferentes saberes que puedan aportar una visión específica pero que contribuya a analizar, en el cruce de miradas, la complejidad de la creación artística. Esta visión implica no sólo un abordaje de los desarrollos técnicos sino de la inscripción socio histórica de los sujetos creadores, observando los modos en que la experiencia del mundo personal aparece como reflexión en la construcción de una obra. De este modo los enfoques posibles aparecen vinculados a la filosofía, psicología, semiótica, antropología y sociología.

En el siglo XXI, la Crítica Genética continúa su ampliación al investigar en vivo los procesos creativos, de manera simultánea a los propios artistas, y estudiando el fenómeno en su propio espacio, adquiriendo también su metodología experimental. Al investigar el presente, este tipo de estudios permite un intercambio entre investigador y artista, donde ambos indagan en el fenómeno de la creación, observando cómo se transforman las primeras imágenes intuitivas o deseos de obra hasta que forman un dispositivo sensible de vinculaciones singulares. Como señala Almeida Salles (2004:12,13):

volver legible el movimiento y revelar algunos de los sistemas responsables por la generación de la obra. Esa crítica rehace, con el material que posee, la génesis de la obra y describe los mecanismos que sustentan esa producción. (Almeida, 2004:12, 13)



El foco de atención es, por lo tanto, el proceso por medio del cual algo que no existía antes, como tal, pasa a existir, a partir de determinadas características que alguien le va ofreciendo. Un artefacto artístico surge a lo largo de un proceso complejo de apropiaciones, transformaciones y ajustes. El crítico genético busca entrar en la complejidad de ese proceso.

De este modo, el espacio del ensayo –en las variables que éste adquiere en lo musical, literario, teatral, fílmico, plástico, fotográfico- se configura como un lugar de discusión, donde todo es puesto a prueba y la incerteza es el motor fundamental de la creación y la investigación.

2. ¿Qué hace un crítico genético?

Por fuera del papel: observar la práctica del ensayo

Almeida plantea que a partir de la expansión a nuevos objetos de estudio y a las posibilidades de registro que estos demandan, debe superarse la noción de manuscrito por la de “documentos de proceso”³. Estos documentos de proceso pueden ser generados tanto por los artistas como por investigadores, lo cual supone dos funcionamientos diferentes del acto de documentar, sobre todo en su voluntad comunicativa. El investigador es quien debe profundizar en la creación de sus documentos, tanto en relación a su contenido como a su organización, pero sobre todo en el desafío metodológico que implica el uso de las nuevas tecnologías.

³ “Tratando con las otras manifestaciones artísticas, las dificultades de adoptar el término manuscrito, aumentan. Podríamos seguir hablando de bocetos, ensayos, partituras, (...) Se puede decir que esos documentos, independientemente de su materialidad, contienen siempre la idea de registro. Hay, por parte del artista, una necesidad de retener algunos elementos que pueden ser posibles concretizaciones de obras o auxiliares de esa concretización.

Los documentos de proceso son, por lo tanto, registros materiales del proceso creador. Son retratos temporales de una génesis que actúan como índices del recorrido creativo.” (Almeida, 2004:17)



Desde mediados de los 90', esto aparece claramente en la investigación de las artes escénicas –teatro, danza, performance-, donde la Crítica Genética problematiza su metodología. Por un lado, los modos de registro pueden ir más allá del soporte papel, por otro, se trata generalmente de prácticas colectivas donde son varios los sujetos que intervienen. En nuestro caso⁴, proponemos el abordaje de seguimiento de procesos creativos escénicos actuales, donde realizamos la filmación de ensayos mediante video digital. Este cambio de soporte de la documentación de obra, del papel al video, enriquece la posibilidad de establecer relaciones entre el registro y el proyecto teatral, ya que tiene menor pérdida de datos que informen sobre la práctica del ensayo. El video aparece como una herramienta que permite capturar el desarrollo material de las ideas escénicas, siendo el investigador quien observa en vivo el fenómeno y ya no debe reconstruir el proceso a través de los documentos elaborados por los artistas⁵.

Documentar visualmente los ensayos introduce nuevas perspectivas de registro que el investigador debe tener en cuenta, en relación a cuáles son las variables a observar, para decidir qué filmar. Si bien el registro en video permite una mayor cantidad de datos que el escrito en papel, esto no significa que se pueda documentar todo aquello que sucede en el ensayo, necesariamente se ejerce un recorte del suceso priorizando ciertos aspectos más que otros. Las variables de observación van a configurar la modalidad del registro, según las particularidades de cada proceso, modificando el tiempo de filmación, el plano y la distancia con la escena. Si nos interesa analizar el uso del tiempo en el ensayo, es preciso encender la cámara desde que los hacedores llegan al espacio de trabajo hasta que se van, permitiendo detallar si existen actividades diferenciadas y cuál es la dedicación que el grupo le otorga a cada una. Una cuestión no menor es el plano y movimiento de la cámara, si dejarla fija y tener una visión general del trabajo, o ir siguiendo los detalles a riesgo de perder algo que suceda fuera de cuadro. Otra problemática tiene que ver con integrar la cámara a los ensayos, procurando que no sea un acto invasivo para el grupo pero que logre dar cuenta de lo que

⁴ Este artículo forma parte de mi investigación Doctoral "*Procesos de creación escénica: un abordaje posible del teatro actual en Córdoba*". Dirigida por la Dra. Julia Lavatelli y el Dr. Diego Tatián. Doctorado en Artes, UNC, 2007-2012. Realizada con beca de Postgrado tipo I y tipo II de CONICET.

⁵ Nuestra referencia central para la investigación en vivo de los procesos creativos es Cecilia Almeida Salles, investigadora brasilera que en sus libros y artículos relata experiencias con grupos de danza (2006, 2008^a) y coordinadora del Centro de Estudios de Crítica Genética en la PUC de San Pablo.



sucede, de manera de generar un buen vínculo con el espacio de intimidad que contiene al acto creativo. De acuerdo a esto, es fundamental revisar en cada proceso escénico cuáles son las dinámicas de trabajo que los grupos establecen, de manera de poder precisar qué aspectos son importantes de registrar.

Advertimos ciertas recurrencias a observar, que nos han servido como planteo general para enmarcar luego lo particular, que podemos sintetizar de la siguiente manera:

- El espacio y sus variaciones: adaptación de la escena al espacio, realización de actividades específicas en cada lugar; los hacedores y sus posiciones en el espacio, configuración de territorios particulares, dinámicas de intervención o préstamo.
- Utilización del tiempo: cantidad de tiempo utilizado para el abordaje actoral y directorial de la escena, tiempo productivo/tiempo improductivo.
- El discurso y las acciones: palabra del actor dentro y fuera de las escenas, ingreso del director a la escena a través de indicaciones.
- Objetivos del ensayo: si se explicitan, se logran, se abandonan, se modifican.
- Rigidez/flexibilidad ante lo que surge: si se visualizan acciones o ideas como reveladoras del ensayo y se permite cambiar por esto el rumbo del mismo; qué se hace si no puede realizar lo que estaba pensado.
- Planificación: enunciación de lo que se hará en el siguiente ensayo, demanda de actividades a realizar (estudiar texto, llevar elementos escenográficos terminados, etc)
- Manifestaciones subjetivas frente al proceso: enunciación o gestualidad sobre los ensayos (cansancio, entusiasmo, etc), si es particular o grupal.

De acuerdo a estos ejes se establecen líneas de análisis del material de documentación, atendiendo a las complejidades propias de la dinámica de los ensayos y, a la vez, procurando adaptar el registro y análisis a la variación y transformación de cada proceso.

Por otro lado, cabe señalar que la observación directa de los casos es clave para el análisis del registro, con la particularidad de ser la misma persona quien observa el funcionamiento del grupo en su espacio habitual de ensayos y quien luego analiza el recorrido creativo de acuerdo



al análisis de los documentos⁶. A este fin, las anotaciones que se hacen durante los encuentros son realizadas en función del posterior análisis fílmico, indicando tiempos, espacios, frases, situaciones claves que se destacan en el ensayo; aunque también pueden ser completadas luego de la revisión del material en video.

A partir del registro, el analista construye documentos sobre los procesos creativos, generando un nuevo cuerpo textual/visual que funciona como fundamento de sus afirmaciones teóricas. Estos documentos los constituye a partir de un recorte del material de registro, generando síntesis y poniendo en relación diferentes variables, pero también con una estructuración propia que corresponde a la mirada del observador y que pretende informar y comunicar a otros agentes (espectadores, investigadores, críticos, docentes, etc). El investigador aporta su mirada reflexiva al devenir de los ensayos, como así también permite ser interpelado por el material y reenviado hacia otras teorías que desconoce, ampliando su instrumental teórico de observación.

Se sabe que el mirar del investigador está, de esa forma, impregnado de su modo de percibir las cosas, o sea, de su visión de mundo, que envuelve su formación y las teorías críticas a las cuales tiene acceso. Pero (...) los instrumentales teóricos deben ser convocados de acuerdo a las necesidades de la marcha de las reflexiones, para que los documentos de los artistas no se transformen en meras ilustraciones de las teorías. En esos casos, los conceptos perderían su poder heurístico, o sea, la investigación ofrecería muy poco retorno en lo que dice respecto a los descubrimientos sobre el acto creador. (Almeida Salles, 2008:70)

Este retorno de la investigación a las prácticas, que señala Almeida, requiere que los documentos y su análisis sean realizados sin perder de vista su función comunicativa de y para la escena. Asimismo, es importante señalar el valor que posee el registro realizado para nuestra investigación ya que puede servir para futuros proyectos que indaguen sobre el teatro en Córdoba. Es importante que así como los artistas abren su espacio de ensayo para ser

⁶ Esta es la modalidad que desarrollé en mi investigación pero admite varias posibilidades: que haya algún camarógrafo y un analista observando como equipo investigador, que el camarógrafo registre todos los ensayos y el analista asista solo a algunos pero revise todo el material filmado, que el analista solicite el registro de algunos ensayos particulares, etc. Es central que esta modalidad sea decidida según cada proyecto escénico. A partir de mi investigación creo que es necesario que alguien especializado realice el registro en video, ya que hay saberes técnicos que favorecen una mejor observación del material y que permite también hacer un uso posterior de esa documentación; además que, generalmente, los ensayos pueden utilizar poca luz o volúmenes bajos de la voz, por lo cual requiere una mayor capacidad de registro. El problema es, por supuesto, que el registro debe adaptarse a la situación de ensayo teatral y no al revés.



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es



Culture

With the support of the Culture Programme of the European Union

observados por el investigador, éste comparta sus materiales y los ofrezca a estudiosos y público curioso.

De la reconstrucción al testimonio: investigar el presente

El cambio del carácter retrospectivo al testimonial, implica la posibilidad de investigar las prácticas contemporáneas, ingresando al espacio de creación con la intención de generar una documentación y una mirada crítica sobre el teatro de hoy. Esto plantea una relación diferente del crítico con la obra, ya que se establece en el mismo eje temporal y espacial que su objeto de estudio, pasando a formar parte de esta experiencia.

Aquí no hablamos de obra como producto acabado, ya que la diferencia fundamental con la reconstrucción de procesos, es que en ésta el investigador se encuentra primero como espectador de la obra para luego acceder, a través de los documentos, a la comprensión del proceso que le dio origen. Nosotros generamos otra relación con el material artístico, ya que convivimos con nuestro objeto de estudio para luego, al mismo tiempo que los hacedores, observar la concretización material del proyecto artístico frente al público. De acuerdo a esta observación de la experiencia constructiva del material, cuando las obras estrenan no logramos separar a ésta del proceso que le dio origen, integrándola al proyecto artístico general.

Almeida Salles menciona a esta variante de seguimientos de proceso como “Crítica genética en acción” (2008:101), o “crítica de proceso” (2006, 2008), denominaciones que resultan más precisas para dar cuenta de la especificidad de esta práctica. Nuestra propuesta consiste en transformar este segundo término en “crítica *en proceso*”, ya que no es solo el objeto de estudio lo que se modifica sino la relación crítica con el mismo, lo que pone en evidencia la propia inestabilidad creativa de la teoría.

El seguimiento en simultáneo de un proceso artístico demanda al investigador trabajar desde el desconocimiento y la incerteza, ya que no conoce a priori cómo será el trabajo creativo y, por lo tanto se encuentra desarmado ante él. Esto demanda un programa de investigación flexible que esté abierto a variaciones en los tiempos de su seguimiento, ya que depende de los tiempos artísticos del proyecto. A su vez, las variables metodológicas deben ser revisadas en cada caso particular, pudiendo ser modificadas cuando el proyecto artístico lo requiera. La



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es



Culture

With the support of the Culture Programme of the European Union

frecuencia de asistencia a los ensayos, la cantidad de tiempos de filmación, la necesidad de entrevistas en grupo o individuales, son actividades que tienen que tener un sentido específico más allá de un planteo general. De igual manera, la cercanía o distancia entre el grupo y el investigador varía y también las consideraciones y demandas que tengan sobre éste. De este modo, la crítica se encuentra afectada por las variaciones y desarrollos del proceso, revisando constantemente sus bases, funcionamiento y alcances conceptuales.

En los seguimientos de proceso, se comparte la curiosidad y el entusiasmo por ir experimentando con obras en potencia, y no saberes comprobados. En esta convivencia se establece un vínculo cercano entre artistas e investigadores que creemos puede aportar y complejizar los desarrollos teóricos y escénicos, al generar lazos humanos que promuevan la proliferación de creaciones mixtas. Creemos que somos responsables por dar testimonio de nuestro tiempo, arriesgando interpretaciones sobre procesos en movimiento y asumiendo que cualquier relato histórico es una construcción de discurso. La crítica en proceso asume su participación en el propio fenómeno, con el objetivo de generar reflexiones que estén atravesadas y cuestionadas por esa experiencia, sin pretender una distancia con su objeto.

De la distancia a la convivencia: el investigador en escena

El investigador ingresa a un terreno que no es propio para desarrollar su actividad específica, pasando a convivir productivamente con su objeto de investigación, formando parte del tiempo/espacio del ensayo e ingresando en la red de relaciones que lo construyen. La presencia, observación y reflexión del analista forman parte de este tejido en construcción, ya sea de manera directa o indirecta, de acuerdo a los aportes y demandas de uno y otro. Sin buscar categorizar estas relaciones, ya que cada proceso construye vínculos particulares, creemos que es importante atender a esta potencia creadora del investigador ya que al especificar su rol es posible una mayor profundización en el mismo. Esto posibilita la participación del investigador en el campo artístico, valorando su capacidad de aportar conocimientos particulares. Esta propuesta reconoce las implicancias del investigador dentro del estudio de casos –modificando con su presencia el desarrollo habitual de los mismos, a la vez que reconociendo como subjetiva la observación del investigador-, para luego analizar su participación productiva -afectando la construcción de teatralidad ya que es parte de la red de interconexiones-.



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es



Culture

With the support of the Culture Programme of the European Union

El peligro potencial que contiene esta relación artístico-reflexiva, es que se proceda, desde dentro del grupo o por demandas externas, a una división de roles que simplifique la tarea creativa depositando en el investigador la construcción de pensamiento. La inclusión del teórico en el proceso escénico pretende potenciar el desarrollo artístico, aportando su mirada reflexiva sobre aspectos observables como la metodología de trabajo, el desarrollo de las ideas, el cruce con otros materiales textuales, visuales y sonoros; lo cual no desactiva de ningún modo la capacidad de generar pensamiento de los demás miembros. El rol del investigador pretende provocar la observación y reflexión en el grupo de trabajo, sumando complejidad al proceso creativo y aportando en la construcción compleja del laberinto artístico.

Las experiencias realizadas en Brasil⁷ y en Argentina⁸, de integrar creativamente al crítico genético a los procesos creativos, demuestran la potencia de este cruce al interpelar reflexivamente las dinámicas y materiales artísticos, a la vez que siendo la misma crítica *puesta en proceso* de construcción, asumiendo su condición creativa. Esto nos permite imaginar nuevos escenarios posibles para la ciencia y el arte venideros, cada vez más situados en territorios fronterizos de intercambio y contagio.

⁷ Tal como señalamos anteriormente, Almeida Salles relata sus experiencias en San Pablo con grupos de danza, dentro y fuera del ámbito académico: “[Los bailarines] Pasaron, así, a explorar libremente formas más fluidas, dejando el confort de lo establecido, desprovistas de parámetros de certeza y error y abiertas a lo que el otro podía ofrecer. Tal vez el desafío mayor estuviese en convivir con la fragilidad, sin esperar que ella fuese superada.” (2008^a: 102, 103)

⁸ En Tandil, Buenos Aires, el IPROCAE (Proyecto Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas), dirigido por Martín Rosso, ha desarrollado proyectos escénicos en los que algunos integrantes funcionaban como crítico genéticos. En Córdoba, el Grupo de Investigación en Artes Escénicas, dirigido por Cipriano Argüello Pitt, integra la mirada crítico genética a los propios artistas, realizando una investigación en el propio proceso creativo. Ambos grupos han organizado las Jornadas en Crítica genética y análisis de procesos creativos (2010 Tandil, 2011 Córdoba)



Bibliografía específica

- ALMEIDA SALLES, Cecilia (2003) “Redes da criação” en *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, N°11, junho. Sao Paulo:Ed. Annablume.
- ----- (2004) *Gesto inacabado: proceso de creación artística*. San Pablo: FAPESP: Annablume.
- ----- (2006) “Crítica de processo” en *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, N°14, Vitória, ES, Dezembro.
- ----- (2008a) *Crítica genética: Fundamentos de estudios genéticos sobre los procesos de creación artística*. 3° edición revisada. San Pablo: EDUC.
- ----- (2008b) *Redes da criação. Construção da obra de arte*. 2° edición. San Pablo: Editora Horizonte.
- AMIGO PINO, Claudia (2003) “A Crítica Genética no limite” en *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, N°11, junho. Sao Paulo: Ed. Annablume.
- ----- (2005) “Da Crítica do processo a crítica ao processo” en *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, N°13, janeiro. Sao Paulo: Ed. Annablume.
- CISMONDI, Carolina (2012) “Variaciones teatrales de crítica genética” en revista *Manuscrita*, N°21 en el Dossier especial sobre Teatro, editada por la Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética, Sao Paulo, Brasil. (Disponibile en web: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/1138/1037>)
- ----- (2010) “Investigar los procesos creativos. Crítica Genética y teatro” en Revista *Deodoro, gaceta de Crítica y cultura*. Editorial Universitaria. Córdoba. Noviembre. Año 1, n° 3. (Disponibile en web: <http://www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial/deodoro/2010/numero3>)
- CERRATO, Laura (1999) *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- FÉRAL, Josette (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. 1° ed. Buenos Aires: Galerna.
- GRÉSILLON, Almuth, (2008) “Critique génétique et arts de la performance: le theatre et la musique.” en *Proceso de Criação e Interções: crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais*. Belo Horizonte: C/Arte.
- KATZ, Helena. “A natureza cultural do Corpo”. Em [Lições de Dança 3](#). Ed. Univercidade, Brasil, 1998.
- ----- (2005a) “Por uma teoria do corpomídia”. Em *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. Ed. Anna Blumme, Sao Paulo.
- ----- (2005b) *Um, dois, tres. A dança é o pensamento do Corpo*. Ed. Forum Internacional de dança. Belo Horizonte.
- ----- (2007) “Por uma teoria critica do corpo”. Em *Corpo e Moda. Por uma compreensão do contemporâneo*. Ed. Estação das letras e cores, Brasil.
- LANGENDONCK, Rosana van (2004) *A Sagração da Primavera: Dança y Genese / -2° ed.* – Sao Paulo: Edicao do autor.



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es



Culture

With the support of the Culture Programme of the European Union

- LEÓN, Federico (2005), *Registros: teatro reunido y otros textos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LOIS, Élida (2001) *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires, Edicial.
- ZULAR, Roberto (2003) “Por uma poética da incerteza” en *Manuscrita*. Revista de Crítica Genética, N°11, junho. Sao Paulo: Ed. Annablume.

CAROLINA CISMONDI

Crítica genética Teatro UC3M