





Puentes

# Documentar lo vivido.

## Tejiendo una red para cazar espuma (nota 1)

Magíster Gabriela González – Lic. Jerónimo Ruiz – Prof. Valeria Guasone.

Equipo de investigación dirigido por Gabriela González en el proyecto Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación de la experiencia. Artistas/docentes/investigadores formados en teatro y especializados en estudios del cuerpo y movimiento, Gabriela González es Master of Arts de la Universidad de Lancaster (1999) y Universidad de Surrey (2005), especializándose en Performance y Educación Somática y Análisis Laban respectivamente. Profesora a cargo de la cátedra de entrenamiento corporal de primer año de la carrera de Teatro (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Jerónimo Ruiz y Valeria Guasone son también ayudantes en dicha cátedra, artistas/investigadores que en este momento se encuentran en formación como Danza Movimiento Terapeutas.

### Resumen

El presente artículo analiza la importancia e implicancias de la documentación del proceso de creación de un espectáculo en artes escénicas, de estética performática. Visualizados inicialmente los problemas de dicha tarea, se plantean a continuación maneras diferentes de pensar el documento y sus posibles formas y organizaciones. Se vinculan las propuestas de la Crítica Genética con la propuesta de Mike Pearson para la documentación de procesos de creación grupal y de Nick Kaye para pensar la documentación del *Performing Art*.

Como cierre de dicha propuesta, y siguiendo el modelo propuesto, se presentan ejemplos de documentación en base al espectáculo de danza – teatro “Viajecito”, creado y protagonizado por uno de los profesores del presente artículo.

### Palabras-Llave

Documentación – Investigación – Proceso creativo

**Como artistas nos vemos atravesados profundamente por lo que creamos; el proceso creativo nos cambia en diferentes niveles y desde diferentes lugares. Vemos el mundo y a nosotros de manera distinta luego de un espectáculo nuevo. Aprendemos. Descubrimos. Creemos. A partir de la experiencia.**

**Sin embargo, como investigadores, no siempre podemos articular y compartir esa experiencia con sus saberes, cruces de ideas y conocimientos, sus maneras nuevas de ver el mundo.**

### Experiencia no es escritura

Experiencia no es una imagen congelada. Experiencia no es una imagen audiovisual. ¿La experiencia no es registrable? No cabalmente. Evidentemente no.

Crear/protagonizar un espectáculo no es transmisible a través de formas convencionales de registro: escritura, fotografía, video, dibujo, audio, etc. No se puede contar de forma lineal, ni

captar en su totalidad en una foto, ni aprehender íntegramente en un video.

Como investigadores nos vemos desafiados a encontrar y aceptar otras formas de registro que den cuenta, aunque sea parcialmente, de lo que profundamente “es” un espectáculo escénico y su proceso de creación. De los saberes que el espectáculo pone en juego: conceptos filosóficos; aspectos del comportamiento humano; miradas sobre la psicología, la neurociencia, la tecnología, la técnica. ¿Cómo dar cuenta de ese hecho epistemológicamente significativo si no es posible consignarlo en documentos transmisibles?

1. Basado en la tesis de Licenciatura de Jerónimo Ruiz, *Una red para cazar espuma. Concebir y registrar el proceso creativo teatral*, dirigida por Mag. Gabriela González. En ese proceso de investigación se puso a prueba la propuesta teórica presentada aquí y se generaron los documentos en formato de cuadernillo recopilador de los materiales.



Estos documentos de proceso son caracterizados por la C. G. de la siguiente manera. En primer lugar no conceden el acceso al raciocinio del artista, pero sí pueden ser considerados como una forma física distinta a través de la cual se manifiesta. Es decir que el proceso mental que el artista lleva a cabo en el momento de la creación puede llegar a verse “corporizado” en estos “vestigios”. En segundo lugar, este enfoque destaca que, si bien existe un espectro de información proveniente de registros no intencionales del artista, también existen documentos del proceso estrechamente vinculados a la necesidad de efectuarlos. Al haber documentos emergentes de un impulso voluntario pueden diferenciarse aquellos aspectos de la creación que el artista desea conservar, por algún motivo, y aquellos que no. Un tercer punto a tener en cuenta es la funcionalidad que poseen estos registros dentro de un proceso creativo, que, desde el enfoque genético, pueden cumplir dos roles diferentes: el de almacenamiento y el de experimentación. Los documentos de almacenamiento son aquellos efectuados deliberadamente para integrar un espacio de preselección, y los documentos generados por experimentación están relacionados con “poner a prueba” una idea en forma experimental. Puede que la idea en cuestión sea empleada más adelante en la configuración de la obra o no.

2. Entre 1972 y 1997 fue parte de una serie de compañías como RAT Theatre, Cardiff Laboratory Theatre y Brith Gof. Pionero e innovador en su acercamiento a la forma, la función y al espacio de la representación teatral en Gales y más allá -Sudamérica, Hong Kong, Europa del Este, etc.-. Generalmente trabaja con Mike Brokes en la compañía teatral Pearson/Brokes, a la vez que crea obras por su cuenta. Pearson se une en 1997 al Centre for Performance Research de la Universidad de Gales. Profesor de Performance Studies desde 1999 en la misma universidad.

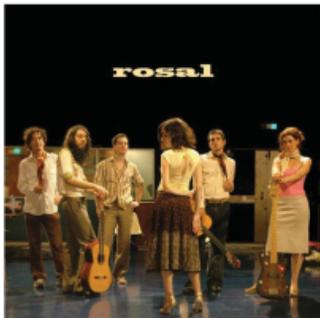
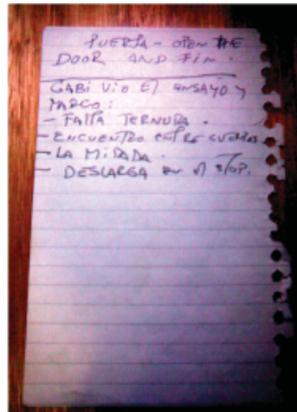
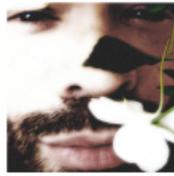
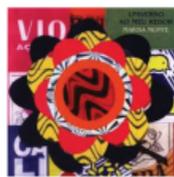
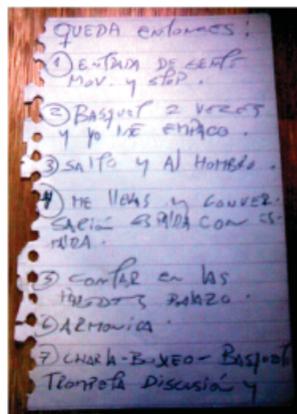
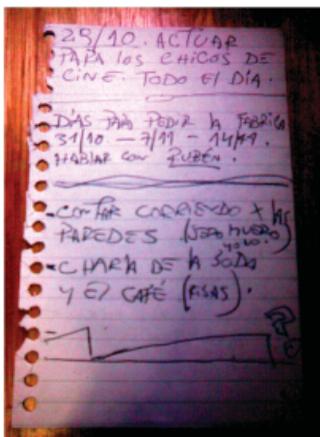
3. Nota de traducción: “Documentación y creación colectiva”. La palabra devising es usualmente empleada en Inglaterra para definir las creaciones teatrales que provienen del trabajo colectivo, es decir, que no parten de un texto dramático y son creadas en su totalidad por los actores y el director. Si bien mediante el ejercicio de traducción su significado original -directamente asociado al contexto británico- puede verse un poco distorsionado, el término puede ser entendido como lo que en Argentina denominamos creación colectiva.

Esta caracterización postulada por la C. G. aporta un encuadre para referirse a los documentos en un sentido general. Sin embargo, quedan fuera de su alcance ciertos aspectos referidos al modo de documentar el evanescente lenguaje teatral; por lo tanto, es necesario enriquecer este aporte mediante la mirada de otros autores que especifiquen un poco más sobre la recuperación de los documentos de la creación teatral. En ese sentido, Mike Pearson<sup>2</sup> ha desarrollado una alternativa de documentación de puesta en escena que será introducida, a continuación, en un diálogo con la Crítica Genética para ampliar lo expuesto desde este último enfoque.

Dentro del congreso sobre “Documenting and Devising”<sup>13</sup> realizado en 1993 en el Centre for Performance Research de Gales, Pearson presentó una alternativa novedosa de documentación de puesta en escena basada en criterios de ordenación de documentos arqueológicos. El autor describió allí un tipo de informe empleado por arqueólogos profesionales para detallar lo que encuentran en sus espacios de excavación, el cual se denomina Site Report (Reporte de Emplazamiento). Estos informes son realizados mediante el empleo de un lenguaje tanto retórico como poético, formal y no formal. Ambos lenguajes coexisten, enriqueciendo la manera en que se registra el espacio de excavación, sin que por ello el informe pierda objetividad. De esta manera, el Reporte de Emplazamiento es definido como un relato subjetivo, pero a la vez objetivo en su descripción.

Al igual que desde el enfoque genético, Mike Pearson considera necesario que los Reportes se compongan de una gran variedad de datos. Esta información se registra de manera formal y no formal, dando pie a que los acontecimientos u objetos se documenten de las más diversas maneras: desde dibujos realizados por el observador, a la toma de fotografías; desde anécdotas sobre cómo sucedieron ciertos episodios, hasta informes cualitativos y cuantitativos del mismo. Promoviendo la inclusión de diversas maneras de redacción de documentos, Pearson sugiere entonces que el Reporte puede realizarse mediante diagramas, dibujos, textos escritos, anécdotas, afiches, entrevistas, biografías, etc.;

## VARIABLE PATRÓN / documentos



incluso información que tenga que ver con el aspecto más técnico, como la descripción de los movimientos realizados por los actores, el texto dramático, la banda de sonido, las luces, los efectos técnicos, etc.

Existe otra caracterización sobre los documentos de un proceso creativo que profundiza, en este caso, en las propiedades de ciertos documentos y su relación con el inasible aspecto “vivencial” del la creación teatral. Es Nick Kaye<sup>4</sup>, investigador y director teatral, quien ha formulado una serie de consideraciones al respecto en un artículo llamado “*Documenting Performing Art*”<sup>5</sup>.

Según Kaye, al pensar los documentos es necesario partir de la idea de que no existe un documento absoluto o único que pueda dar cuenta del hecho en vivo:

*“(...R)ather than attempting to create a single and clear ‘record’ of an event, a variety of documentations -description, analysis, photography- might be allowed to challenge one another. (...) [This] different forms of documentation may begin to reveal each others weaknesses as well as offering a fuller description of the event.”*<sup>6</sup>

De este modo es posible afirmar que **cuanto más ricos y variados sean los documentos de un acontecimiento, más fiable será el Reporte que los contiene.** Según Kaye, algunas posibilidades de documentación incluirían entonces documentos subjetivos como la memoria o bitácora, escrita en retrospectiva por actores o espectadores, recuperando lo sucedido. Kaye señala que este tipo de documento tiene limitaciones ya que tiende a “mistificar” lo ocurrido por tratarse de una traducción subjetiva del acontecimiento, es decir, una percepción personal efectuada mediante las impresiones de quien la realice. Por esta razón, sobre estos documentos Kaye señala la necesidad de efectuar una síntesis objetiva de los mismos; los relatos deben ser integrados de manera no jerárquica, puesto que cada observador se permitió recordar lo que el autor denomina como los *high points* de la situación en cuestión, es decir, sus puntos más altos. La memoria del relator fue selectiva al recordar en función de su propio interés, el cual no es necesariamente coincidente con el de la investigación.

Por otro lado, otra alternativa de documentación es la grabación en formato audiovisual. Si bien se trata de un registro objetivo, Kaye sugiere que este tipo de documentación

*“may also isolate and distance the performer, imposing on the viewer of a video-tape a position of safety and separation (...).”*<sup>7</sup> Esta distancia, que el audiovisual genera en el espectador, lo separa completamente de lo que podría “experimentar” en una puesta en escena. Por otra parte, respecto del empleo de imágenes de video detenidas o de fotografías, Kaye advierte que se corre el riesgo de que estas imágenes encuentren *“(...) an independent life beyond the performance that was their source.”*<sup>8</sup>.

De este modo, la dificultad de documentar la creación teatral no radica sólo en que sus vestigios sean más o menos evanescentes, sino en encontrar la manera de aprehenderlos en el Reporte para que uno pueda llenar las ausencias de otro. Kaye sugiere entonces, al igual que Salles y Pearson, que es preciso reconocer como provechosa la inclusión de todos los registros posibles sobre el objeto analizado. **La multiplicidad de fuentes de información proporciona una perspectiva más completa, permitiendo cotejar informaciones diversas, confrontar múltiples puntos de vista, y revelar las debilidades y fortalezas de cada documento.**

Por otro lado, es preciso reconocer que conceptos más abstractos como sensaciones, ideas, formas personales del movimiento, emociones, etc., son también vestigios propios de la creación teatral que pueden llegar a ser documentados. Partiendo de esta caracterización sobre los documentos expuesta hasta el momento, el presente trabajo supone posible el registro de estos aspectos.

Como se explicó, los documentos que integren un Reporte pueden ser numerosos y heterogéneos. Si se los configura en función de su referencia a un determinado aspecto evanescente de la creación, se construye así una “trama” en donde, de alguna manera, podría llegar a quedar capturado dicho aspecto. **Una red de datos referidos a una circunstancia específica, una combinación particular de la información que, en su interrelación, permita evocar con mayor precisión algún aspecto relativo a lo presencial que caracteriza al hecho en vivo.** Inevitablemente se hará siempre referencia a documentos materiales, pero una “constelación” de los mismos puede llegar a corporizar algún aspecto inmaterial propio de la creación teatral.

4. Se incorpora a la Universidad de Exeter, Departamento de Drama, en 2004, como Profesor de Estudios de Performance y posteriormente se desempeña como Jefe del Departamento de Drama en la Universidad de Manchester. Su investigación se centra en las relaciones entre el teatro y la escultura, la teoría arquitectónica conceptual y de arte de performance, música experimental, instalación, video arte y video instalación; su trabajo más reciente se ha enfocado en la edición y documentación de los resultados de dichos experimentos y su publicación. Otra parte importante de su investigación actual involucra proyectos a gran escala en colaboración con académicos y artistas internacionales. Fuente <http://www.spa.ex.ac.uk/drama/staffsite/kaye/welcome.shtml>

5. Nota de traducción: “Documentando el Performance Art.” Artículo extraído de la revista ‘Performance’, 1998.

6. Nota de traducción: “(...) más que esforzarse en crear un único e incuestionable ‘registro’ de un evento, una variedad de documentos – descripciones, análisis, fotografías- permite una confrontación entre ellas. (...) [Estas] diferentes formas de documentación podrían revelar las debilidades de cada una, al tiempo que ofrecen una descripción más completa del evento” Idem.

7. Nota de traducción: “(...) puede aislar y distanciar del actor, imponiendo al espectador del video una posición de seguridad y distanciamiento (...)” Nick Kaye, “Documenting Performance Art” ‘Performance’, p.31, 1998.

8. Nota de traducción: “(...) una vida independiente más allá del espectáculo que les dio origen” Idem.

## 2. Interpretación de los documentos

Según la perspectiva genética ofrecida por Cecilia Almeida Salles, **los documentos de proceso son rastros: una serie de repeticiones que pueden ser seguidas o rastreadas.** La idea central del enfoque genético es que a partir de esta información es posible construir una “cartografía” que revele la tendencia de un proceso creativo. Los documentos pueden ser leídos e interpretados de alguna manera, pues contienen claves para acceder a lo inasible del proceso creativo. Cada vestigio se convierte en información, en dato, en un documento que da cuenta de determinada parte del trayecto de creación. En ese sentido es conveniente destacar dos momentos esenciales en el desarrollo de un análisis genético: por un lado, la *recuperación de la evidencia*, y, por el otro, la *producción de sentido* que a partir de ella se haga.

Sobre este aspecto, Pearson menciona que es útil incluir en el Reporte cualquier información contextual sobre los objetos encontrados, en forma de interpretaciones del observador, ya que no sólo es valioso el objeto encontrado, sino también su relación con el resto de los elementos, con la globalidad de donde proviene. **De este modo en la redacción del Reporte irán articulándose pequeñas producciones de sentido previas a un análisis de la documentación total.**

Por otra parte, Pearson destaca que los arqueólogos no se valen de los objetos encontrados en las excavaciones para construir una *copia* del pasado, sino que, más bien, realizan una *reconstrucción* de ese pasado, en la que de manera inevitable se vuelven a contextualizar los datos encontrados. Esta metodología arqueológica “construye” sentido a partir de recontextualizar lo que encuentra.

**“Archaeology creates identities. (...) Neither individual nor community has a grounded essence, but is created through social action (...) what archaeologists do is not a recovery of past essences, so much as an investigation of the machinery through which identities emerged.”<sup>9</sup>**

Continuando con la propuesta de Pearson, la metodología teatro-arqueológica detalla en los Reportes una serie de rasgos y atributos acerca de lo que se ve, y es en ese sentido que

Pearson concibe a las **obras de arte como generadoras de narrativas.** No se refiere a la narración ficcional que efectúa una obra en sí misma, sino a la narración de su historicidad compartida con el resto del campo teatral al que pertenece.

Pearson define a las compañías de teatro, las escuelas de actuación, las diferentes disciplinas teatrales, como una cultura en la que es posible encontrar atributos compartidos, características estéticas, etc. A su vez, destaca que esta cultura “(...) becomes manifest in performance (...h) as a dialect.”<sup>10</sup>. Los múltiples vestigios mediante los cuales se puede dar cuenta de la creación, se convierten en vocablos propios del lenguaje al que se refiere Pearson. Documentarlos es registrar parte de la expresión total de una posible *cultura teatral*.

De este modo, la confección de los Reportes de Emplazamiento, a través de los documentos encontrados, va dando lugar a un texto. El sentido de este texto va a depender de cómo sea leído cada documento en la actualidad, ya que según Pearson no existe una relación simple “(...) between that thing in the past and the record in the present (...)”<sup>11</sup>. El sentido específico que paulatinamente irá adquiriendo el Reporte se verá influenciado por el hecho de que no se pretende volver a crear el pasado tal y como existió, sino que se reconstruye **en y para** el presente. “In Roland Barthes sense (1981), text is not a work – a set of marks on pages held between two covers- it is a space in which we produce meaning.”<sup>12</sup>. Entonces, el sentido extraído del texto conformado es negociado, empleado en pos de una finalidad específica: la reconstrucción de un proceso creativo.

Este pasado, como se explicó, se deja ver mediante las evidencias encontradas en el presente, y es posible que el contexto que les daba sentido haya cambiado. Una sala teatral puede, por ejemplo, renovarse; un espacio de ensayos convertirse en otra cosa; un grupo de teatro desintegrarse. Estos cambios en el contexto inciden en la lectura del pasado. En palabras de Pearson, “(...) places and things aren't the same when we come back to them, because they erode and rot.”<sup>13</sup>

El presente se define porque existe un pasado al cual remitirse y que sirve de referencia, pero la manera de leer ese pasado siempre depende de una perspectiva actual; es difícil recurrir a un pasado que permanezca estático ya que cada vez que se acude a él se lo reformula.

---

**9. Nota de traducción:** “La arqueología crea identidades. (...) Ni las individualidades ni las comunidades tienen una esencia absoluta, más bien son creadas por la acción social (...) lo que los arqueólogos hacen no es recuperar las esencias del pasado, sino un análisis de la maquinaria a través de la cual las identidades emergieron.” Mike Pearson, “Theatre / Archeology”, en el libro *Research Skills*, compilado por A. Quirk, p.141, 1998.

**10. Nota de traducción:** “(...) esta cultura se vuelve manifiesta en las obras como un dialecto.” *Idem*, p.152.

**11. Nota de traducción:** “(...) entre ese objeto en el pasado y su registro en el presente (...)”, *idem*, p.155.

**12. Nota de traducción:** “En el sentido de Roland Barthes (1981), el texto no es una obra -un conjunto de marcas impresas en hojas sostenidas entre dos tapas- es un espacio en el que producimos sentido.” *Idem*, p.156.

**13. Nota de traducción:** “Los lugares y las cosas no son iguales cuando volvemos a ellas, pues se erosionan y se pudren.” *Idem*, p.144.

### 3. Ordenar e interpretar

Como se mencionó con anterioridad, la documentación de los procesos de creación escénicos es una constante preocupación de investigadores/artistas en distintas partes del mundo. “The Wooster Group work book”<sup>14</sup> (2007) compilado por Andrew Quick<sup>15</sup>, consiste justamente en hacer emerger el proceso creativo del Wooster Group<sup>16</sup>, mediante recortes de diarios, fotos de los ensayos y las puestas en escena, notas, dibujos, parlamentos de los actores, etc. Quick realiza esta tarea sobre cinco obras del grupo, realizadas entre los años 1987 y 2002, pudiendo establecer mediante esta forma de análisis ciertas consideraciones sobre la tendencia creativa del grupo.

*“(...T)his book’s premise is to locate and juxtapose the multiple languages (textual, physical, aural, technological, anecdotal, filmic, televisual, and so forth) of the Wooster Group’s practice and history in order that the reader might gain some understanding of the diverse and complex ways in which the five performance pieces that make up this book have been put together.”<sup>17</sup>*

El criterio que emplea Quick parecería ser solamente la ordenación cronológica de los documentos sobre las cinco obras a las que se refiere. Por lo demás, los documentos se presentan mezclados, sin un ordenamiento aparente: fotos de la obra preceden entrevistas a los actores, notas del director a las que se le superponen fotos de los actores fuera del espacio de representación, dibujos y bocetos escenográficos junto a la transcripción de un fragmento del texto dramático del espectáculo, etc.

#### VARIABLE ESPACIO / documentos



14. Nota de traducción: “El libro de actividades del Wooster Group”.

15. Dr. Andrew Quick, formado en Literatura Inglesa, Filosofía y Dirección Teatral. Desde 1991, enseña en la Universidad de Lancaster donde imparte cursos de licenciatura en teatro contemporáneo y experimental. Su trabajo académico está estrechamente vinculado con las prácticas de arte contemporáneo y gran parte de sus escritos refieren a la performance, la fotografía y la instalación, investigando sobre los conceptos de espacio, el teatro, la documentación, la escenografía y la representación. Ha editado una serie de importantes publicaciones y ha contribuido con capítulos y artículos para muchos libros y revistas sobre el desempeño y las prácticas relacionadas con el arte. Fuente: <http://www.lancs.ac.uk/fass/gradschool/profiles/693/11/>, 24/08/2009.

16. Por más de treinta años, The Wooster Group ha cultivado nuevas formas y técnicas de expresión teatral que refleja el desarrollo cultural, mientras sustenta un consistente conjunto y mantiene un repertorio flexible. Las obras del Wooster Group están construidas como un conjunto de elementos que se juxtaponen: textos modernos y clásicos, películas y videos, baile y movimiento, sonido diverso, y un arquitectónico acercamiento al diseño teatral. El grupo es actualmente dirigido por Elizabeth LeCompte. Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Wooster\\_Group](http://es.wikipedia.org/wiki/The_Wooster_Group), 24/08/2009.

17. Nota de traducción: “(...L)a premisa de este libro es colocar y juxtaponer los múltiples lenguajes (textuales, físicos, áuricos, tecnológicos, anecdotaes, fílmicos, televisivos y demás) de la práctica y la historia del Wooster Group, con el propósito de que el lector pueda incrementar su entendimiento sobre las diversas y complejas maneras en las que estas cinco obras que presenta este libro han sido construidas.” Andrew Quick, *The Wooster Group, work book*, p.11. Routledge, New York, 2007.

Si bien este orden es interesante porque refleja de alguna manera la línea estética de las producciones del grupo, también está dejando de lado la posibilidad de buscarle una lógica de ordenamiento que empiece a dar sentido a lo encontrado, en función de una búsqueda de lógicas y patrones propios de los procesos de creación. En este sentido, resulta interesante la propuesta de Mike Pearson para el ordenamiento de documentos por estar pensada en función de la escena; aunque el autor no la haya establecido pensando en el proceso creativo, se la considera una buena guía para observar y ordenar los documentos obtenidos.

**El sistema de Pearson regulariza la documentación bajo el encuadre de ciertos aspectos que hacen a una puesta en escena, y está compuesto de cuatro variables: Espacio, Tiempo, Patrón y Detalle.**

En este modelo el **Espacio** es definido por el autor como “(...)the genesis, delineation, and codification of performance space.”<sup>18</sup> Es decir que tiene en cuenta de dónde proviene, cómo se crea este espacio y cuáles son los posibles códigos explícitos que lo identifican. Se hace referencia aquí al aspecto físico y material, como por ejemplo, el acondicionamiento habitual del espacio donde se ensaya o se representa una obra, el diseño y la realización de la escenografía e iluminación, y al espacio físico recurrente que el actor ocupa en una representación. Pero también se hace hincapié en la creación e identificación de aspectos más subjetivos referidos al espacio, como por ejemplo, el espacio ficcional de la puesta en escena, o el “espacio” que ocupa una determinada forma expresiva.

En segundo lugar, el **Tiempo**, según Pearson, es también concebido tanto en su aspecto simbólico como en su aspecto cuantificable. El aspecto simbólico de la variable

Tiempo tiene que ver con la subjetividad de su apreciación, es decir, con cómo es *percibido*, mientras que la manifestación de su aspecto cuantificable está concretamente asociada a *mediciones* de reloj. El aspecto simbólico considera, entre otras, situaciones relativas a la percepción que actores y espectadores tengan del desarrollo de una puesta en escena, o a la percepción que los actores tengan al respecto de la duración de los ensayos. El aspecto cuantificable incluye

registros medibles del tiempo, como por ejemplo la duración de la puesta en escena medida con reloj, o bien un segmento de la obra “medido” a través de una serie de acciones consecutivas ejecutadas por el actor. Por último, se reconocen también la presencia de bases absolutas, tales como temas musicales o ambientaciones sonoras, que permiten realizar una medición del tiempo.

La variable **Patrón** se define como la estructura explícita de la obra, es decir, el *conjunto de reglas* que declaran, por ejemplo, si la obra está dividida en actos y escenas, o bien si es una obra sin interrupciones. Identificar un patrón, a su vez, puede ser posible mediante el registro de las actividades que se repiten: acondicionar el lugar, entrar en calor, realizar ejercicios de algún tipo, etc. Dentro de esta variable, se contemplan también la presencia de poéticas y técnicas identificables. Por último, la variable **Detalle** se encarga de identificar la presencia de elementos particulares del proceso creativo en cuestión, es decir, aquellas particularidades que sólo existan en él. Pearson afirma que el Detalle puede observarse en la forma expresiva elegida para realizar la obra, confrontando lo sucedido durante la creación con técnicas y poéticas reconocidas, a fin de corroborar si se realizaron reproducciones, modificaciones o transformaciones de las mismas; es posible, según Pearson, que en función de dichas técnicas se cree algo nuevo. En otras palabras el Detalle reconoce la presencia de un lenguaje particular, de un idiolecto propio.

A partir de estas cuatro variables que Pearson toma prestadas de la Arqueología, toda la información recabada encuentra un cierto criterio de ordenación. **Esta sistematización de la información nos brinda una perspectiva más organizada de los documentos, e incluso la posibilidad de encontrar relaciones y paralelos entre los documentos que quizás antes no se hubiesen dejado ver. Estos criterios de ordenación pueden ser vistos desde una óptica “pasiva”, como espacios en donde depositar documentos, o desde una mirada “activa”, que permita descubrir nuevos documentos.** Es posible elegir cualquier criterio de ordenación como un “filtro” por el cual pasar el proceso creativo en función de encontrar nueva documentación.

Se debe considerar también la posibilidad de que un mismo documento

integre más de una variable de ordenación, dependiendo de la lectura que se haga del mismo. Por ejemplo, los tipos de movimiento que realiza un actor en una puesta en escena pueden indicar si se encuentra más cerca de una determinada técnica que de otra, con lo que se incluiría al movimiento dentro de la variable Patrón. Pero a su vez, estos mismos movimientos pueden “medir” un lapso de tiempo dentro de la obra, y pertenecer de este modo a la variable Tiempo. Si esta serie de movimientos se considerasen como los rasgos que definan un propio lenguaje o idiolecto, pertenecerían a la variable Detalle. Por más que se trate de un mismo documento, la manera en que sea interpretado hará que integre una o más variables.

Por último, cabe destacar que esta sistematización que aparentemente sólo “ordena” la información, es a la vez una primera reflexión sobre los documentos ya que se los está interpretando en función de definir el lugar que ocupan dentro del Reporte. Esta sistematización es, por un lado, la última etapa de la documentación y, por el otro, la primera etapa en la interpretación de los documentos.

Las imágenes adjuntadas son una síntesis de la aplicación de estos parámetros en la recolección y ordenamiento de documentos del proceso de creación del espectáculo “Viajecito”, espectáculo de teatro corporal de creación grupal llevado a cabo por Jerónimo Ruiz y Mercedes Copello, estrenado en Tandil (Argentina) en 2006. 

**18. Nota de traducción:** “La génesis, la delineación y la codificación del espacio de una representación”. Mike Pearson, “Theatre / Archeology”, en el libro *Research Skills*, compilado por A. Quirk, p.150, 1998.

## Bibliografía

- Almeida Salles, Cecilia, *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística*, 2ª edición, Annablume, FAPESP, São Paulo, Brasil, 2004.
- Almeida Salles, Cecilia, *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, PUC, São Paulo, Brasil, 2008.
- Bausch, Pina y Schmidt Jochen, "Not How People Move, But What Moves Them", *The Twentieth-Century Performance Reader*, pp.57-64, second edition, Routledge, UK, 2002.
- Bonfio, Mateo, *O ator compositor, Perspectiva*, São Paulo, 2002.
- Cismondi, Carolina, "El acontecer sublime en la construcción del teatro experimental", *Processo de Criação e Interações, a crítica genética em debate nas artes performática e visuais*, pp.82-88, C/ Arte, Belo Horizonte, Brasil, 2008.
- Davis, Flora, *La Comunicación no Verbal*, Alianza Editorial, Buenos Aires, Argentina, 1998.
- Féral, Josette, "Una teoría carente de práctica", *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, pp.15-34, Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- Fernández, Ciane, *Pina Bausch e o Wuppertal danza-teatro: repetição e transformação*, Hucitec, São Paulo, Brasil, 2000.
- Glass, Philip, "La Música en el Teatro", *Clases Magistrales de Teatro Contemporáneo*, pp.39-56, Atuel, Buenos Aires, Argentina, 2003.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Schechner](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Schechner), 20/02/09.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Pina\\_Bausch](http://es.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch), 20/02/09.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Wooster\\_Group](http://es.wikipedia.org/wiki/The_Wooster_Group), 24/08/2009.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Vittorio\\_Gassman](http://es.wikipedia.org/wiki/Vittorio_Gassman), 20/02/09.
- <http://www.aber.ac.uk/~psswww/shared/general/pearson.htm>, 20/02/09.
- [http://www.alternativateatral.com/ficha\\_persona.asp?codigo\\_persona=299](http://www.alternativateatral.com/ficha_persona.asp?codigo_persona=299), 15/09/08.
- [http://www.alternativateatral.com/ficha\\_persona.asp?codigo\\_persona=1091](http://www.alternativateatral.com/ficha_persona.asp?codigo_persona=1091), 15/09/08.
- <http://www.lancs.ac.uk/fass/gradschool/profiles/693/11/>, 24/08/2009.
- [http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1\\_contactimp.htm](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/1_contactimp.htm), 15/09/08.
- <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-23/nota5.htm>, 24/08/2009.
- <http://www.spa.ex.ac.uk/drama/staffsite/kaye/welcome.shtml>, 20/02/09.
- <http://www.tematika.com/detalle/biografias.jsp?idArticulo=129924&idAutor=81659>,
- <http://www2.teak.fi/teak/ACT/feral.html>, 20/02/09
- Kartún, Mauricio, y Ruiz, Jerónimo, entrevista inédita, Tandil, 2006.
- Kaye, Nick, "Documenting Performance Art", *Performance*, pp.30-31, nº 2, 12/10/1998.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1990.
- León, Federico, *Registros*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- Pearson, Mike, "Theatre / Archeology", *Research Skills*, pp.133-161, NY, Estados Unidos, 1998.
- Phelan, Peggy, *The ontology of performance: representation without reproduction*, *Unmarked, the politics of performance*, pp.146-166, Routledge, UK, 1996.
- Quick, Andrew, *The Wooster Group*, workbook, Routledge, New York, 2007.
- Romano, Lúcia, *O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico*, Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2005.
- Schechner, Richard, *Performance, teoría y practicas interculturales*, Libros del Rojas, Buenos Aires, Argentina, 2000.
- Schechner, Richard, *Performativity, Performing, Performance processes*, *Performance Studies, an introduction*, pp.123-266, Routledge, UK, 2006.
- Valenzuela, José Luis, *Las piedras jugosas: una aproximación al teatro de Paco Giménez*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, Argentina, 2004.