

Patrice Pavis: Metodología del Análisis de la Puesta en Escena

Por Natalia Cañizares

El seminario impartido por Patrice Pavis, traducido simultáneamente por Borja Ortiz de Gondra y organizado por la ADE, que se desarrolló en el Castillo de la Mota entre el 23 y el 25 de junio de 1995, tenía por objetivo llevar a cabo una reflexión sobre la teoría de la recepción del espectáculo teatral, así como elaborar un método de análisis que se adapte a los cambios que se están experimentando en el arte de la puesta en escena.

Tras una presentación general sobre el estado actual de la teoría de la recepción y una explicación sobre los diferentes tipos de análisis utilizables para el estudio de una representación, la disertación de Pavis se centró en los temas siguientes: la dimensión espacio-temporal del espectáculo, el trabajo del actor y la necesidad de adoptar una perspectiva antropológica a la hora de examinar una puesta en escena propia de un ámbito cultural que desconocemos.

Desde el inicio de su exposición, Pavis ha tratado de situarse desde el punto de vista de un hipotético espectador que sin ser un especialista, sí tiene el interés suficiente para estar bien informado y tener la posibilidad de profundizar en la compleja reflexión sobre el diálogo público-escenario. Este punto de mira que ha escogido Pavis es, hoy en día, casi indispensable: el modo de analizar un montaje ya no es una cuestión de pura teoría. Para avanzar en el campo de la investigación teatral es necesario tener en cuenta tanto al espectador como al creador y la relación que entre ellos se establece antes, durante y después del espectáculo.

Por ello, Pavis hace un paréntesis antes de comenzar su larga exposición cuestionando el estatuto de la obra representada: ¿existen textos específicamente dramáticos? Es decir, ¿especialmente creados para el escenario? ¿Qué recibe la obra de la puesta en escena? ¿Qué le aporta el trabajo interpretativo?

Dichas dudas planteadas tienen por objetivo examinar el tratamiento del texto en el espacio público de la representación, así como reconstituir el sistema de enunciación escénica. Todo ello con el único fin de crear la base sobre la cual reposa la teoría del conferenciante. Es decir, el análisis del complejo proceso de percepción y asimilación del «texto visto y oído».

La recepción de una obra y de su contenido varían considerablemente en función de si el espectador conoce inicialmente el texto o no. En el caso afirmativo, éste podrá estable-

cer una comparación entre la función que está presenciando y las imágenes que se han ido proyectando en su mente, a lo largo de la lectura. Sin embargo, si el receptor del espectáculo no tiene un conocimiento previo de la obra (bien sea a través de una lectura anterior o de otra puesta en escena), le faltarán elementos críticos para cuestionar la representación: ésta tenderá a parecerle obvia y necesaria.

Otro de los planteamientos preliminares de Pavis, antes de lanzarse en las profundidades de su teoría, trataba del modo en que el espectador entiende y procesa el significado de la obra, a través del lenguaje escénico.

Es una problemática que hay que tener en cuenta, puesto que en la comunicación entre el autor y el receptor interfieren numerosos elementos: el punto de vista del director, la imaginación del escenógrafo, la sensibilidad del actor... Contrariamente al proceso llevado a cabo a lo largo de la lectura, durante la cual el lector no recibe ninguna influencia exterior y dispone de libertad total para sentir e imaginar, el texto interpretado es percibido inmediatamente en una situación de enunciación. Por dicha razón, se impregna inevitablemente de connotaciones, alusiones y signos visuales aportados por cada uno de los miembros de la compañía, interviniendo de modo determinante en nuestro proceso receptivo.

Efectivamente, en cuanto la obra comienza a ser interpretada ante un público, está siendo «activada»: el actor le otorga una dimensión física y material. Antes de comprender el sentido lógico de la obra, el espectador percibe la plasticidad de la escenografía o la vibración del texto a través del cuerpo y la voz del intérprete.

En contra de la tradicional creencia en que el espectáculo está regido por un modelo binario con significante y significado, y que para todo análisis hay que encontrar las susodichas unidades mínimas, Pavis propone un nuevo sistema para el estudio semiológico de la representación. Este último está fundado en el concepto de *vectores*: útiles utensilios de análisis más globales y dinámicos que los tradicionales signos semiológicos, pero también más adecuados a nuestra voluntad de concebir el hecho teatral como una globalidad.

Pavis define el *vector* como un vehículo indispensable para la identificación y comprensión de los momentos álgidos de la acción dramática. Lo importante en el *vector* es el punto



“Foto de familia” de los participantes en el seminario impartido por Patrice Pavis. (Castillo de la Mota, Medina del Campo, junio 1995). (Foto: Rosa Briones).

de partida así como el de llegada, y sobre todo, el hecho de que se produzca un cambio de nivel, la alteración de una situación. Según el conferenciante, los *vectores* son los anillos que enlazan cada uno de los elementos de la puesta en escena, determinando su *dirección*.

Pavis distingue cuatro tipos de vectores: por un lado, los *vectores conectores* y los *de ruptura* que implican un desplazamiento, por otro, los *vectores acumuladores* y los *de enlace* que provocan un efecto de condensación.

Los *conectores*, como su nombre indica, establecen una conexión entre una acción y otra, hasta formar una cadena y, concretamente, una concatenación lógica y cronológica de escenas. Los *conectores* originan una estructura narrativa de sobra conocida, según la cual una historia nos es contada episodio por episodio.

Sin embargo, ésta continuidad no sería tal, si no fuese puesta en evidencia por momentos de ruptura que alteren el curso natural del espacio-tiempo ficticios. Los *vectores de ruptura* son justamente los que introducen dicha discontinuidad.

El tercer tipo del que nos habló Pavis fue el de *vector acumulador*: es el que provoca un apilamiento de signos, un amontonamiento de elementos con la misma intencionalidad. Pero de esta misma acumulación excesiva surge lógicamente, una asociación de ideas, que origina a su vez, otro nivel de

significado más amplio. Pavis define este cambio de dirección como *vector de enlace*.

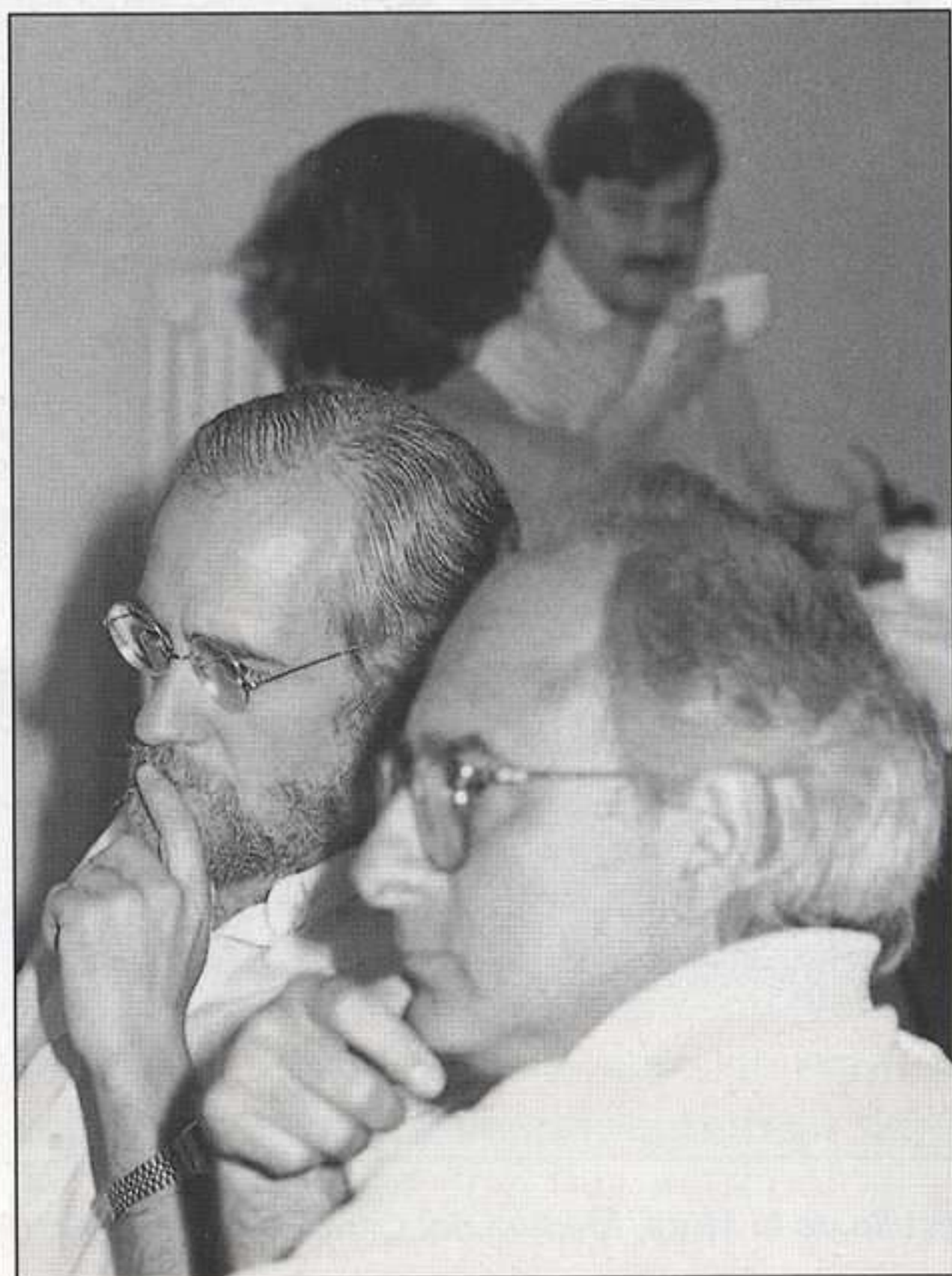
Tal y como acabamos de señalar, estos cuatro tipos de vectores que desencadenan desplazamientos o efectos de condensación, son los que llevan el rumbo de la representación. Dicha teoría está fundada en el concepto siguiente:

«La puesta en escena, sistema de significantes regido por un conjunto de reglas, es el metatexto de la obra dramática. La semiología la define como texto espectacular.»¹

Con el fin de diferenciar los diversos elementos que constituyen dicho metalenguaje, Pavis orienta su análisis de la recepción desde un punto de vista dramático, interrogándose sobre la estructura del tiempo, del espacio, del trabajo de interpretación... Siguiendo estas pautas, el espectador tendrá una visión de conjunto del espectáculo, que se organizará en dos etapas: el *punctum* y el *studium*.

Los *punctum* son los momentos fuertes, que cautivan especialmente la atención y el interés del espectador, que los experimenta a lo largo del tiempo real de la representación. Esta primera percepción, marca subjetivamente su memoria. Cada uno de los receptores reaccionará de forma diferente y no forzosamente al mismo tiempo o por las mismas cosas. Por otra parte, a pesar de que haya momentos de tensión dramática fácilmente reconocibles, no tienen por qué coincidir

ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA



Arriba: Manuel Guede, Carlos Toquero, José Gabriel L. Antuña y Maite Pascual en uno de los descansos. En el centro, Eduardo Pérez-Rasilla y Jorge Urrutia. Abajo, Maite Pascual y Guillermo Heras conversan en el patio del castillo. (Fotos: Rosa Briones).

con el instante en el que el espectador quedará particularmente sorprendido o fascinado.

El *punctum* es pues, la etapa inicial de la recepción más inmediata y visceral, durante la cual se lleva a cabo, casi inconscientemente, lo que Pavis llama el *análisis reportaje*.

Una vez terminado el espectáculo, ya «en frío», la evaluación de la pasada experiencia estética se torna mucho más objetiva. Es necesario para ello, echar una mirada retrospectiva a lo vivido, sentido y percibido tratando de reconstituir nuestro comportamiento (concepto propio de Roland Barthes), así como los *punctum* que se han anclado en nuestra memoria: es la hora del *studium*.

Habiendo anotado detenidamente estos recuerdos y evaluaciones objetivas, es el momento de discernir los diversos elementos que conforman la estructura del montaje teatral.

Empecemos por el espacio.

Hay que considerarlo en sus dos vertientes: la concreta y la abstracta.

En el primer caso, Pavis se remite a las palabras de Artaud:

«Digo que la escena es un espacio físico y concreto que debe ser rellenado y que debe hablar como un lenguaje concreto.»

En otras palabras, hay que tener en cuenta las características del lugar teatral (escenario, sala, edificio...), del espacio escénico y del espacio liminar (el que marca la separación entre la escena y la sala).

Sin embargo, la vertiente abstracta corresponde al espacio invisible, exclusivamente perceptible gracias a la presencia, la posición y los desplazamientos de los actores en escena. Dicho *espacio gestual* es emitido y trazado por la corporalidad de los intérpretes. Con el fin de reconstituirlo y analizarlo, es preciso interesarse por los siguientes puntos: el modo en que el actor impregna el espacio con sus gestos y desplazamientos, su tempo-ritmo, la energía que libera y el centro de gravedad de sus movimientos (exterior/interior).

Estando espacio y tiempo intrínsecamente ligados, no es de extrañar que se puedan aplicar a grandes rasgos, las mismas categorías tanto para uno como para otro.

Como para el espacio, debemos considerar el tiempo escénico en sus dos vertientes. Una concreta, medible y objetiva, que corresponde a la duración real del espectáculo, al armazón dramático (exposición, nudo y desenlace) y sobre todo, al ritmo. La otra vertiente, subjetiva y relativa, se refiere al *tempo*: particularidad individual y sentimiento subjetivo de la duración, influenciado directamente por experiencias y temperamento personales, como por el ámbito cultural al que se pertenece.

Mientras que el ritmo es objetivamente medible, el *tempo* no puede ser más que sentido (por el actor y el espectador) con sus mil y una variaciones. Para analizar el *tempo* de un actor, prestaremos atención a las pausas, los silencios, las interrupciones, el ritmo de su respiración, las características de su elocución, la velocidad o la lentitud de su gestualidad.

Una vez visto esto, Pavis llega a la conclusión de que no se debe llevar a cabo un análisis del espacio y del tiempo por separado. Justifica dicha afirmación recurriendo al concepto de *cronotopo*, creado por el sabio ruso M. Bahktine, según el cual, espacio y tiempo forman un núcleo indivisible. También cita Pavis a Sami-Ali:

«En el inconsciente, el tiempo se transforma en espacio y el espacio en unidad corporal.»²

En otras palabras, «a lo largo de dicha transformación, el cuerpo, que funciona como un esquema de representación, se convierte en el enlace entre espacio y tiempo. En este sentido, el trabajo del actor es la síntesis de esta unión espacio-temporal.»³

Un ejemplo que pone de relieve esta imbricación es el del largo y eterno camino que va recorriendo incansablemente el descarado y travieso pícaro. Dicho *cronotopo*, propio de la literatura picaresca, proyecta dos imágenes: la de un eterno vagabundeo y la de un espacio ilimitado. Vemos, de forma evidente, cómo el espacio se convierte en tiempo y viceversa.

Al ser un concepto muy rico y flexible, el *cronotopo* permite una gran variedad de combinaciones. Pavis cita las más básicas: un espacio amplio asociado a un tempo lento (en cine, equivaldría al efecto que produce la filmación en cámara lenta); un espacio amplio marcado por un tempo rápido⁴, un espacio pequeño ligado a un tempo rápido (sugiere nerviosismo, excitación, agresividad); un espacio muy reducido con un tempo lentísimo (veríamos en escena, cuerpos replegados sobre sí mismos, con una gestualidad mínima); un espacio abierto en el que se ha introducido un tiempo infinito (daría como imagen una llanura, un campo abierto) y, finalmente, un espacio global pero con un tiempo limitado (es decir, un espacio grande pero que se puede dominar y recorrer, por ejemplo: una isla).

Otro de los temas esenciales en torno al cual ha girado la exposición de Pavis ha sido el análisis del trabajo del actor, centrándose en la búsqueda y comprensión de esos elementos que consiguen cautivar al público. Estos son heterogéneos como: el juego entre voz y silencio, pero también entre equilibrio y desequilibrio corporal; las peculiaridades de una dicción; el ritmo de la respiración; las características físicas del actor... que constituyen lo que Eugenio Barba llama las cualidades pre-expresivas.

Para comprender de qué modo el intérprete consigue ejercer ese efecto de fascinación sobre el espectador hay que plantearse también cuál es la relación del actor con su papel: ¿identificación? ¿*distanciación brechtiana*? ¿estilo de juego?⁵

Sin embargo, para realizar un adecuado análisis del juego interpretativo y del modo en que éste influye en la recepción del hecho teatral por el espectador, este primer trabajo de observación no es suficiente. Pavis propone además, un estudio técnico de la interpretación, basándose en la siguiente estructura:

- *Extensión del campo de la visibilidad corporal.*

Es decir, el modo en que el director pone en escena el cuerpo del personaje: mostrándolo parcialmente (enmascarado, en la penumbra), alterando su estado natural (deformado), ocultándolo (en la oscuridad), o al contrario, poniéndolo en evidencia (con uno o varios focos).

- *Orientación y disposición corporal, o lo que es lo mismo: la disposición y ubicación del cuerpo del actor con respecto al público (¿de cara, de espalda, de lado...?).*

- *Relación del cuerpo con el espacio escénico.*

En otras palabras, manera en que el actor se mueve y se desplaza en escena: en función de qué eje (horizontal, vertical, oblicuo) y de qué punto de gravedad (éste puede estar *descentrado* justamente, o situarse fuera del propio cuerpo)

- *Elocución y dicción.*

Las características de la voz influyen extraordinariamente en el espectador. Para comprender de qué modo se produce este efecto de sugestión Pavis es partidario de llevar a cabo la



Unos minutos antes de empezar la sesión de trabajo.

Al fondo, Carlos Rodríguez, Borja Ortiz de Gondra y Patrice Pavis.

(Foto: Rosa Briones).

observación de los diferentes tonos empleados por el actor, teniendo en cuenta el momento en el que los emplea. Por otra parte también recomienda analizar lo sugerido por las diversas variaciones vocales (dolor, placer, odio, esfuerzo...)

- *Los efectos del cuerpo, o energía comunicada.* El actor transmite, a través de sus gestos y desplazamientos una cierta fuerza. La percepción del personaje interpretado por parte del receptor variará enormemente en función de la intensidad de la misma.

Imaginemos ahora que el espectáculo obedece a códigos para nosotros desconocidos, como por ejemplo del Teatro del Nô japonés o la danza del Katakali. Aparte de realizar dicho estudio técnico de la labor actoral, habrá que situarse necesariamente, desde una perspectiva antropológica, planteándonos también las siguientes cuestiones: ¿de qué modo se han inscrito en el cuerpo del actor, los signos propios de su

ámbito cultural? En otras palabras, cómo han sido jerarquizadas las diversas partes de su corporalidad: ¿qué es secreto? ¿qué es mostrable?

De ello se deduce que no se pueden abordar los espectáculos foráneos o los de carácter intercultural, como si se tratase de creaciones artísticas propiamente occidentales. No se trata de crear una nueva metodología, sino de reequilibrar nuestro habitual método de análisis semiológico. Para tratar de concretar un poco más su propósito, Pavis cita la definición de *etnoescenología*, término creado recientemente por un grupo de investigación que trabaja con la Unesco en la *Maison des Cultures du Monde*, en París. Este nuevo concepto se refiere al «estudio, dentro de las diversas culturas, de las prácticas y los comportamientos humanos espectaculares organizados.» Como podemos comprobar, la *etnoescenología* tiene un significado lo suficientemente amplio como para referirse a todo tipo de manifestación cultural: una representación teatral, un ritual, una ceremonia, etc. Dicha forma de estudio o modo de aproximación antropológica se interesa por «el aspecto global de las manifestaciones expresivas humanas, incluyendo las dimensiones somáticas, físicas, emocionales y espirituales.»

La *etnoescenología* incita pues a la modificación de la tradicional perspectiva analítica occidental, ya que esta última tiende a asignar a cada elemento de la representación, una función concreta, una razón de ser. Para ello, Pavis propone una alteración de la estructura metodológica a la que los semiólogos occidentales recurren sin tener en cuenta el origen y la diversidad cultural de lo que van a estudiar. A la hora de analizar una creación foránea o de naturaleza intercultural debemos:



Patrice Pavis y Jorge Urrutia charlan seguidos por Juan Pedro Herráiz y Juan Antonio Hormigón. (Foto: Rosa Briones).

- Sustituir el habitual trabajo microscópico de búsqueda de las unidades mínimas constitutivas del espectáculo, por una labor de identificación de las distintas vectorizaciones (o series paralelas de signos) dentro de una secuencia.

- Interesarnos más por la energía percibida a lo largo de una escena que por su significado intrínseco, puesto que generalmente, la secuencia en cuestión no tiene sentido propio (pero sí dentro de un contexto). Sin embargo, es mucho más probable que el espectador sea sensible a la energía liberada por el actor.

- Dar prioridad a los elementos concretos sobre los abstractos. Es decir, no separar materialidad escénica o corporal del significado. Tal y como E. Barba dice: «Las acciones en ejecución (significado etimológico de dramaturgia), estructuran la historia contada, forman la trama del espectáculo y actúan directamente sobre la atención, la comprensión y la emotividad del espectador.» Esta preocupación por el aspecto concreto de la creación artística nos ayuda a comprender el modo en que la cultura se inscribe en el cuerpo del actor, como «conocimiento incorporado.»

- Observar la autonomía de los elementos, olvidándonos de su jerarquía dentro de la estructura de la representación. Esto es esencial: no todas las creaciones mundiales se elaboran del mismo modo que en Occidente, donde los directores de escena suelen establecer un orden de prioridades: por ejemplo, la interpretación de un personaje suele focalizarse en la cabeza o en el busto, mientras que en la danza balinesa, el cuerpo cambia continuamente de centro de gravedad. No hay primacía de una parte del cuerpo sobre otra, sino que cada una de ellas puede convertirse cíclicamente en la más importante. En este sentido, la afirmación de la bailarina balinesa Ticha Brown es muy ilustrativa: «La danza es una democracia corporal.»

- Por último, Pavis recomienda buscar las secuencias en las que se concentra una mayor densidad, es decir, en las que convergen elementos de diversa índole: niveles de significado, multiplicidad de signos y vectores, intensidad dramática, etc.

La exposición de Pavis demuestra obviamente que no se puede perder de vista la perspectiva antropológica a la hora de analizar un espectáculo con valores ajenos a los nuestros. Debemos adaptarnos al hoy habitual (y bienvenido) mestizaje cultural. No se trata de derrumbar todo lo anteriormente elaborado y de crear una nueva metodología: simplemente hay que modificar los tradicionales puntos de apoyo, es decir conservar la base pero alterando su estructura.

Todas las cuestiones planteadas por Pavis convergen hacia este propósito: no limitar la reflexión semiológico-dramatúrgica sobre la teoría de la recepción del espectáculo por una mirada exclusivamente funcionalista, jerarquizada y sobre todo, occidental.

Notas:

1 Cita de Patrice Pavis, Castillo de la Mota, Junio de 1995.

2 SAMI-ALI: *L'Espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.

3 Cita de Patrice Pavis, Castillo de la Mota, Junio de 1995.

4 La entrada en escena de los actores en los montajes teatrales que Ariane Mnouchkine dirigió en el *Théâtre du Soleil* de París, sobre textos de Shakespeare ilustran bien este *cronotopo*: al aparecer, se ponían a recorrer el espacio de un lado a otro y a toda velocidad, antes de quedarse inmóviles en una parte del escenario.

5 Es decir, propio de una categoría historico-estética como el naturalismo, el expresionismo, el simbolismo... O característico de la propia compañía a la que pertenece el actor. O bien, si se trata de un estilo absolutamente personal.