

En el VI Congreso de la Asociación de Directores de Escena, celebrado en Cádiz en octubre del pasado año, Patrice Pavis, profesor de la Universidad de París VIII, presentó su ponencia. «¿Qué teorías para qué puestas en escena?». Se trataba en realidad del último capítulo de su próximo libro que llevará por título Metodología del análisis del espectáculo teatral, y que será editado por las Publicaciones de la ADE en fechas próximas. Ofrecemos a continuación un amplio extracto de dicho capítulo, en el que Pavis indaga y establece algunos límites de la metodología analítica.

¿Qué teorías para qué puestas en escena?

Por Patrice Pavis

Traducción de Susana Cantero

Al término de un largo recorrido consagrado a los métodos de análisis de los espectáculos contemporáneos, puede parecer superfluo y extraño el preguntarse qué teorías necesitamos realmente y para dar cuenta de qué puestas en escena. ¿Será que hay demasiadas teorías para un producto espectacular estandarizado, o por el contrario demasiado pocas para una pléthora de formas aún no inventariadas? La respuesta no es sencilla,

EL CAIRO, 23-6-95



He aquí el oximorón

Dibujo realizado por Jesús Cracio durante el seminario de Patrice Pavis, en el Castillo de la Mota.

lla, porque todo depende de los ojos como una puesta en escena en general que exige una explicación universal, o bien como un caso particular que apela a soluciones específicas?

Ciertamente, la puesta en escena en general no existe, cuando menos hay que precisar por qué tipo de puesta en escena nos interesamos (de donde el rápido esbozo de una tipología que más adelante propondremos), pero con todo únicamente se contempla aquí la puesta en escena occidental, expresión por otro lado pleonástica, puesto que es ésta una invención localizada en el Occidente de finales del siglo pasado: «el placer esperado de la representación y de los simulacros que ésta ordena es inseparable en ella de la producción de un sentido y de un proceso de reapropiación del mundo, de conocimiento de sí...» (Abirached, 1992: 157).

(...)

2. La evaluación de la puesta en escena

2.1. Criterios de evaluación

Los criterios evalúan ser poco explícitos y muy rara vez conciernen al puro valor artístico de la producción escénica. Sería preciso, en efecto, determinar lo que tiene de artístico el hecho teatral y cómo se debería evaluar. Habría que apreciar, asimismo, si la obra ha nacido de una experiencia auténtica de los artistas, si corresponde al discurso implícito y a las expectativas de una época, o si la innovación que representa es superficial y banal. Como apunta Pierre Gaudibert a propósito de las artes plásticas -pero la cosa vale también para el teatro- «hoy día hay confusión entre la innovación real -la de los lenguajes y los signos- que se encuentra en las grandes creaciones, que modifica la percepción, las actitudes psíquicas y mentales, y una motivación vanguardista traducida en modificaciones superficiales que pretenden ser originales o provocadoras» (1982: 22).

"Bodas de sangre", de F. García Lorca.
Roma, Theater Pralipe.
(Foto: Christian Brachwitz).

La «innovación aceptable» es un criterio que el público de teatro occidental no será reacio a retener, ya que su preocupación se orienta a la vez a descubrir una técnica o un mensaje nuevo y a no ser agredido en sus expectativas y sus hábitos. A estas expectativas y a estas resistencias culturales se añaden las resistencias llamadas «analíticas» que «provienen de bloqueos afectivos y/o sexuales», resistencias «desencadenadas por obras que ponen en juego la sexualidad, las pulsiones, los fantasmas (el surrealismo, por ejemplo), o que evocan lo trágico, la destrucción, la crisis, y suscitan angustia y desesperación» (1982: 11). Más allá de dichas resistencias aún no superadas, la evaluación concierne a la autenticidad de la obra y a la experiencia humana y artística de aquéllos que le han dado nacimiento, con el riesgo de caer en el terreno pantanoso de la psicología del autor.

O también en el discurso sobre el estilo: el estilo de una puesta en escena o de un artista (director de escena, escenógrafo, iluminador o actor). Es posible, ciertamente, enumerar cierto número de características propias de un artista o de la serie de sus creaciones, características que acaban por constituir un marchamo o una firma. Estilística no obstante muy superficial que hace del estilo un no sé qué muy rápido y que no es sino una primera aproximación tipológica, y a la que hay que completar inmediatamente -como hemos intentado hacer aquí- mediante el análisis sistemático y sistémico de las componentes de la puesta en escena, de sus procesos creadores y de los resultados producidos.

La «tentación estilística» conduce a otra tentación, igualmente dulce: la de la crítica normativa de los «errores» de la puesta en escena, de la localización de sus disfunciones o de sus incoherencias.

2.2. Los «errores» de la puesta en escena

Inesperada dentro de una teoría de la puesta en escena que se esfuerza en la objetividad y evita cualquier juicio de valor, la crítica normativa de los «errores» se aplica en señalar las incoherencias y las inconsecuencias del espectáculo en relación a una línea de conducta, a una lógica de conjunto, a unos principios implícitos de la puesta en escena; en fin, a eso que a veces se ha llamado metatexto o discurso de la puesta en escena. Por ejemplo, se tratará de establecer si el actor permanece fiel a un estilo de interpretación, o si el sistema de entradas y salidas conviene o no a las decisiones escenográficas, etc. En resumen, todo procedimiento nuevo será examinado en función de sus antecedentes: si está en la lógica de lo que precede o bien contradice las opciones dramáticas y escénicas, si hiere el diseño global o bien abre una perspectiva nueva y voluntariamente asumida. Lo que se sale del marco propuesto es ora un error de la puesta en escena, ora en medio para mantener alerta la atención del espectador. La puesta en escena se sitúa siempre entre caos y redundancia, entre ausencia de orden localizable y sistematicidad demasiado pesada. Se rige por dos tendencias contradictorias: la necesidad de orden y regularidad, experimentada conjuntamente por el director de escena y el espectador; y la tendencia a la complejización del mensaje y a su propiedad auto-organizadora, porque la puesta en escena de ahora se parece a un sistema de auto-organización: «Para que un sistema tenga propiedades auto-organizativas, es preciso que su redundancia inicial tenga

un valor mínimo, ya que dichas propiedades consisten en un aumento de complejidad por destrucción de redundancia» (Atlan, 1979: 52). Así pues existe un peligro real en erigir el metatexto como principio auto-organizador inflexible, sin que el mínimo desvío de la norma pueda abrir la puesta en escena hacia un sentido nuevo o más amplio.

¿En qué pueden consistir los errores del director de escena? No nos proponemos enumerados, porque su lista no tiene fin. El interés de estos errores es estimular la atención del espectador, mantenerlo alerta, avivar sus facultades críticas, aunque sea corriendo el riesgo del aburrimiento o de la deserción.

2.3. El sistema de la puesta en escena

A pesar de la tendencia a la auto-organización de la puesta en escena contemporánea, es decir a la desaparición de toda regularidad, se aprecia por otro lado el retorno de los grandes principios de organización, ya se trate del análisis dramático neo-brechtiano (cf. Hormigón, 1991), de la captación sintética de conjuntos simultáneos, del metatexto o simplemente de la unidad constitutiva del espíritu humano.

2.3.1. El análisis dramático

De histórica y de cronológica (paso del texto al escenario), la puesta en escena ha pasado a ser, con el estructuralismo y la semiología, una noción estructural y sistémica. A partir de ahí, es natural intentar formalizar su sistema, especialmente localizando las opciones dramáticas, igual que en los buenos días del brechtismo en los que se establecían, en dos tiempos y tres movimientos, la acción, la fábula, las formas del espacio y del tiempo, los actantes y sus gestos. Aunque la ideología ya no sea lo que fue, a saber la formalización dramática de las contradicciones de la fábula, vuelve a emerger desde el momento en que se trata de localizar las opciones y la armadura dramáticas de la representación: esto permite englobar con una sola mirada la estructura dramática y su formalización escénica.

2.3.2. La captación sintética de conjuntos simultáneos obedece a la misma lógica de estructuración en conjuntos amplios y claros: nuestra experiencia analítica del espectáculo siempre es vertical y sintética (y no puramente lineal y fragmentaria): el espectador percibe todos los elementos de la puesta en escena como totalidades temporales que coinciden y se manifiestan en elementos escénicos sintéticos: en resumen, no fragmenta la representación, sino que se sirve de amplias capas espacio-temporales en cuyo interior puede el sentido componer bloque.

2.3.3. El metatexto de la puesta en escena sigue siendo entonces una noción útil para reagrupar sistemáticamente las propiedades de la representación cuyo conjunto forma un sistema lógico. Recordemos que el metatexto no es propiedad del director de escena, sino el sistema estructural evolutivo que le sirve al espectador de esquema rector y de síntesis permanente.

2.3.4. En definitiva, es la unidad y la unicidad del espíritu lo que sirve de hilo conductor a través del espectáculo, a pe-

ANALISIS DE LA PUESTA EN ESCENA



sar del bombardeo anárquico de los signos. ¿Cómo decirlo mejor que Zéami? Hay que «conectar mediante la unicidad del espíritu los diez mil medios de expresión» (131)

Por consiguiente (como hubiese podido recordárnoslo Zéami), ni la puesta en escena ni la semiología son un catálogo de signos de La Redoute, o una cerrajería para sueños de todas clases; son el hilo de oro en el que cada cual puede ensartar las perlas de la más deshilachada post-modernidad. ¿Será porque han vuelto el argumengo y el autor? ¿Y hay que alegrarse por ello?

2.4. ¿Regreso del autor y de la autoridad?

En cuanto se habla de puesta en escena, sucumbe uno rápidamente a la tentación de volver a centrar la actividad teatral en la persona del director de escena, de convertirlo en autor escénico y en autoridad estético-política de la representación. Esa era la idea de la propia noción de puesta en escena, tal como quedó asentada hace cien años con Craig, Stanislavski o Appia. Sin embargo, esta concepción centralizada es atacada por una crítica post-moderna de la puesta en escena: se le reprocha que se arme con un análisis dramaturgico excesivamente rígido, que se ancle en una subsegmentación demasiado fija, que se someta a las veleidades dictatoriales de un semi-artista, y que caiga con esta noción de lenguaje escénico en un logocentrismo que sólo se interesa por la escena en la medida en que ésta es traducible en significados verbales.

La crítica post-moderna desconfía de cualquier acción de lenguaje, por temer que el lenguaje reintroduzca un tema que se halla en su origen, y que éste forme pantalla entre el espectador y la materialidad de los significantes teatrales: preconiza una relación directa con esta materialidad y con la corporalidad del actor, exige que la mirada del espectador se pose «en el aspecto de lo no-intencional, de la inversión libidinal de acontecimientos, de la materialidad sensual de todos los significantes que no autoriza a desviarse de la corporalidad de dichas cosas, estructuras y seres gracias a los cuales aparecen los significados en el teatro» (Lehmann, 1989: 48). Esta perspectiva -la de Lehmann, y hace unos años la de Susan Sontag (Against Interpretation)- se esfuerza de este modo en sustituir la semiología por una erótica del arte, restituyendo así el deseo y el flujo libidinal en sus derechos, ya se trate del actor o del espectador. Sin embargo, a menos que nos quedemos en una actitud afirmativa del goce de y en el arte sin ningún control sobre el desarrollo de las operaciones, fuerza es reintroducir un sentido y una dirección en esas acciones eróticas que nos ofrece la escena por analizar. Esto es lo que hace inmediatamente -en la frase siguiente- Lehmann: «no se trata en ningún caso de privilegiar el afecto a costa del concepto, pero el concepto debe saber acoger en sí esa realidad de los sentidos, esa seducción de lo que el proceso teatral tiene, en el sentido amplio, de erótico» (1989: 48). Esto es lo que hemos hecho nosotros, por nuestro lado, al proponer la noción de «vectorialización del deseo» (cf. Pavis, 1993).

Toda la cuestión se reduce a saber si este concepto seductor es un regreso del argumento y de su autoridad. En todo caso se trata más de autorización que de autoritarismo.

Autoricémonos, pues, a considerar la puesta en escena no como obra orgánica, coherente y acabada, sino como un proceso que poco a poco ha ido estableciéndose, si bien de ma-

nera episódica e inestable, proceso que poco a poco ha ido estableciéndose, si bien de manera episódica e inestable, proceso en el que aún se perciben las hipótesis, las tentativas y los esbozos del director de escena. A partir de ahí la puesta en escena como resultado (ciertamente siempre inconcluso) es el lugar y el momento en el que se adivina el modo como se han estructurado, laminado, pegado, condensado y desplazado los materiales escénicos. Tanto para el análisis como para la producción del espectáculo, sería ingenuo y por así decir hegeliano partir del principio de que hay una estructura orgánica, coherente, global, descomponible. Sabido es que los directores de escena o los coreógrafos no trabajan según los principios de la armonía universal. Pna Bausch, por ejemplo: «Yo no trabajo desde el principio hasta el final, sino con pequeñas partes que van creciendo lentamente, se combinan y crecen en el exterior» (Bausch, in Kleber, 17). El análisis es quien debe tenerlas en cuenta, evitando cuadrificar a priori el espectáculo, sin tomar en consideración las excrecencias, las manipulaciones y las irregularidades del trabajo escénico. Así, habrá que desconfiar a la vez de la autoridad absoluta del director de escena que lo tenga todo previsto y de la autoridad relativa del espectador cuya mirada constituiría la obra en su integridad. Es que los cometidos del director de escena son hoy día de una extrema variedad.

2.5. Cometidos antiguos y nuevos del director de escena

2.5.1. ¿Señor o medidor?

Dos peligros parecen acechar al director de escena: ser un «señor de escena» o un simple medidor. Desde siempre se han alzado voces contra su pretensión de regirlo todo: no faltan «hombres airados», como Gillibert (1983: 310) que se ofuscan: «los señores de escena», no nos hacen falta; matan la verdad vital de la obra, aquello por cuya virtud la obra es improbable, incierta, pero irresistible; matan la verdad vital del actor que ya no tiene ni invención, ni capacidad de emoción o de imaginación» (1983: 310). Por reacción contra este dominio, muchas veces se retrae su papel al de un simple medidor, al de un subalterno encargado de la disposición espacial de objetos y actores, de un manipulador -que se limita a medir sus distancias, sus posiciones o desplazamientos- una especie de apeador del infinito como el del *Castillo* de Kafka.

Su papel ha cambiado mucho desde la concepción clásica de la puesta en escena como armonización de los materiales, tal como podía definirla Copeau en 1913: «el dibujo de una acción dramática. Es el conjunto de los movimientos, de los gestos y las actitudes, la totalidad del espectáculo escénico, que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza» (1913: 29-30). En ese momento es, como anota Meyerhold, «la especialización más amplia del mundo» (1992: 334), «el teatro del actor, más el arte de la composición de conjunto» (1992: 344). Actualmente, el director de escena tiende a perder su responsabilidad global, artística, en «beneficio» de una simple responsabilidad global, artística, en «beneficio» de una simple responsabilidad técnica (medidor, montador, presentador (de osos)). El antiguo señor universal delega con mucha frecuencia su poder a diversos agentes de peritaje, a los responsables de las diferentes componentes del espectáculo (sonido, luz, música, tecnología, etc.) La puesta

en escena se descentraliza y se delega: ya no reagrupa ni compone nada, sino que yuxtapone sonidos, ruidos, imágenes, cuerpos. En tal teatro anti-semiológico al que Lyotard bautiza como «energético», «la relación de poder(la jerarquía) se vuelve imposible, y con ella el imperio del dramaturgo + director de escena + coreógrafo + decorador sobre los presuntos signos, y también sobre los presuntos espectadores» (1973: 103). Esta desjerarquización hace ilegible o contradictorio cualquier metatexto, cualquier comentario sobre el conjunto de los signos = ninguna vista de conjunto o en perspectiva parece ya estar en condiciones de dar cuenta de la puesta en escena. La diferencia con la posición clásica es que dicha ilegibilidad (o invisibilidad) es definitiva: ya no se puede enjuiciar la puesta en escena según un comentario claro y colocado en un metatexto fácilmente legible.

2.5.2. *¿Metatexto visible o rayos ultravioleta?*

Antes, según la concepción clásica, la de un Copeau, la de un Stanislavski o un Meyerhold, la puesta en escena era a la vez implícita y sensible para el espectador atento, porque «los rayos ultravioleta de la idea principal deben ser invisibles y penetrar al espectador de tal suerte que no los advierta» (Meyerhold, 1992: 339). Actualmente, la evidencia ya ni siquiera es implícita, el metatexto ya ni siquiera intenta ser discreto, es o bien inexistente, o bien contradictorio e ilegible.

2.5.3. *Puesta en escena conceptual*

Puede ocurrir, por el contrario, que la puesta en escena esté tan bien fundada y sea tan legible que se convierta en un comentario crítico, el cual a su vez constituya una obra de pleno derecho = la puesta en escena es «conceptual», en el sentido de un «arte conceptual». Se cree tan inteligente que acaba por olvidar que es puesta en escena de, para ser simplemente puesta en escena, reflexión en estado puro. Entonces ya no hay materia de reflexión, sino reflexión como única materia.

Sea cual sea la estrategia adoptada por los directores de escena, es muy difícil para el espectador seguir todas las operaciones que entran en juego en su formación y su sistematización. Nada hay de extrañar en que a la teoría le cueste seguir adelante, en que se anuncie su criminalidad o se sugiera su próxima desaparición. Tanto el lector como el espectador han entrado de modo duradero en una era de la sospecha, incluso de rechazo teórico. Pero ¿es esto razonable? ¿Para qué sirven las teorías y con qué sueñan? ¿Facilitan el análisis y la apreciación de los espectáculos? ¿Sirven a los profesionales? Tomar consciencia de los límites del análisis y de los límites de la teoría no es, con todo, una actitud negativa y desencantada: ¡al contrario!

3. Límites del análisis, límites de la teoría

3.1. *Reevaluación de la teoría*

3.1.1. *Crítica del signo*

Un argumento frecuente para poner a la gente en guardia contra la dificultad de interpretar el espectáculo teatral con-

sisten en subrayar la imposibilidad de saber si tal elemento de la interpretación o del decorado es o no signo de una intención manifestada por el director de escena. En efecto, siempre es al espectador a quien le corresponde decidir en función del conjunto del espectáculo. No todo en el espectáculo puede ser reducido a signo: quedan momentos auténticos, acontecimientos imprevisibles e irrepetibles: ¿cómo saber si el whisky bebido por el actor no es whisky, después de todo; si la escayola no cubre una pierna rota de verdad? Si, a partir de ahí, todo puede ser signo, y si nada lo es con certeza, ¿sigue siendo útil procurarse los servicios de la semiología? Tal es grosso modo el argumento de Lyotard (1973: 95): «la modernidad de este fin de siglo consiste en lo siguiente: no hay nada de sustituir, ninguna tendencia es legítima, o bien todas lo son: la sustitución, y por consiguiente el sentido, es solamente un sustituto para el desplazamiento». La tesis de Lyotard es válida para un espectáculo aleatorio y único, como un event de Cage o un happening, pero no se aplica desde el momento en que la representación se repite por lo menos una vez, y el ensayo obliga a prever los efectos. Esta tesis tiene, no obstante, el mérito de dejar abierta la puesta en escena como una reserva de materiales y signos, como materia y espíritu, significante presto a significar. Por otro lado no es nueva, puesto que ya Copeau la convertía en piedra de toque de su estética: «rechazamos la vieja y vana distinción, en una obra intelectual, entre lo que pertenece a la materia y lo que depende del espíritu, entre la forma y el fondo. Asimismo, nos negamos a concebir una disociación ficticia entre el arte y el oficio» (*Registres I*, 1974: 102).

3.1.2. *Crítica de la representación*

La crítica del signo conduce a la de la representación. La que, por ejemplo, hace Derrida, releyendo a Artaud, del teatro que continúa representando en lugar de ser la vida misma: «el teatro de la crueldad no es representación. Es la vida misma en lo que tiene de irrepresentable» (1967: 343). Esta negación a representar a veces es reivindicada por un actor (un performer) que no interpreta ningún papel (ni siquiera el suyo propio), pero está presente en escena, y cuya actuación no hace referencia a otra cosa que a sí misma.

La estética de la representación, que exige una comunidad de temas o de intereses, cede el paso a una estética de la recepción y de la percepción individual: el receptor se convierte en instancia principal que juzga en función de sus gustos, de su vida y de su experiencia personal. Procura sustituir la obra representada por una erótica del arte (Sontag), una experiencia de sensorialidad, en la que todo se aprecia según el placer vivido en la contemplación de la obra. Esta manera «pre-expresiva» -como decía Barba- de gozar del teatro nos aleja del signo y del sentido, y nos zambulle en sensaciones de presencia, de equilibrio, que intentan neutralizar cualquier lado intelectualista de la experiencia teatral. De ello resulta una crítica energética de la semiología.

3.1.3. *Crítica energética de la semiología*

La crítica desde el punto de vista de un teatro energético (Lyotard, 1973) intenta sustituir la red de los signos por el flu-



“Lo que cala son los filos”. Cia. Mauricio Jiménez. (México). Biennale de Lyon. Théâtre Jeunes Publics 1995.

jo de las pulsiones, la fuerza de la presencia, la inmediatez del significante y de la materialidad escénica. Se supone que un circuito energético provoca los desplazamientos de afectos y los flujos pulsionales.

En otro lugar hemos dejado dicho (Pavis, 1993) que sería mejor no privarse de un circuito en el que aparece y se desplaza el sentido, y hemos propuesto la noción de «vectorialización del deseo». Este modelo concilia una semiología de lo sensible y una energética de los desplazamientos no visibles. Por ejemplo, tratándose del espacio, no sólo se le definirá de manera representativa, como un espacio que hay que llenar, ya encuadrado y puesto en perspectiva, sino como un vector energético ligado al utilizador, a sus coordenadas espacio temporales, a su presencia, su energía, sus desplazamientos y su recorrido. Se trata de sostener el oxímoron «vectorialización del deseo», de describir al actor y al espectador como un objeto entre semiotización y dessemiotización, conservando presente la energética erótica de los significantes durante el mayor tiempo posible; la atención concedida a la materia-

lidad escénica se ve reforzada por una negación que nos recuerda en todo momento que estamos en el teatro y que lo único que percibimos son formas y materias.

Así, el modelo semiológico del objeto teatral, capturado en la malla de los signos, con sus redes, sus correspondencias y sus regularidades, da el relevo al modelo de los vectores, modelo que observa la actividad de la puesta en escena como se observa la actividad del sueño. Entonces y sólo entonces tiene sentido hablar, tanto en lo que atañe a la obra como a su receptor, de una «carga energética», y se puede localizar dicha carga tanto en la una como en el otro. «En la obra de arte, hay inscrita una carga energética, nacida del compromiso del creador, ligada a su historia personal frente a la sociedad en la que está inmerso y a su inconsciente colectivo» (Gaudibert, 1982: 11). Para que el espectador sienta un choque igual, una descarga igual, es preciso que ese choque se prepare a través de lo que percibe, que el espectador comprenda esos impulsos también como signos y vectores, y no solamente como ondas de choque.

3.2. Puntos de referencia

Esta serie de críticas del signo, de la representación, de la semiología, no carecen de interés. Permiten reevaluar una teoría calcada de modo demasiado estático sobre un muestrario de signos abstractos, proponer en el acercamiento a la puesta en escena grandes ejes de localización, trabajar la representación teatral igual que se trabaja el sueño: a partir de grandes operaciones estructurales y estructurantes.

Volvamos a dibujar aquí el modelo de los vectores, modelo inspirado de Freud de la *Interpretación de los sueños*, prolongado por Jakobson y Lacan, adaptado a las grandes operaciones de la representación teatral:

Desplazamiento	Condensación
(1) Vectores-conectores	(2) Vectores-acumuladores
(3) Vector-ruptura	(4) Vector-embrague

El eje del desplazamiento, o de la metonimia que sustituye un elemento por otro (conector) o que rompe la cadena para pasar a una cosa totalmente distinta (ruptura), dicho eje es el de una estética más bien mimética, realista, prosaica, lineal, en la que la escena está tallada en el mundo exterior y es co-sustancial con éste.

El eje de la condensación, de la metáfora, que acumula y mezcla los elementos (gracias a los acumuladores) o permite el acceso a un plano totalmente diferente (vía embragues), dicho eje es el de una estética más bien irrealista, simbolista, poética, circular y tabular, en la que la escena tiende a autonomizarse, condensando el mundo en una nueva realidad cerrada sobre sí misma.

En el interior de este marco muy general, podemos examinar los grandes ejes según los cuales opera la puesta en escena, podemos localizar los puntos de partida y de llegada de los vectores, sin decidir necesariamente sobre las fuerzas energéticas que los conectan. La vectorialización permanece abierta: no solamente la identificación del vector que domina en tal momento o en tal otro es algo delicado; sino que además está por establecer el nexo entre conexión, acumulación, ruptura y embrague, y dicho nexo es el propio objeto del análisis y de la interpretación. Así pues, este marco ofrece en el mejor caso las condiciones de cualquier análisis subsiguiente.

3.3. Condiciones del análisis

3.3.1. Dimensiones

En la era del magnetoscopio, del mando a distancia y del ralentí, el problema ya no es la condición efímera del espectáculo, ni la descripción exhaustiva de todos los signos. Sería

más bien la elección de los signos declarados pertinentes, su jerarquización y su vectorialización. Hoy día se encuentran trabajos críticos exhaustivos consagrados a una puesta en escena, a veces de segunda fila. La masa de las informaciones y el encarnizamiento tecnológico son como para intimidar al exégeta ingenuo y al espectador básico, tanto más cuanto que las tecnologías de grabación (magnetoscopios, ordenadores y compañía) están dispuestas ciertamente a ponerlo todo en marcha o en programación, pero con la condición de no asumir ningún riesgo interpretativo.

3.3.2. Aceleración

Así pues, en lugar de acumular y cuantificar las informaciones, proponemos no sólo emitir hipótesis sobre su vectorialización, sino concentrarnos en unos cuantos aspectos y utilizar una especie de mando a distancia mental para la aceleración, con el fin de percibir las líneas de fuerza de la puesta en escena. La aceleración impide el bloqueo del sentido, repara la fragmentación, conduce al espectador a una especie de iluminación, momento de flash en el que uno es capaz de percibir todos los factores pertinentes de una serie y localizar momentos de síntesis recapitulativa, ya se les llame *Satori* o *To* (Tao coreano), o bien instante que se impone (Lessing), *Gestus* (Brecht), *Gesto psicológico* (M. Chejov).

Estas condiciones nuevas del análisis no se perciben necesariamente como una facilitación de la teoría, sino a menudo al contrario, como una incitación a abandonar el debate teórico, relativizando, menospreciando incluso todos los métodos de análisis, poniendo en duda la posibilidad de hacer la teoría de una obra escénica, y singularmente de la puesta en escena llamada «post-moderna». Pero ¿hay qué ser tan rápidos en excluir la teoría?

3.4. Contra el relativismo post-moderno

3.4.1. Dificultades de la descripción

La teoría suele rechazarse por culpa de su supuesta incapacidad para captar una representación teatral, la cual es o bien única y no repetible, o bien asemántica y cerrada sobre sí misma. Barry Edwards y Geoffrey Smith, del grupo *Optik*, describen, por ejemplo, su representación (*Tank*) como un acontecimiento que no puede ser ni descrito ni previsto: «el acontecimiento de la representación genera su propia evidencia, su propia historia. Pero cada representación es totalmente nueva» (1993: 99-100). Aunque en efecto cada representación de *Optik* es única, a la manera, en suma, de un happening o de una ceremonia de primera comunión, nada prohíbe describir e interpretar el acontecimiento que se ha producido esa tarde y que siempre acaba componer sentido, aunque sea a su pesar y como por casualidad. El espacio, el tiempo y la acción encima del escenario se inscriben necesariamente en la historia, la nuestra, desde el momento en que se despliegan con el conocimiento de un público y ante sus ojos. Lo que, por el contrario, ya no se puede hacer es interpretarlo en función de un texto o de una intención previa y cuya respuesta sería él. Pero ¿a quién se le va a ocurrir todavía una cosa así?

Del mismo modo, ¿quién piensa hoy día en *descodificar* un espectáculo de este tipo? Está claro que una semiología de la comunicación no es aquí de utilidad alguna; ¿basta por lo mismo con *deconstruir* el espectáculo? Conviene llegar a un entendimiento sobre esta palabra frecuentemente empleada por la crítica post-moderna.

3.4.2. De los límites de la deconstrucción

En el sentido banal del término, se habla de deconstrucción en el momento en que la puesta en escena se presenta en forma fragmentaria, sin posibilidad de fijar un sentido estable, y de modo que cada fragmento parece oponerse a los demás. Cuando la puesta en escena parte de un texto, puede igualmente deconstruir ese texto, abriéndolo a una multiplicidad de sentidos contradictorios, demostrando la imposibilidad de una única lectura buena concretada por la representación. En el sentido técnico del término, el de Derrida y del deconstruccionismo en filosofía, la deconstrucción aplicada a la puesta en escena podría consistir en encontrar un dispositivo de juego y de interpretación que «demuestre» la imposibilidad de leer la puesta en escena reduciéndola a un sentido, que invente pistas falsas y toda una estrategia para desmontar sus propios mecanismos, autocitarse o parodiarse. Ciertos grupos, como la Needcompany o el Wooster Group, se han especializado en la deconstrucción de su propia estética. Siempre hay un momento en que el espectáculo indica cómo está construido (y por consiguiente deconstruido), cosa que al mismo tiempo disuade cualquier alusión y cualquier referencia al mundo exterior. Entonces, ya no es simplemente el texto lo que se halla deconstruido por la puesta en escena (como siempre es el caso en cierto modo, sobre todo cuando el actor efectúa una crítica en acto del sentido textual), es toda la puesta en escena la que es contradicha y deconstruida por su propia estrategia.

En la versión banal, la deconstrucción de la puesta en escena puede ser reciclada constantemente: en efecto, el significado del espectáculo nunca está establecido, no es más que una hipótesis en un momento dado, en el mejor caso la hipótesis menos mala, que constantemente es destruida por nuevos indicios o pistas aún inexploradas.

Así pues, toda deconstrucción no es sino provisional, a la espera de las próximas, y es el espectador quien decide su sucesión en último análisis. Piénsese por ejemplo en la relación del texto y del escenario: aunque la puesta en escena intente habilitar un espacio de neutralidad entre el texto dramático y el dispositivo escénico, la práctica de la puesta en escena no tarda mucho en llenar dicho espacio, de manera «autoritaria» ya que es la puesta en escena en tanto en cuanto escritura escénica y sujeto de la enunciación la que decide quién da su sentido a la vez al dispositivo y al texto dramático. Aunque el director de escena finja no querer tomar partido sobre el texto, la puesta en escena sugerirá un nexo entre texto y dispositivo escénico, o, si el nexo consigue quedar abierto, es el espectador quien formará su hipótesis y supondrá que dicho nexo es metafórico, escenográfico o acontecimental (para recoger las categorías de Lehman). Así pues, habrá necesariamente deconstrucción del texto por el escenario (o, si no hay texto, de un sistema escénico por el otro). Más globalmente, la puesta en escena, en su inestabilidad sustancial, dará fácilmente la impresión de deconstruirse a sí misma. La decon-

strucción se realiza, por así decir, en «bloque», y no en el detalle de los análisis o en la pluralidad de sus métodos.

3.5. Pluralismo metodológico y no eclecticismo

Porque, más que a la pluralidad, la crítica post-moderna recurre al eclecticismo en la elección de sus métodos de análisis: prefiere la cajita-sorpresa a la caja de herramientas.

Pero ¿qué herramientas sacar de la caja? Un tendría la tentación de contestar: ¡las que sea, siempre y cuando se las emplee sistemáticamente y no se las tire a la mitad del proceso! Por ejemplo, las herramientas siguientes:

- el estructuralismo y el funcionalismo nos han ofrecido una semiología de los sistemas escénicos que sigue constituyendo una base importante para todas las investigaciones. Recordemos que la semiología de la puesta en escena no tiene que traducir en significados lingüísticos (i.e. que verbalizar) los significantes del espectáculo. Hay más bien tendencia a cimentar las descripciones en la materialidad del espectáculo, evitando restaurar y recortar las categorías y los códigos tradicionales del teatro burgués.

- La hermenéutica se ha reintroducido (mientras que en los años sesenta se había impuesto la semiología como medio de rebasar el arte subjetivo y salvaje de la interpretación). Actualmente se fomenta una utilización hermenéutica controlada de los instrumentos semiológicos (Hiss, 1988). Lo que aclara la manera como se constituyen las unidades, los conjuntos, la sintaxis, los recorridos y, como más adelante se verá, las vectorializaciones entre los signos.

- la historicidad de la producción y la de la recepción se confrontan para fundar una estética de la recepción.

- la crítica del signo y de la semiología, en particular la de Lyotard (1971, 1973), si no conduce a un teatro energético, sí tiene el mérito de sensibilizar cuando menos a una fluctuación de las energías y de las líneas de fuerza de la puesta en escena. Desemboca en la solución de compromiso de nuestra «vectorialización del deseo», la cual abre el camino a una serie de oxímoron teóricos tales como:

- teoría del caos
- análisis de las síntesis
- bloques de acontecimientos aislados
- crono-topos escénicos

Esta tensión de los oxímoron nos preserva de un empleo sin orden ni concierto de las teorías más contradictorias; es la garante de una necesaria pluralidad metodológica.

3.6. Cambio de paradigma

La pluralidad de los métodos, hoy ampliamente admitida en análisis del espectáculo, parece ir a la par con una ampliación del paradigma favorito de la representación, la visualidad, a los paradigmas de la audición, del ritmo y de la kinestesia.

La semiología del espectáculo se cimentó (por reacción contra la literatura y la concepción literaria del teatro) sobre la visualidad, definiendo sus unidades como signos de lo visible hecho legible a través de un lenguaje del escenario.

Desde la reflexión de Vinaver sobre la puesta en escena como «puesta en demasía» (Vinaver, 1988), se presta mucha

más atención al ritmo del texto y a las referencias de la memoria auditiva. Así pues, si «al volante, la vista es la vida», encima del escenario el oído es el último grito.

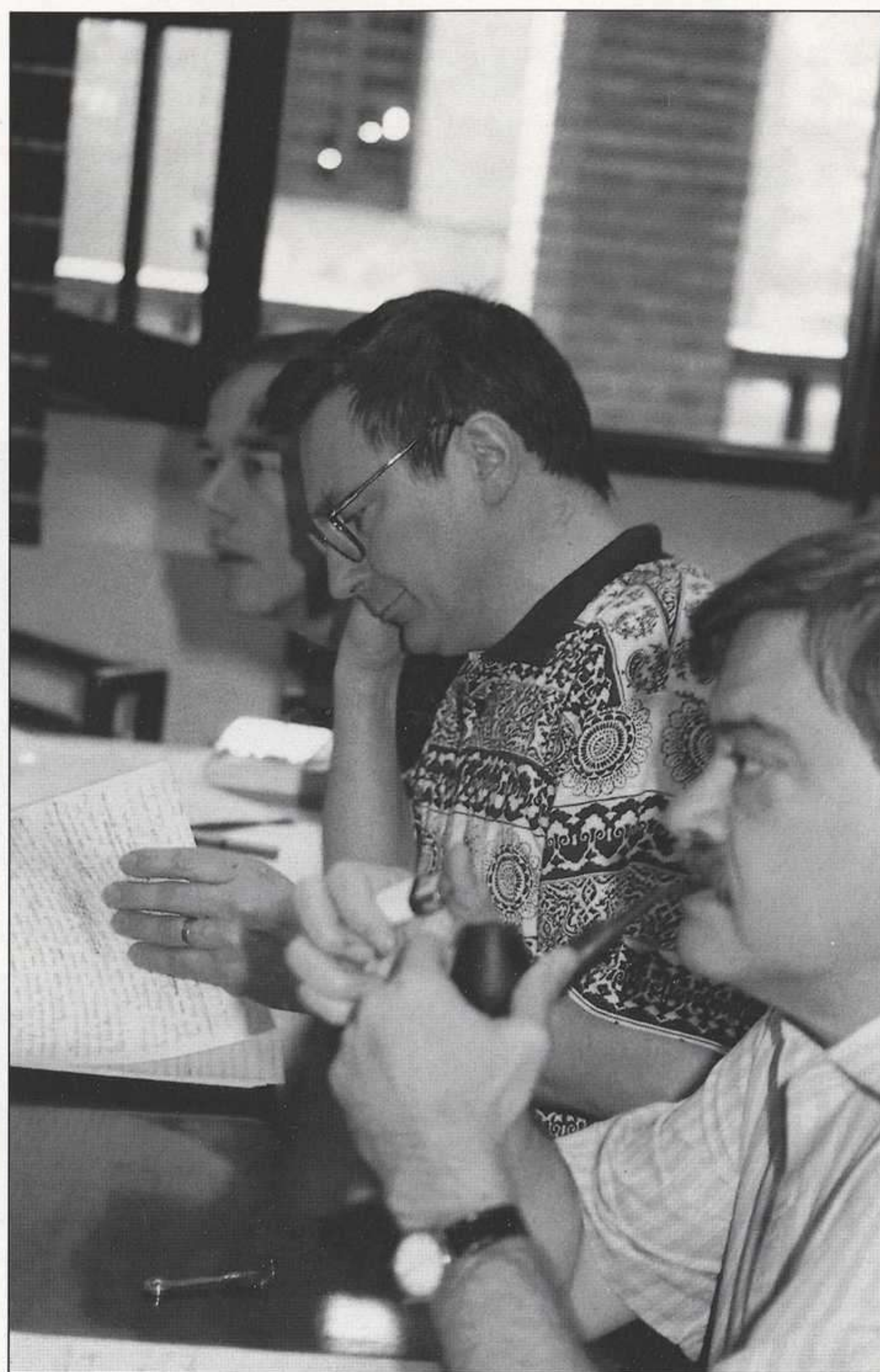
Visualidad y audición no son por otra parte los únicos sistemas perceptivos que se activan en la recepción del espectáculo. De algún modo son dependientes del «aparato muscular completo», como muy bien lo ha demostrado Jacques-Dalcroze en sus estudios sobre la rítmica: «La percepción auténtica del movimiento no es de orden visual, es de orden muscular, y la sinfonía viva de los pasos, de los gestos y de las actitudes encadenados se crea y se regula no mediante ese instrumento de apreciación que es el ojo, sino mediante el de creación que es el aparato muscular completo» (1919: 140). Un análisis sensible al sentido muscular describe el valor *kinestésico* (percepción del movimiento) y más generalmente *estésico* del espectáculo (cf. supra,...)

3.7. La teoría y el análisis desde el punto de vista de la práctica

3.7.1. Durante los ensayos, el director de escena tiende a disociarse cada vez más del grupo en el que evolucionan sus actores y sus colaboradores para tomar distancia y dirigir desde la sala, prefigurando a su futuro público y concediéndole su mirada sobre el espectáculo en devenir. Todas estas decisiones sobre la puesta en escena están influidas, evidentemente, por su mirada y por el análisis que ésta presupone: análisis según los sistemas significantes que ponen en juego los artistas (es decir análisis transversal) y análisis en función de la gestión rítmica del tiempo, es decir de la articulación del espectáculo en diversos momentos (análisis longitudinal). En el trabajo de elaboración del espectáculo, el director de escena tiene el sentido de la división del trabajo (entre los diferentes grupos profesionales) y de la segmentación de la representación. Sabe articular una escena para que sea legible, colocar los momentos clave, los anclajes rítmicos y dramáticos, imponer las rupturas y las cesuras. Así van hallando progresivamente su lugar la segmentación y (para los actores) la subsegmentación del espectáculo y (para los actores) la subsegmentación del espectáculo. Esta estructuración analítica de la representación, estas huellas de la génesis son aún sensibles y localizables en el producto acabado, como cicatrices de operaciones antiguas o como una respiración de la obra. Así pues, un conocimiento de la práctica les es muy útil al analista del espectáculo: partiendo del resultado, éste imagina lo que ha podido ser el trabajo preparatorio y dramático, las decisiones y las casualidades que han conducido al resultado final. Esta práctica, a su vez, no puede prescindir, incluso a título indicativo o incitativo, de una teoría de estas diversas operaciones. Se podría incluso definir la puesta en escena, con Juan Antonio Hormigón, como «la articulación coordinada del trabajo dramático y de la práctica técnico-artesanal» (1991: 63). Hay necesariamente un trabajo dramático (aunque éste se auto-niegue) que es la sistematización de una serie de acciones prácticas que serán realizadas concretamente por la práctica «técnico-artesanal».

3.7.2. Lógica del proceso, lógica del resultado

Tanto los teóricos como los prácticos son conscientes de que el análisis del espectáculo no empieza y no termina con



De izquierda a derecha, Borja Ortiz de Gondra, Patrice Pavis y Juan Antonio Hormigón. (Foto: Rosa Briones).

el espectáculo de una noche, sino que debe interesarse por su preparación, pero también por su recepción por parte del espectador. Carlos Tindemans cerca perfectamente el conjunto de los problemas epistemológicos que se plantean en el análisis: «La noción de análisis de la representación no puede limitarse a la imagen fenomenológica del proceso escénico, sino que igualmente debe cubrir la intencionalidad de los hombres de teatro y el efecto producido en los espectadores» (1983: 45). Esta tripartición sugiere que se puedan examinar estos tres aspectos como tres momentos sucesivos en la elaboración de la puesta en escena:

(1) Preparación del espectáculo	(2) Imagen fenomenológica del proceso escénico	(3) Efectos en los espectadores
------------------------------------	---	------------------------------------

Sin embargo, esta sucesión cronológica tan sólo es aparente y simplifica a ultranza los mecanismos en juego en cada momento y en cada instancia. Separa lo que justamente no debería estarlo: El conocimiento de la preparación del espectáculo (1) tan sólo tiene interés (por lo menos para el análisis) si arroja luz sobre el fenómeno producido, es decir la puesta en escena (2).

La puesta en escena (2) sólo se comprende si podemos juzgar sobre el modo en que conmueve e influencia al espectador (3).

Así pues, es la imbricación de los tres momentos y de las tres instancias lo que se encuentra en el corazón y en el nudo del problema. La descripción de uno de ellos tiene poco interés sin

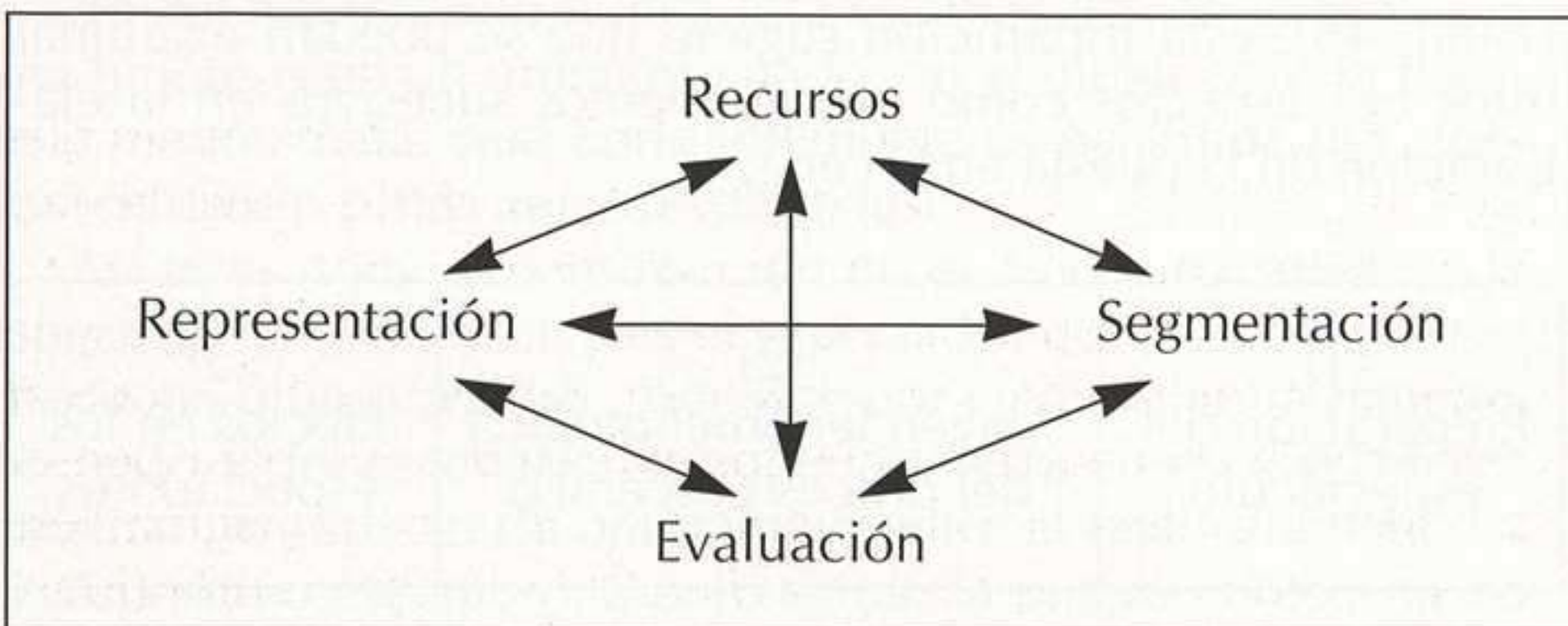
la descripción de los otros dos. Nos situamos en (3), percibimos (2), pero para captarlo tenemos que hacernos una idea de (1).

Ciertamente, con la concepción fenomenológica de Steinbeck (1970), podemos distinguir «sobre el papel» tres tipos de forma escénica: forma escénica intencional (1), forma realizada (2) y forma supuesta en la idea de que el espectador se hace de ella. Ahí también, como en el caso de Tindemans, nos situamos en el nivel del concepto, separando y radicalizando lo que de hecho es una realidad que se perfila y va cambiando según la mirada que se arroja sobre ella.

La dificultad es abordar a la vez la fase de preparación del espectáculo y el resultado final, a saber -para recoger los términos de Barba (1993: 57)- la lógica del proceso y la lógica del resultado. Ciertamente, no habría que confundir perspectiva de la producción y perspectiva de la recepción, pero tampoco se puede ignorar el otro lado de la barrera. Estas dos perspectivas son las que reclaman respectivamente las instituciones, en función de su finalidad: en la universidad, se buscará al espectador modelo, ideal, excesivamente cultivado e inteligente y que sepa recibir el espectáculo acabado; en la escuela de arte dramático, la perspectiva será la de los futuros artistas que están aprendiendo su oficio, y por consiguiente se ven afectados por la técnica y la competencia práctica; produciendo su propio espectáculo y por consiguiente comprometidos en el proceso de la creación. Pero esta oposición institucional es nefasta y bloquea la investigación a la vez teórica y práctica.

3.7.3. Hacia una aproximación sistemática al proceso de la creación

Ciertos artistas, como el teatro REPERE (Roy, 1993: 87), cubren sin embargo el ciclo completo de la producción y de la recepción. Tienen elaborado un método de trabajo para pasar sin dificultad y sin ruptura de los ensayos a las representaciones, y para reciclar la representación utilizándola como punto de partida y material bruto.



Los recursos son el punto de partida de la investigación: materiales indisociados, escenas ya trabajadas y sobre todo espoletas que hagan saltar los temas y las ideas. Se organizan en forma de dispositivos ya experimentados y de una segmentación exploratoria que «permite al inconsciente acceder a la conciencia» (1993-87). La evaluación autoriza una mirada crítica sobre la segmentación, reconstituye un metatexto escénico en el que ya apuntan las principales opciones. Conduce a la representación, la cual podrá ser objeto de un nuevo ciclo. De este modo se ha reconstituido la «dinámica auto-correctora del sistema creador» (1993-88), examinando qué opciones se han tomado y en qué momento, qué redundancias se han mantenido y qué ambigüedades se han introducido, voluntarias e involuntarias.

Esta localización cíclica saca violentamente al espectáculo y a su análisis de su aislamiento, mostrando la interacción y la interdependencia entre el proceso y el resultado. El análisis ya no se ancla en un momento ideal (aquél en el que el espectador lo entendería todo), sino que se extiende en el transcurso y se apoya en datos reservados hasta aquí para los creadores y su gusto por el secreto.

Del mismo modo, la documentación teatral ya no es (como hemos visto en el capítulo 2) únicamente la huella material del espectáculo, servida a toro pasado y constituida por documentos archivados procedentes de la representación. Se extiende a los materiales preparatorios, se enriquece con el conocimiento de los recursos, de las segmentaciones intermedias, de la «evaluación» de los artistas comprometidos en el espectáculo.

Ciertamente, la teoría y el análisis aplicado a la puesta en escena contemporánea tienen serios límites, que a veces dan la impresión de seres impotentes y mudos frente a las complejas construcciones de lo post-moderno. Sin embargo, el pluralismo de los métodos no relativiza la posibilidad de analizar -en el sentido neutro de *acercarse*- las obras contemporáneas. Lejos de bajar los brazos ante la complejidad y la sofisticación de las puestas en escenas, la teoría extiende su imperio a ámbitos que parecían exclusivamente reservados para los artistas, la práctica. La separación entre el hacer y el decir se halla, por lo mismo, puesta en tela de juicio, con gran júbilo de los teóricos. Esta concesión sustancial de los prácticos a sus cofrades menos afortunados, los teóricos, abre perspectivas nuevas a la investigación. Si la esperanza de regular rápidamente la cuestión del análisis parece alejarse, en cambio la perspectiva de una mejor comprensión global de la creación teatral tal vez ya no sea un vano espejismo. A este respecto, la semiología puede jugar un papel-bisagra, situándose en el cruce de las teorías y de las prácticas.

4. La semiología en el cruce de las teorías y las prácticas

4.1. Un oxímoron teórico para una producción escénica ilimitada

Hemos visto en lo que precede lo que ha tomado y aprendiendo la semiología de las teorías llamadas post-estructuralistas (que también le deben mucho a ella). Por gusto de la confrontación más que de la solución de compromiso, hemos escogido asociar las nociones contrarias y hacer de los oxímoron así obtenidos el lugar de una productiva contradicción:

- signo y energía
- semiología y energética
- vector y deseo
- semiotización y dessemiotización, etc.

Estos oxímoron ponen otra vez en tela de juicio las operaciones clásicas de la semiología, como la puesta en signo, la traducción en significados, la lectura de los signos, etc. Sugieren el rebasamiento, o por lo menos el re-examen, de otras oposiciones:

4.1.1. Por ejemplo, la de la *diacronía* y la *sincronía*, y no sólo a través del espectáculo como proceso y el espectáculo como resultado. Los análisis de espectáculos también pueden



“Douceamer-Dolceamaro”, Cia. Tam Teatrousica (Italia-Francia). Biennale de Lyon. Théâtre Jeunes Publics 1995. (Foto: G. Tono).

examinar cómo la puesta en escena se inscribe en la historia y cómo la historia se inscribe en ella, por capas sucesivas o manchas yuxtapuestas. Determinan qué estratificaciones ha puesto ya la historia sobre lo que parece un objeto contemporáneo, presnete y actual. La arqueología del saber de Foucault y la reevaluación que actualmente está conociendo, ayuda a localizar en la fina taracea de la puesta en escena los saberes y los discursos a los que sirve de vehículo.

4.1.2. La oposición entre superficie y profundidad, estructuras discursivas y estructuras actanciales (según la terminología greimasiana) también se ha puesto en tela de juicio, aunque sólo fuese por la pareja segmentación/subsegmentación, que se cimienta en la diferencia entre lo visible y lo invisible, lo mostrado y lo oculto, más que en la noción de profundidad. En lugar de un modelo binario (profundidad/superficie) preferimos, para el análisis, un despiece progresivo ternario a la manera de Zéami (1960: 46): piel, carne, huesos, los cuales corresponden «a las tres facultades de la percepción, a saber a la vista, al oído y a la mente, la vista correspondería a la *piel*, el oído a la *carne* y la mente al *hueso*» (147). En lo que atañe a la voz, la piel sería, siempre según Zéami, la emisión

vocal, la carne las *modulaciones*, el *hálito el hueso*; en lo que atañe al gesto: «el aspecto general es la *piel*, los movimientos de danza son la *carne*, la *mente* y el *hueso*» (147).

Esta metáfora poética nos recuerda que la psicología y la lingüística contemporánea intentan, también ellas, acercar cognición y percepción estética, afirmando que para pensar las cosas más abstractas debemos recurrir a la imaginación, tenemos que hacer penetrar «*The Body in the Mind*» (Johnson, 1987). Nosotros, espectadores más medianos que modelos, aprehendemos el espectáculo con el cuerpo tanto como con la cabeza, si sabemos permanecer atentos a su materialidad y si nos negamos a traducir de entrada las percepciones sensibles en palabras o en conceptos.

4.1.3. Este tipo de oxímoron se adapta particularmente a los espectáculos de vanguardia que aparentemente hacen lo que sea para librarse del sentido lingüístico o conceptual, para zambullir al espectador en un mar de sensaciones, de impresiones perceptuales que le desestabilizan y le hechizan, que le hacen olvidar cualquier voluntad de traducir lo percibido en significados. La necesidad de mantener, sin embargo, una dirección y una vectorización hace que nunca se aban-



Javier Yagüe, José Ramón Fernández y Pablo Calvo en una pausa de las sesiones del seminario. (Foto: Rosa Briones).

done completamente el terreno de la semiología, aunque el trabajo del actor venga hoy día a deshacer cualquier control de la puesta en escena.

Todo ocurre, en efecto, como si el torno de la puesta en escena hubiese soltado bocado sobre los sistemas de signos, perdiendo así toda razón de ser, convirtiéndose en «performance», «práctica significativa», incluso deriva de los signos, como si el trabajo del actor contradijese las maniobras del director de escena: «Si poner en escena es poner en signo, actuar es desplazar los signos, instituir, en un espacio y un tiempo definidos, el movimiento, incluso la deriva de dichos signos» (Dort, 1988: 182).

Actuar se convierte en la actividad subversiva que desplaza la certeza de una disposición espacial conseguida y de un metatexto paralizado de la puesta en escena, especialmente su representación visual. La música se convierte en el modelo analítico dominante, ya que se trata de evaluar el ritmo, el compás, la temporalidad, el recorrido subterráneo y visible de los vectores. Ya sensible en muchos directores de escena (Staniskavski, Meyerhold, Pitoëff), la referencia musical se convierte en la metáfora dominante para analizar la progresión de los vectores (actuación, formas, colores). La rítmica de Dalcroze puede servir de nuevo no de estética, sino de simulación teórica, aplicándose no solamente a la música, sino a la gestualidad, al espacio, a la dicción. El problema, con todo, sigue siendo el figurar y contar esta experiencia. Necesitamos encontrar una disciplina capaz de relatarla sin esquematizarla, sin simplificarla, tanto más cuanto que están en juego varios enunciadores que obedecen a lógicas diferentes.

4.2. La antropología, relevo de la semiología

4.2.1. Una manera de narrar un acontecimiento

Esta disciplina no es otra que la antropología, ya que el espectador-antropólogo debe evaluar una experiencia global y ajena que no puede comprender sino acudiendo al espectáculo, viviendo con él por lo menos el tiempo que dura la re-

presentación. Al igual que para la antropología en sentido estricto, el análisis del espectáculo debe tomar en cuenta la forma de narrar y de escribir sobre el objeto que se describe. *Writing Culture*, el hecho de escribir sobre la cultura, obliga a la semiótica de la cultura a observar cómo la o las culturas se inscriben en el objeto descrito y cómo la escritura imprime su marca a dicho objeto (Cf. Clifford y Marcus, 1986).

4.2.2. Relatividad de la perspectiva

La semiótica de la cultura y la antropología cultural aplicada a las prácticas espectaculares toman el relevo de una semiología que se ha vuelto demasiado general o demasiado técnica. Se cuidan de cometer el error de ésta, evitando de entrada toda pretensión hegemónica y totalitaria. Relativizan cualquier punto de vista sobre la sociedad (la puesta en escena) descrita, ya que «ya no hay lugar en alto desde el que se puedan observar los modos humanos de vivir, ni punto de apoyo arquimédico desde el que se pueda representar el mundo» (Clifford y Marcus, 1986: 25).

4.2.3. El interculturalismo

El discurso que se vuelve cada vez más audible, a la vez en la vida cotidiana y en nuestros escenarios, es el del interculturalismo. A la imagen de la interculturalización de nuestras vidas, cada vez nos cuesta más trabajo contabilizar y reconocer todas las influencias culturales que entran en juego en la puesta en escena contemporánea. Algunos asimilan esta mezcla a un relativismo post-moderno, manera de borrar las pistas en un nuevo *Melting Pot*, una «coca-colonización» (Wagnleitner, 1991) que borra las pistas, sobre todo las contradicciones sociales. Ciertamente es que actualmente se saluda a la antropología como el relevo y el rebasamiento de la sociología: así, según Heiner Müller, «hay en eso un desplazamiento de acento en la comprensión habitual de la función social del teatro o, dicho de otro modo, ya no se trata de sociología, sino de antropología» (1991: 193). La perspectiva antropológica, con todo, no debe borrar una teoría sociológica del intercambio ni transferir el modelo de la comunicación lingüística entre emisor y receptor para una teoría de las transferencias culturales, ni, en fin, intentar regular un conflicto social mediante una explicación ligada a las diferencias culturales y a la sociedad pluricultural. Si lo consigue, entonces se puede esperar mucho de ella para el análisis del espectáculo, sobre todo en lo tocante al modo en que las diversas influencias culturales han modelado la representación y, singularmente, los cuerpos y el diferente comportamiento de los actores.

La antropología cultural aplicada al teatro reintroduce, para ello, una teoría de la corporeidad (Johnson, 1987) y de la imaginación: «Una teoría de la imaginación es un ingrediente importante para cualquier teoría de la racionalidad. Desde el momento en que hemos abandonado la exigencia de una racionalidad desencarnada, la imaginación ya no debe quedar excluida de nuestra visión del proceso de comprensión» (Hastrup, 1995: 24). Frente a la representación teatral, la racionalidad (hace años confinada en la «semiología de las familias») exige una toma en cuenta de la imaginación, de la corporeidad y de la estética.

Cualquiera se dará cuenta de ello comparando el uso del cuerpo en géneros como el mimo, la danza, el teatro y el teatro-danza.

(...)

Conclusiones

¿Qué teorías para qué puestas en escena? ¿Cabe esperar un modelo global, una receta milagrosa que recoja la apuesta y se adapte a todo tipo de espectáculos? ¡Evidentemente, no!

Las teorías han seguido la tendencia a la diferenciación de los espectáculos, pero con todo siguen quedando grandes casos de muestra. Siempre hay un salto entre la práctica teatral y su teoría, como si la teoría tardase algún tiempo en adaptarse a una nueva demanda, salto que con frecuencia es de unos diez años. Así, la teorización brechtiana, todavía novedosa y escandalosa en los años cincuenta y sesenta, que ha inspirado mucho la semiología de los años setenta, ya no conviene a la producción descentrada de los años ochenta y noventa. O la teoría francesa llamada, en los países anglosajones, «post-estructuralista» (inspirada en los trabajos de Barthes, Derrida, Foucault, Lacan), no encuentra muchos ejemplos franceses o europeos, pero se aplica, diez años más tarde, a la vanguar-

dia americana (Wilson, Foreman, Ashley, Cunningham, L. Anderson) (Cf. Finter, 1994). Cuando vuelve a Francia, a principios de los años noventa, la producción teatral ha entrado en otra fase, momento de restauración del texto y de empirismo anti-teórico, momento en el que, para resistir al imperalismo del lenguaje escénico y a lo que Vinaver (1988) llama «la puesta en demasía», sin embargo ya pasados de moda, la puesta en escena reintroduce el texto postulando su irreductibilidad, su resistencia a toda «misa en escena», esperando (ingenuamente) que plantará cara al escenario y no será metafórico por él.

Estas oleadas sucesivas de teorías que corren desesperadamente tras las modas teatrales, no deben arrastrarnos, sin embargo, a un escepticismo indolente o a una deriva relativista post-moderna. A la deriva, opondremos el bloqueo de una respuesta paradójica, la de unos cuantos oxímoron teóricos compuestos sobre el modelo del de la VECTORIALIZACION DEL DESEO, cuya potencia operativa se ha podido juzgar aquí.

Al reclamar nuevas teorías mejor adaptadas y reactualizadas sin cesar, la práctica también hace avanzar la teoría, lo que, recíprocamente, contribuye a mejorar el conocimiento que podemos tener de dicha práctica. Así la una se nutre de la otra; y de este intercanibalismo resulta una incesante revolución.

BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert** (1992): *Le Théâtre et le Prince*. París, Plon.
- ATLAN, Henri** (1979): *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*. Paris, Seuil.
- BARBA, Eugénio** (1993): *Le canoë de papier*. Lectoure, Ediciones Bouffonneries.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George** (eds.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California.
- COPEAU, Jacques** (1913): «Un essai de rénovation dramatique», *Appels*. Registres I. (París, Gallimard, 1974).
- DECROUX, Etienne** (1963): *Paroles sur le mime*. París, Gallimard.
- DERRIDA, Jacques** (1967): *L'écriture et la différence*. París, Seuil.
- DORT, Bernard** (1988): *La représentation émancipée*. Arles, Actes Sud.
- EDWARDS, Barry; SMITH, Geoffrey** (1993): «Theatre Statement», Programa de *Diskurs*, festival europeo de los estudiantes de teatro, Giessen.
- FINTER, Helga** (1994): «Disclosure(s) of Re-Presentation: Performance hic et nunc?» *REAL. Yearbook of Research in English and American Literature*, Narr Verlag.
- GAUDIBERT, Pierre** (1982): «Conversation sur l'oeuvre d'art», *Peuple et culture*. Grenoble.
- GIL, José** (1989): «Le corps, l'image, l'espace». *La danse. Naissance d'un mouvement*. París, Armand Colin.
- GILLIBERT, Jean** (1983): *Les Illusiades*. París, Clancier-Guénégaud.
- GODARD, Hubert; LOUPPE, Laurence** (1982): «Le déséquilibre fondateur», *Art Press*. Número especial, octubre.
- HASTRUP, Kirsten** (1995): «Theatrum Mundi. Cultural Creativity and the Theatricality of the World», en prensas.
- HISS, Guido** (1988): *Korrespondenzen - Zeichen-zusammenhänge im Sprech- und Musiktheater*. Tübingen.
- HISS, Guido** (1994): *Theater Zeitschrift*.
- HONZL, Jindrich** (1940): «La mobilité du signe théâtral». *Travail théâtral*, nº 4, julio 1971.
- HORMIGON, Juan Antonio** (1991): *Trabajo dramático y puesta*

en escena. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

- JAQUES-DALCROZE, Emile** (1919): *Le rythme, la musique, l'éducation*. Lausana, Foetisch Frères.
- JOHNSON, Mark** (1987): *The Body in the Mind*. Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago.
- LEHMANN, Hans-Thies** (1989): «Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse», *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 11, nº 1.
- LYOTARD, Jean-François** (1971): *Discours, figure*. Paris, Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François** (1973): «La dent, la paume», *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E.
- MEYERHOLD, Vsevolod** (1992): *Ecrits sur le théâtre*. Lausana. L'âge d'homme, tomo IV.
- MÜLLER, Heiner; Weimann, Robert** (1991): «Gleichzeitigkeit und Repräsentation», *Postmoderne-globale Differenz*, ed. R. Weimann, H.U. Grumbrecht, Frankfurt, Suhrkamp.
- PAVIS, Patrice** (1984): «Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée», *Kodikas/Code*, vol. VII, nº 1-2.
- PAVIS, Patrice** (1988): «Du texte à la scène: un enfantement difficile», *Théâtre/Public*, nº 79, enero-febrero.
- PAVIS, Patrice** (1993): «Le jeu de l'acteur: «explication de gestes» ou vectorisation du désir», *Protée*, vol. 21, nº 3.
- ROY, Irène** (1993): «Schématisation du parcours créateur au théâtre», *Protée*, vol. 21, nº 2.
- SAPORTA, Karine** (1987): «Les nouvelles virtuosités», *La danse au défi*. Michèle Fèbre (ed.), Montreal.
- SAPORTA, Karine** (1989): «Danse et séduction», *La danse. Naissance d'un mouvement*. Paris, Armand Colin.
- STEINBECK, Dietrich** (1970): *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlín. De Gruyter.
- TINDEMANS, Carlos** (1983): «L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques». *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsemme*. Ediciones de la Universidad de Bruselas.
- VINAVER, Michel** (1988): «La mise en trop», *Théâtre/Public*, nº 82-83.
- WAGNLEITNER, R.** (1991): *Coca-Colonisation und Kalter Krieg*, Viena.