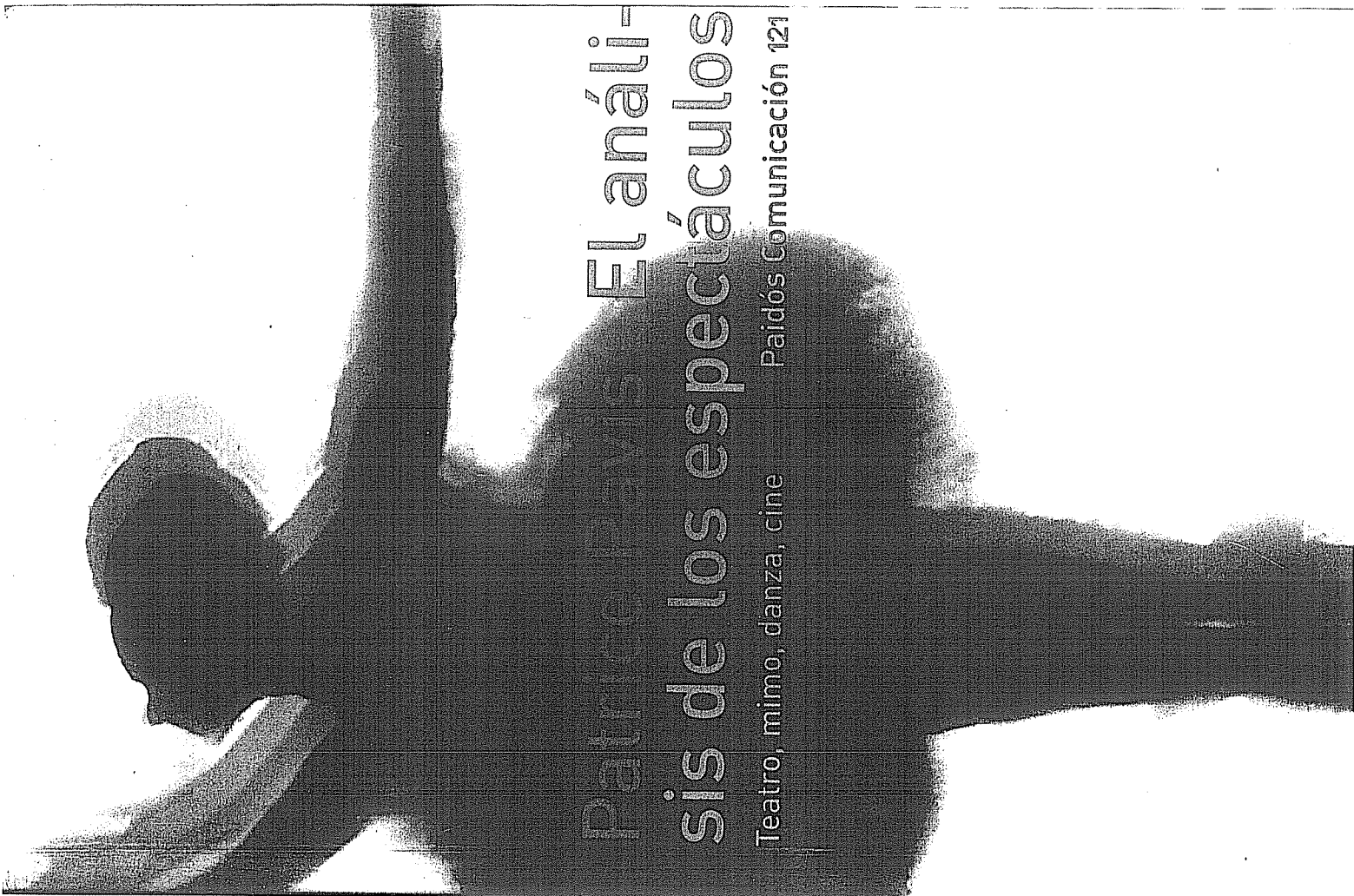




Patricia Davis El análisis de los espectáculos

Teatro, mimo, danza, cine

Paidós Comunicación 121

25
2/0

El análisis de los espectáculos

Paidós Comunicación

Colección dirigida por José Manuel Tornero

Últimos títulos publicados:

59. C. Babylon y P. Fabre - *La semiótica*
60. T. H. Qualter - *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*
61. A. Pratkanis y E. Aronson - *La era de la propaganda*
62. E. Noelle-Neumann - *La espiral del silencio*
63. V. Price - *La opinión pública*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
66. M. Keene - *Práctica de la fotografía de prensa*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
69. G. Durand - *La información, la desinformación y la realidad*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
71. J. Brée - *Los niños, el consumo y el marketing*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
74. T. A. Sebeok - *Signos: una introducción a la semiótica*
75. F. Vanoye - *Guitones modelo y modelos de gúton*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
77. M. McLuhan - *Comprender los medios de comunicación*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
79. J. Bryant y D. Zillman - *Efectos mediáticos*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
82. T. A. van Dijk - *Racismo y análisis crítico de los medios*
83. A. Mucchielli - *Psicología de la comunicación*
84. J.-C. Carrière - *La película que no se ve*
85. J. Aumont - *El rostro en el cine*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
87. M. Chion - *La música en el cine*
88. P. J. Maarek - *Marketing político y comunicación*
89. D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson - *El cine clásico de Hollywood*
90. I. Curran y otros (comps.) - *Estudios culturales y comunicación*
91. A. Matelart y M. Matelart - *Historias de las teorías de la comunicación*
92. D. Tannen - *Género y discurso*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albera (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
97. J. Lyons - *Semántica lingüística*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
99. A. Matelart - *La mundialización de la comunicación*
100. E. McLuhan y F. Zingrone (comps.) - *McLuhan escritos esenciales*
101. J. B. Thompson - *Los media y la modernidad*
102. AA.VV. - *Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
105. V. Nighingale - *El estudio de las audiencias*
106. R. Stam y otros - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
107. M. Chion - *El sonido*
108. VV.AA. - *Profundo Argentó. Retrato de un maestro del terror italiano*
109. R. Whitaker - *El fin de la privacidad*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
112. J. Langer - *La televisión sensacionalista*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
118. J. L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
121. P. Pavis - *El análisis de los espectáculos*

Patrice Pavis

El análisis de los espectáculos

Teatro, mimo, danza, cine

Diana Ruyterley

Título original: *L'analyse des spectacles*
Publicado en francés, en 1996, por Éditions Nathan, París

Traducción de Enrique Folch González

Cubierta de Mario Eskenazi

Manifiesto mi más profundo agradecimiento, y dedico estas páginas, a los compañeros y alumnos que, con sus observaciones, preguntas o críticas, me han hecho avanzar por el camino del análisis de nuestros espectáculos.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1996 Éditions Nathan, París
© 2000 de la traducción, Enrique Folch González
© 2000 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-0978-6
Depósito legal: B-42.499/2000

Impreso en Hurope, S.L.
Lima, 3 - 08030 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Introducción	17
PRIMERA PARTE: LAS CONDICIONES DEL ANÁLISIS	
1. Estado de la investigación	23
1. Balance de la investigación	23
1.1. Antes de la semiología: el análisis dramático	23
1.2. Análisis y semiología	24
1.3. Dos tipos de análisis	25
1.4. La semiología: auge y crisis	27
1.5. Límites de la semiología clásica	30
1.6. Nuevos puntos de partida	31
2. Cuestiones pendientes	35
2.1. ¿Experiencia o reconstrucción?	35
2.2. La segmentación	36
2.3. La concretización textual	36
2.4. El estatuto del texto	37

2.5. El modelo narratológico	37
2.6. La cuestión de la subjetividad	38
2.7. Lo no representable	39
3. <i>La renovación de las teorías</i>	40
3.1. Teoría productivo-receptiva	40
3.2. Sociosemiótica	41
3.3. Entre la sociosemiótica y la antropología cultural	42
3.4. Fenomenología	42
3.5. Teorías de los vectores	43
2. Los instrumentos del análisis	45
1. <i>La descripción verbal</i>	45
2. <i>Tomar apuntes</i>	47
3. <i>Los cuestionarios</i>	48
3.1. El cuestionario Ubersfeld	48
3.2. El cuestionario Helbo	50
3.3. El cuestionario Pavis	51
4. <i>Los documentos adjuntos</i>	53
4.1. Los programas	53
4.2. Los libretos de puesta en escena	54
4.3. El dossier de prensa	54
4.4. El paratexto publicitario	55
4.5. Las fotografías	55
4.6. El vídeo	56
4.7. El ordenador y el disco compacto	56
5. <i>La arqueología del saber teatral</i>	57
5.1. Arqueología teatral	57
5.2. El archivo viviente	58
6. <i>El cuerpo mediatizado del espectador</i>	58
6.1. Nuevas tecnologías: ¿nuevo cuerpo?	59
6.2. Intermedialidad	61
6.3. Incorporación de los medios de comunicación a las artes vivas de la escena	62
6.4. <i>Ou bien le débarquement désastreux</i>	63

SEGUNDA PARTE: LOS COMPONENTES ESCÉNICOS

1. El actor	69
1. <i>El trabajo del actor</i>	69
1.1. La aproximación a través de una teoría de las emociones	69
1.2. ¿Una teoría global del actor?	70
1.3. Los componentes y las etapas del trabajo del actor	72
1.4. Métodos de análisis del juego del actor	76

11	
2. <i>¿Explicación de gestos o vectorización del deseo?</i>	80
2.1. Los distintos puntos de vista sobre el gesto	80
2.2. Explicación de gestos: El avaro	82
2.3. Lo figural	98
2.4. Vectorización del deseo y trabajo del gesto: el ejemplo de <i>Ulrike Meinhof</i>	100
3. <i>Partitura y subpartitura del actor</i>	107
3.1. Definiciones	107
3.2. Dos tipos de partitura	108
3.3. La partitura y la subpartitura: síntesis de sus componentes	109
3.4. Síntesis: el sistema de la subpartitura	111
3.5. Volver a poner el cuerpo en la mente	111
3.6. Hacia una estética del actor y del espectador	112
4. <i>El ejemplo de Terzirek</i>	114
4.1. La subpartitura reconocible por el espectador	114
4.2. La experiencia estética del espectador	116
5. <i>Análisis teatral y análisis fílmico: el ejemplo de Marat/Sade</i>	118
5.1. Condiciones del análisis	118
5.2. La mirada del analista	119
5.3. Procedimientos fílmicos	120
5.4. Procedimientos teatrales	123
5.5. El estudio del actor	126
5.6. Ideograma de la indecidibilidad	128
5.7. Comentario de las fotografías	129
6. <i>En el arco iris de las artes del cuerpo: mímica, danza, teatro y danza-teatro</i>	134
6.1. Localización de la trayectoria	135
6.2. Vectorización	136
6.3. La mirada del espectador	136
6.4. Tipos de análisis	138
2. Voz, música y ritmo	141
1. <i>La voz</i>	141
1.1. El aparato vocal	141
1.2. Factores objetivos	143
1.3. Factores subjetivos	144
1.4. Factores culturales	148
1.5. El análisis de la voz de los actores	148
2. <i>La música</i>	149
2.1. La música en el interior del espectáculo	150
2.2. El efecto de la música en el espectador	151
2.3. Funciones de la música en la puesta en escena occidental	152
3. <i>El ritmo</i>	153
3.1. Ritmo global y ritmos específicos	153

3.2. Ritmo y tempo	154
3.3. Ritmo y duración subjetiva de la representación	155
3. Espacio, tiempo y acción	157
1. <i>La experiencia espacial</i>	159
1.1. El espacio objetivo exterior	159
1.2. El espacio gestual	160
1.3. Espacio dramático y espacio escénico	161
1.4. Otras maneras de abordar el espacio	163
2. <i>La experiencia temporal</i>	163
2.1. Tiempo objetivo exterior	164
2.2. Tiempo subjetivo interior	164
2.3. Tiempo dramático y tiempo escénico	165
3. <i>La experiencia espacio-temporal: los cronotopos</i>	167
3.1. El cronotopo según Bajtín	167
3.2. Tipología fundamental	169
3.3. La integración de las percepciones	170
3.4. Encadenamiento de los cronotopos	171
3.5. Los cronotopos en la red de vectores	171
3.6. El desplazamiento como vectorización	172
3.7. La vectorización rítmica y su representación	173
3.8. Retorno a la hipótesis de partida	174
3.9. Un <i>Woyzeck</i> anatomizado	175
4. Los otros elementos materiales de la representación	177
1. <i>El vestuario</i>	179
1.1. Límites del vestuario	179
1.2. Organización de las observaciones	179
1.3. Las funciones del vestuario teatral	180
1.4. El vestuario y lo demás	180
1.5. Vestuario del <i>performer</i> y vestuario del personaje	183
1.6. Vectorización del vestuario	184
2. <i>El maquillaje</i>	186
2.1. Maquillaje y chalaneo	186
2.2. Topología del rostro	186
2.3. Rastros y funciones del maquillaje	187
2.4. El inconsciente del maquillaje	188
2.5. Protocolo de observación del maquillaje	190
3. <i>El objeto</i>	190
3.1. Objeto identificado y no identificado	190
3.2. Distintos grados de objetividad	191
3.3. Categorías para la descripción	193
4. <i>La iluminación</i>	195
4.1. Consideraciones técnicas	195

4.2. Iluminación y color	195
4.3. Dramaturgia de la luz	197
4.4. La iluminación y el resto de la representación	197
5. <i>Materialidad y desmaterialización</i>	198
5.1. El olfato	198
5.2. El tacto	199
5.3. El gusto	199
5. El texto puesto y emitido en escena	201
1. <i>Texto puesto en escena y texto emitido en escena</i>	202
1.1. Texto escrito y texto enunciado	202
1.2. Texto y representación	205
2. <i>El estatuto del texto puesto en escena</i>	208
2.1. Autonomía o dependencia del texto	208
2.2. Especificidad del texto dramático	209
2.3. Tipologías de la puesta en escena	212
3. <i>El tratamiento del texto en el espacio público de la representación</i>	216
3.1. Plasticidad del texto	216
3.2. Las «circunstancias determinadas»	217
3.3. Reconstrucción del sistema de la enunciación escénica	217
3.4. La puesta en voz	218
3.5. Los factores kinestésicos del texto	219
3.6. El texto y los signos paraverbales	219
3.7. Doble sistema para la percepción, codificación y memorización	221
3.8. ¿Verbalización o figurabilidad?	221
3.9. El texto en la electrónica sonora	222

TERCERA PARTE: LAS CONDICIONES DE LA RECEPCIÓN

1. La aproximación psicológica y psicoanalítica	227
1. <i>La teoría de la Gestalt</i>	228
2. <i>La participación en el acontecimiento</i>	229
2.1. El efecto producido	229
2.2. Teorías relacionales o interaccionales	231
3. <i>Identificación y distancia</i>	231
3.1. Mecanismos de identificación	231
3.2. Modalidades de identificación	232
3.3. La distancia	233
3.4. Más allá de la identificación y la distancia: la danza Buttho	235
3.5. El gusto de la identificación	237
3.6. Identificación masculina e identificación femenina	239
4. <i>El cuerpo del espectador</i>	240
4.1. La situación concreta	240

4.2. Antropología del espectador	241
4.3. Los placeres del espectador	241
5. <i>Trabajo del sueño y trabajo de la escena</i>	242
5.1. Sueño y fantasma	242
5.2. La lógica inconsciente	243
5.3. Operaciones del trabajo de la escena	244
2. La aproximación sociológica al espectador.	251
1. <i>Dramaturgia del espectador o spectator in spectacle</i>	252
1.1. Circunstancias de enunciación	252
1.2. Primeras impresiones	255
1.3. Enciclopedia y conocimiento de los códigos	255
1.4. Estructuras discursivas: tema, intriga y guión	255
1.5. Estructuras narrativas: la fábula.	256
1.6. Estructuras actanciales: la acción de los personajes	256
1.7. Comprobación pragmática de las hipótesis	256
1.8. Estructuras del mundo: efectos de mimesis.	257
1.9. Estructuras ideológicas	257
2. Sociología de la representación	258
2.1. El objeto de la sociología	258
2.2. Del individuo a la masa	258
2.3. Estudios-marco para el análisis sociológico	258
2.4. Las finanzas del espectáculo	263
2.5. Revisión del análisis ideológico	263
2.6. La estética de la recepción	265
2.7. De la sociología a la antropología	268
3. La aproximación antropológica y el análisis intercultural	271
1. <i>Adaptación de la mirada y del entendimiento</i>	272
1.1. La perspectiva del otro	272
1.2. La perspectiva antropológica	272
1.3. Un ejemplo de análisis: la danza Odisi	274
2. <i>El objeto del análisis antropológico</i>	276
2.1. La práctica cultural espectacular	276
2.2. La cultura en todos sus estados	277
2.3. Relaciones culturales	277
2.4. Niveles y recorridos de legibilidad	279
2.5. Las relaciones entre persona/personaje y cuerpo/mente en las distintas culturas	282
3. <i>Metodología del análisis antropológico</i>	286
3.1. La etnoescenología	286
3.2. Desplazamiento de las preguntas	286
3.3. Teoría de los intercambios culturales	287
3.4. Reequilibrios del análisis antropológico	288

3.5. Reequilibrios: el ejemplo de Heiner Goebbels	294
4. <i>La mirada antropológica.</i>	297
Conclusiones. ¿Qué teorías para qué puestas en escena?	299
1. <i>La evaluación de la puesta en escena</i>	300
1.1. Criterios de la evaluación	300
1.2. Los «errores» de la puesta en escena.	301
1.3. El sistema de la puesta en escena	302
1.4. ¿Retorno del autor y de la autoridad?	303
1.5. Viejas y nuevas tareas del director de escena	304
2. Límites del análisis y límites de la teoría	306
2.1. Reevaluación de la teoría.	306
2.2. Puntos de referencia de la semiología integrada	308
2.3. Condiciones del análisis	309
2.4. Contra el relativismo posmoderno	310
2.5. Pluralismo metodológico y no eclecticismo	312
2.6. Cambio de paradigma	312
2.7. Teoría y análisis desde el punto de vista de la práctica	313
3. La semiología integrada en la encrucijada de las teorías y las prácticas	316
3.1. Un oxímoron teórico para una producción escénica ilimitada	316
3.2. La antropología, relevo de la semiología.	318
¿Concluir?	319
Bibliografía.	321
Créditos fotográficos	333
Índice analítico.	335

Introducción

El análisis de espectáculos se propone una tarea desmedida que seguramente supera la capacidad de una sola persona. Ha de tener en cuenta la complejidad y la multitud de tipos de espectáculo y debe recurrir a una serie de métodos, más o menos probados, e incluso inventar metodologías que se adapten mejor a su proyecto y a su objeto. El espectador, aficionado o profesional (crítico, universitario), afronta espectáculos muy diversos y no dispone —es lo menos que podemos decir— de un repertorio de métodos de análisis universalmente reconocidos y probados. Los análisis existentes dicen muy poco respecto de los medios y los métodos que utilizan los espectáculos, como si su recepción y su interpretación fuesen evidentes. Sin embargo, la localización de los dominios del espectáculo y de su organización no es en absoluto manifiesta para nadie, y sus relaciones mutuas en el seno de la puesta en escena, así como el modo en que estos elementos se reorganizan misteriosamente en la cabeza del espectador, lo son menos todavía. Esta reflexión sobre el análisis de espectáculos tiene por objeto clarificar todas estas perspectivas y proporcionar instrumentos sencillos y eficaces para recibir y analizar un espectáculo. Esto exige, en primer lugar, un esfuerzo de clarificación de las técnicas principales del «análisis» (volveremos sobre este término más adelante).

Por lo tanto, en el terreno de lo espectacular, un terreno minado por teorías de lo más contradictorio y por las más insidiosas sospechas metodológicas, en este baldío en el que todavía no se ha desarrollado un método satisfactorio y universal, debemos avanzar con la mayor humildad y, sobre todo, con la prudencia más elemental. Si pretendemos hacer una prospección, o un balance, de los métodos del análisis de la puesta en escena, debemos asumir el riesgo de saltar sobre una *mina en escena*. A ello se entrega esta obra, que quisiera ofrecer al lector no especializado, pero sí aficionado a los espectáculos, algunos puntos de referencia y algunas claves para el análisis.

En cierto modo, para llevar a cabo esta temeraria empresa, habría que volver a partir de cero, meterse en la piel del aficionado al teatro y olvidar todo lo que ya se ha escrito en los dominios de la semiología, la estética de la recepción, la hermenéutica y la fenomenología, con la idea de mejorar la aplicación intuitiva de todos estos saberes a la descripción y la interpretación de los espectáculos vivos: una tarea tan ingrata como imposible. Esta aproximación pragmática es tanto más delicada cuanto que, evidentemente, no hay reglas ni pruebas que puedan determinar si hemos descrito y comprendido adecuadamente una puesta en escena o, por contra, la multitud de teorías y de observaciones contradictorias no ha hecho más que obscurir la visión «simple y clara» del espectáculo.

A esta multiplicidad de métodos y de puntos de vista se añade la extrema diversidad de los espectáculos contemporáneos. Ya no es posible agruparlos con una misma etiqueta, por mucho que ésta sea tan propicia como «artes del espectáculo», «artes escénicas» o «artes del espectáculo vivo». Y esto concierne tanto al teatro de texto (que pone en escena un texto preexistente) como al teatro gestual, la danza, la mímica, la ópera, el *Tanztheater* (la danza-teatro) o la *performance*, manifestaciones espectaculares que son producciones artísticas y estéticas, y no simplemente «Comportamientos Humanos Espectaculares Organizados». En este último caso, la puesta en escena ya no se concibe como una transferencia de un texto a una representación, sino como una producción escénica en la que un *autor* (el director de escena) ha dispuesto de toda la *autoridad* y de toda la *autorización* para dar forma y sentido al conjunto del espectáculo. Este autor —hay que insistir en ello— no es necesariamente una persona concreta (como un director de escena o un coreógrafo); es un «sujeto» incompleto y no euclídeo, reducido y con responsabilidades limitadas, y que se ramifica en todas las instancias que, durante la producción de la puesta en escena, han de tomar decisiones artísticas y técnicas, sin que estas decisiones se reduzcan a una serie de intenciones que, una vez desplegado y terminado el espectáculo, hubiera que reconstruir para someter a prueba su realización o su fidelidad. Efectivamente, el análisis no tiene la obligación de adivinar todas estas decisiones e intenciones, sino que se funda en el producto final del trabajo, por muy inacabado o desorganizado que esté.

El análisis del espectáculo del que trataremos aquí es distinto de la reconstrucción histórica: el analista asiste a la representación y tiene de ella una experiencia

1. Jean-Marie Pradier, «Ethnoscénologie: la profondeur des émergences», en *Internationale de l'imaginaire*, nº 5, 1996.

viva y concreta, mientras que el historiador se esfuerza por reconstruir espectáculos a partir de documentos y testimonios. El analista rinde cuentas a un auditor, o a un lector, que (las más de las veces, pero no necesariamente) ha visto igualmente el mismo espectáculo. Por lo tanto, en sentido estricto, no hay análisis si el analista no asiste personalmente a la representación, «en directo», en tiempo y lugar reales, sin el filtro deformador de las grabaciones o los testimonios. En esto, el análisis se diferencia de la *reconstrucción* de espectáculos del pasado.

Las formas de estos análisis y los discursos en que se inscriben son extremadamente variados: comentarios espontáneos de los espectadores, artículos especializados de la crítica escrita o audiovisual, cuestionarios que se contestan por escrito tras un tiempo de reflexión más o menos largo, grabaciones mecánicas auditivas o audiovisuales, descripciones orales o escritas de los sistemas de signos por parte de escrupulosos semiólogos, meditaciones poéticas o filosóficas que suscita el espectáculo, etc. La lista de discursos permanece abierta y, a menudo, estos mismos discursos se combinan unos con otros. No se trata de encontrar el buen método de análisis (el cual no creemos que exista como tal), sino de reflexionar sobre los méritos de cada aproximación y de examinar qué nos revela cada una del objeto analizado. Con todo, este pluralismo de los métodos y de las preguntas se opone completamente a un relativismo posmoderno. Volveremos a ello.

El plan de este libro refleja nuestra preocupación por ofrecerle al lector no especializado, pero aficionado al teatro, la situación actual de la investigación (primera parte), así como algunas precisiones —que profundicen y se basen en diversos métodos de investigación— sobre los componentes principales de todo espectáculo (segunda parte), antes de situarnos decididamente del lado de la recepción (tercera parte), con el fin de reconstruir la lectura dramática, las reacciones conscientes e inconscientes y la dimensión sociológica y antropológica de la mirada y de sus expectativas. Cada componente de la representación merece examinarse en sí mismo y en su relación con los demás, al tiempo que exige unos instrumentos de investigación propios que reducen notablemente la posibilidad de una teoría general de la puesta en escena. Por lo tanto, examinaremos sistemáticamente el funcionamiento de cada componente y propondremos métodos que se adapten a su objeto. Arrojar una mirada panorámica sobre la puesta en escena no es menos capital, siempre que evitemos caer en un impresionismo crítico que las gentes de teatro no soportan. Para evitar este impresionismo, sin duda elegante pero finalmente reductor, tomaremos algunos atajos con el objetivo de devolverle al espectador una confianza en su propia mirada que no debería haber perdido nunca.

Primera parte

Las condiciones del análisis

1. Estado de la investigación

1. Balance de la investigación

1.1. ANTES DE LA SEMIOLOGÍA: EL ANÁLISIS DRAMATÚRGICO

Es evidente que el análisis del espectáculo no se origina en la época del estructuralismo y de la semiología. Todo espectador que comente un espectáculo hace de él, *ipso facto*, un análisis, puesto que señala, nombra, privilegia y utiliza este o aquel elemento, establece lazos entre ellos, y profundiza en uno en detrimento de otro. Al comentar verbalmente el espectáculo, el espectador no tiene la obligación de verbalizar lo indecible. Más bien se esfuerza por encontrar puntos de referencia. Con la mayor frecuencia, la descripción se inserta en el relato de una historia (de una fábula) o, al menos, en la narración de los acontecimientos escénicos más destacados, lo que facilita una localización de los materiales empleados, una segmentación natural de la representación y una extracción de los tiempos fuertes, o una elección de determinados fragmentos de la puesta en escena.

La tradición del análisis dramático se remonta a Diderot (*De la poésie dramatique*, 1758) y a Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767),¹ quienes describen

1. Trad. cast.: *Teorías dramáticas*, 1944. «Análisis dramático» procede del alemán «Dramaturgische Analyse». El análisis dramático concierne al texto y a la escena, mientras que el análisis dramático concierne únicamente al texto.

admirablemente el juego del actor o los efectos escénicos.² Brecht no hace, por tanto, más que retomar una tradición antigua y ya confirmada por la tradición alemana del *Dramaturg* (el consejero literario y teatral del director de escena, que hoy llamamos dramaturgo). Propone análisis dramáticos del teatro de su época, o de sus puestas en escena, que constituyen además revelaciones muy iluminadoras sobre la concepción de la puesta en escena. En Francia, este tipo de aproximación está representada por críticos teóricos como Roland Barthes o Bernard Dort. Sus análisis parten siempre de los mecanismos ideológicos y estéticos de la puesta en escena. Hasta los años sesenta, este modo de descripción domina a todos los demás por su amplitud de miras, su precisión y el compromiso que consigue establecer entre una observación puntillosa y una interpretación de altos vuelos. El análisis dramático, aunque no tenga la ambición ilusoria de ser exhaustivo y, a veces, no sea consciente de participar en la descripción del espectáculo, ofrece una primera aproximación sintética a la representación y, al subrayar las líneas de fuerza del espectáculo, evita la dispersión de la mirada.

En el próximo capítulo veremos que otros muchos instrumentos están a nuestra disposición a la hora de dar cuenta de un espectáculo, y que salimos ganando cuando asociamos unos métodos a otros y multiplicamos las fuentes de información. En primer lugar, conviene tener en cuenta las posibilidades de la semiología del espectáculo, una «ciencia» por el momento bien establecida y, al mismo tiempo, un ámbito de investigación en plena reestructuración.

1.2. ANÁLISIS Y SEMIOLOGÍA

La expresión consagrada «análisis del espectáculo» no es muy afortunada. Analizar es efectivamente descomponer, segmentar y trocear el *continuum* de la representación en finas rodajas o en unidades infinitesimales, lo que evoca una «carnicería» o un «destrozo» antes que una aprehensión global de, y por, la puesta en escena. Ahora bien, el espectador necesita percibir y, por tanto, describir, una totalidad, o al menos un conjunto de sistemas ya estructurados y organizados en sí mismos, algo que hoy en día nombramos con la expresión «puesta en escena». A este respecto, no tendría mucho sentido hablar del «análisis de la puesta en escena», ya que la puesta en escena es, por definición, un sistema sintético de opciones y de principios de organización, y no, como el espectáculo o la representación, el objeto concreto y empírico del futuro análisis. La puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones que, en algunas ocasiones, se designa con términos como «metatexto»³ o «texto especta-

2. La expresión «juego del actor» pretende recuperar el aspecto lúdico que se da en inglés con *to play* y *a play*, y en alemán con *spielen* y *Schauspiel*, aspecto que se pierde en términos como «interpretación» y «actuación». Véase Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 254.

3. Patrice Pavis, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985.

cular».⁴ El «metatexto» es un texto no escrito que agrupa las opciones de escenificación que el director de escena ha elegido, conscientemente o no, durante el proceso de los ensayos, unas opciones que se traslucen en el producto final (o que podemos encontrar, a veces, llegado el caso, en el libreto de puesta en escena, aunque este libreto no sea idéntico al metatexto). El «texto espectacular» es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos. Este tipo de texto —en el sentido semiológico y etimológico de tejido y de red— proporciona una clave de lectura posible de la representación, pero no debemos confundirlo con el objeto empírico: la materialidad y la situación concreta de enunciaci3n del espectáculo. El análisis de un espectáculo —ya se trate de análisis dramático o de la mera descripción de fragmentos o detalles— pasa necesariamente por el reconocimiento de su puesta en escena, la cual agrupa, organiza y sistematiza los materiales del objeto empírico que es la representación. En este sentido, parece más fácil —y más informativo— poner algunas hipótesis generales sobre el funcionamiento de la puesta en escena, antes que largas descripciones, supuestamente objetivas y exhaustivas, de los aspectos heterogéneos de la representación. Pero estas hipótesis, evidentemente, no son más válidas que quien las emite: en el presente caso, el espectador/analista en busca del funcionamiento global de la puesta en escena. Las hipótesis no poseen ni la objetividad aparente de la observación empírica ni la universalidad absoluta de la teoría abstracta; se sitúan entre la descripción minuciosa, pero fragmentaria, y la teoría general, pero no comprobable, y entre significantes informes y significados polisémicos.

Hay que determinar además a quién se dirige el análisis y con qué finalidad e idea se emprende. El análisis parece tener dos funciones principales: el reportaje y la reconstrucción.

1.3. DOS TIPOS DE ANÁLISIS

El análisis-reportaje

Respondería al modelo de reportaje deportivo que se realiza en directo en la radio; comentaría el desarrollo de la representación como un partido de fútbol, indicando lo que ocurre en el escenario entre los jugadores, aclarando la estrategia utilizada y destacando el resultado, los objetivos/goles alcanzados/marcados por los equipos en liza. Se trataría de captar el espectáculo desde su interior, la vivacidad de la acción, y de res- tituir el detalle y la fuerza de los acontecimientos, experimentando concretamente lo que el espectador siente durante la representación, cuál es su *punctum*,⁵ y cómo es in- terpelado emocional y cognitivamente por la dinámica del juego y por las ondas de sen-

4. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milán, Bompiani, 1982.

5. Roland Barthes, *La chambre claire*, París, Gallimard/Seuil, 1980 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990).

tidos y de sensaciones generadas por la multiplicidad y la simultaneidad de los signos.

Idealmente, la encuesta-reportaje se debería efectuar durante el espectáculo, cuando el espectador reacciona de inmediato, y deberíamos prestar atención a sus reacciones justo después de su manifestación, anotando la «puntuación emocional», tanto de la puesta en escena como del espectador. Aunque se practique poco durante el espectáculo —sólo para grabar médicamente los cambios fisiológicos de los sujetos que observan, o sus reacciones psicológicas sumarias—, el reportaje accede al corazón del sujeto y localiza y observa *in situ* sus reacciones vivas ante los acontecimientos escénicos. Se le escapan sin embargo muchos de los rastros que dejan estas reacciones, pues, en la cultura occidental, el espectador de teatro (al menos, el adulto), y especialmente de teatro de texto, apenas está autorizado a manifestar en voz alta y a cuerpo descubierto sus impresiones, reacciones y comentarios; se le ruega que espere al final de la representación para expresarlos. Una parte importante de las impresiones en caliente de este análisis-reportaje se pierde para siempre o queda enterrada bajo los recuerdos y las racionalizaciones a posteriori de las emociones pasadas. Uno de los deberes del análisis consiste en atestiguar su emergencia y su influencia en la formación del sentido (y de los sentidos). La crítica dramática, por lo que tiene de inmediato y de espontáneo, conserva a veces un precioso rastro de ellas, cuando su escritura alcanza a restituir el espectáculo como una metáfora de la primera impresión.

El análisis-reconstrucción

Occidente tiende a conservar y almacenar los documentos, o a cuidar de los monumentos históricos. El análisis-reconstrucción es una especialidad occidental y se aproxima a las reconstrucciones históricas de las representaciones del pasado. Se realiza siempre *post festum* y reúne una colección de indicios, reliquias o documentos de la representación, así como las declaraciones de intenciones de los artistas escritas durante la preparación del espectáculo y las grabaciones mecánicas efectuadas desde todos los ángulos y todas las formas posibles (banda sonora, vídeo, película, CD-ROM, ordenador). Semejante *studium*⁶ no tiene fin, pero la dificultad —lo vemos en el capítulo 2— estriba en aprovechar el estudio de todos estos documentos con el fin de restituir una parte de la experiencia estética que tuvo el público. Y es que una puesta en escena, ya sea de ayer o de la época griega, se acaba para siempre y dejamos de sentir la experiencia estética y de tener acceso a la materialidad viva del espectáculo. Por eso debemos contentarnos con una relación mediata y abstracta con el objeto y la experiencia estéticos, lo que ya no permite juzgar datos estéticos objetivos sino, en el mejor de los casos, las intenciones de los creadores o los efectos que han producido en el público. Tanto en la descripción de una puesta en escena a la que se ha asistido, como en la reconstrucción de una obra del pasado, sólo algunos grandes principios se restituyen realmente, y no el acontecimiento auténtico. Una vez establecidos estos grandes principios, el texto espectacular

6. *Ibidem*, pág. 50.

lar se convierte en objeto de conocimiento, en un objeto teórico que sustituye al objeto empírico que fue el espectáculo. Sin embargo, por muy útil e importante que sea el enunciado de estos grandes principios, o de sus intenciones y efectos, no constituye todavía un análisis del espectáculo, sino más bien un marco teórico que el analista utilizará en cuanto desee detallar ciertos aspectos de la representación.

El análisis-reconstrucción se dedica especialmente al estudio del contexto de la representación, con la finalidad de conocer la naturaleza y la extensión del o de los contextos implicados. Se puede tratar del lugar y del público de una noche determinada, de sus expectativas, de su composición sociocultural, pero también del lugar y las circunstancias concretas de la representación. Es evidente que no es fácil restablecer estos contextos ni los comportamientos que los engendraron. La noción de «restauración del comportamiento» de Richard Schechner permite imaginar y «restaurar» los comportamientos de los actores y de todos los artistas que participan en las diversas *performances*. Pero estos contextos y estos comportamientos son extremadamente variables, potencialmente infinitos y propiamente incommensurables: «Aun cuando la memoria humana pueda mejorar gracias al uso del cine o de una notación exacta, una representación [*performance*] siempre tiene lugar en el interior de varios contextos, y éstos no son fáciles de controlar. Las circunstancias sociales cambian...».⁷ Estos contextos, ya los concibamos como comportamientos restaurados (Schechner), como códigos socioculturales o como «contexto social»,⁸ nos sitúan en una perspectiva semiológica o, más exactamente, sociosemiótica. Sin duda, ésta no es la única metodología existente para el análisis de espectáculos, pero posee un conjunto completo de técnicas de análisis del que tenemos que dar cuenta. En lugar de una exposición en regla de todas estas técnicas, que ya se conocen por los trabajos de Kowzan, Ubersfeld, Elam o De Marinis, haremos de ellas un balance crítico con el modesto fin de medir sus aportaciones y de no olvidar lo que el método semiológico nos enseña, aun cuando esto resulte evidente hoy en día. Al evaluar los inicios, las palabras y los debates de la semiología, también esperamos superar algunos prejuicios dogmáticos que enumeraremos para recordarlos y no volver a caer en ellos.

1.4. LA SEMIOLOGÍA: AUGE Y CRISIS

Durante los años sesenta y setenta se desarrolla el análisis estructural del relato, aplicado a los campos literarios y artísticos más diversos: cuento, cómic, filme, artes plásticas, etc. El teatro —texto y puesta en escena— no se libra de esta sistematización, y los primeros tratados pretenden comprobar la hipótesis de un signo teatral.⁹

7. Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985, pág. 43.

8. Patrice Pavis, *op. cit.*, págs. 250-294.

9. Tadeusz Kowzan, «Le signe au théâtre», en *Diogenes*, vol. LXI, 1968, y *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992; Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université du Québec, 1976; y Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

La semiología de la literatura y del teatro ocupa el escenario como un medio de superar el impresionismo y el relativismo de la crítica llamada tradicional que, por otra parte, se interesa más por el texto que por la representación. En algunas ocasiones, como reacción al discurso flotante de la crítica dramática, la semiología ha creído encontrar en la cibernética y la teoría de la información un modelo universal. Sin embargo, este modelo es a menudo esclavo del modelo lineal de la comunicación y suele conducir a graves ingenuidades, tales como la concepción de una información que el director de escena codificaría primero y el espectador decodificaría más tarde, como si se tratara de transmitir un mensaje con la menor pérdida posible de información. La semiología no es un reparto de códigos comunes entre el autor-actor-director de escena y un espectador que decodifica mecánicamente las señales que se emiten en su honor. Esta caricatura no ha tenido lugar en posteriores análisis de inspiración semiológica, pero un rumor persistente y bastante malicioso la atribuye a una cierta concepción estrecha y caricaturesca de la semiología.

La semiología teatral se estableció fácilmente como metodología universitaria dominante en los años setenta, sobre todo porque el teatro sentía la necesidad (perceptible desde Artaud) de ser tratado en y por sí mismo, como un lenguaje autónomo y no como una sucursal de la literatura. Su principal preocupación ha sido, por tanto, partir del escenario, de grandes momentos o unidades escénicas, y examinar el texto en el contexto de su enunciación escénica. Al separar radicalmente el texto del escenario, y el análisis dramático del «lenguaje teatral», se llegó a prescindir de la semiología del texto, e incluso a descalificarla. Ahora bien, el texto dramático ha vuelto, y su regreso ha sido notable: el teatro ya no se concibe únicamente como un espacio espectacular, sino también —nuevamente, pero de manera muy distinta— como una práctica textual. También se vuelve a hablar de la teatralidad, pero en el texto¹⁰ y en la lengua.¹¹ Debemos tomar en consideración este regreso del texto, puesto y emitido en escena (capítulo 5 de la segunda parte), y la pragmática del escenario en la que este texto se dice y se desdice.

El auge de la semiología en las ciencias humanas coincidió con una crítica, casi siempre marxista, de la ideología llamada «burguesa». Barthes fue quien mejor encarnó esta alianza de la lingüística y la sociología:

Cansado del carácter móvil, oratorio, de las denuncias ideológicas, vislumbro con turbación, al leer a Saussure (esto fue en 1956), que podía existir un método elegante (como se dice de la solución de un problema matemático) que permitiera analizar los símbolos sociales, las marcas de clase y las marrullerías ideológicas.¹²

Lo que ha cambiado desde aquel deslumbramiento y aquel optimismo de los años sesenta es la creencia en una visión necesariamente sociocrítica de la semiología, la confianza en una crítica radical de la ideología. Desde el hundimiento de los

10. Michel Bernard, *L'expressivité du corps*, París, Delarge, 1976 y Seuil, 1995.

11. Helga Finter, «Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre: la théâtralisation de la voix», en J. Féral (comp.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montreal, Hurtubise, 1985.

12. Roland Barthes, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964.

imperios y las ideologías «socialistas», la semiología ha sido acusada con frecuencia de haber transigido demasiado con los ideólogos y los «maestros del sentido». Más aún cuando nuestra época ya no se preocupa de denunciar las imposturas y echa las culpas a los mecanismos de todo sistema constituido, de toda disciplina, de toda representatividad del teatro. Para muchos, a partir de estas ruinas de la ideología y del pensamiento crítico y militante no se puede levantar nada más que un relativismo escéptico y una vaga meditación sobre el «fin de la Historia» y la inutilidad de las teorías. Es ésta una visión un poco estrecha y lo que desarrollamos en estas páginas intentará mostrar su inanidad, pues la reflexión se circunscribe a la descripción detallada y sistemática de la puesta en escena y de todos sus componentes. La tarea es larga y exige que nos armemos de paciencia.

La tarea es tanto más larga cuanto que la crítica posmoderna le reprocha a la semiología el haber camuflado, debajo de la significación, las nociones de intención y de autoridad, oponiéndoles las de abertura y de no representación. Con ello, el modelo mismo del signo queda sometido a una nueva discusión.

El equívoco no es reciente, pues la semiología siempre ha sido acusada de aplicar mecánicamente el modelo lingüístico a otros dominios distintos de la literatura, y especialmente a las prácticas sociales o artísticas. Con todo, desde Saussure y Barthes, debería quedar claro que esas otras prácticas, aunque descansen en la oposición significante/significado, no se reducen a una rejilla en la que los significantes lingüísticos se traducirían automáticamente en significados lingüísticos. Para que la impresión que sentimos al contemplar una luz, unos gestos o una música se integre en la significación global de la escena, no hay nada que nos permita o nos obligue a traducirla en palabras. La objeción de Rodrigue Villeneuve, teórico de Quebec, nos parece por tanto una disputa sin fundamento: «Lo que resulta difícil de aceptar es esa actitud general, más o menos manifiesta, que confina en una zona indefinible todo lo que no es traducción lingüística del objeto escénico».¹³ No: la semiología —inclusive la de Saussure— no tiene la obsesión de *describirlo* todo —lo cual es, por otra parte, imposible—, ni menos todavía la de traducirlo todo en palabras.

Por lo demás, en esta crítica del signo se entremezclan varias cuestiones. En primer lugar, el modelo del signo de Saussure es binario (significante/significado), y no ternario como el de Peirce (representación/objeto/intérprete).¹⁴ Esto permite concebir la representación teatral como un conjunto de significantes que sólo adoptan un sentido como una serie de diferencias. En cuanto a los significantes posibles que pueden surgir de esta serie de diferencias, es posible vincularlos con los de otros sistemas semiológicos del referente (o mundo real) y, por lo tanto, hacer entrar este mundo en nuestra conciencia como una serie de sistemas semiológicos previamente formados y contruidos por la cultura y la lengua. Podemos así, gracias a Saussure, captar el sentido como la construcción de una significación, y no ingenuamente como la comunicación de una significación ya existente en el mundo.

13. Rodrigue Villeneuve, «Les îles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale», en *Protée*, vol. 17, 1, 1989, pág. 25.

14. Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, París, Seuil, 1978.

En cambio, cuando percibimos la materialidad de la representación (en términos de Saussure: los significantes), nada nos impide situarnos en lo prelingüístico, «justo antes del lenguaje» y captar «el cuerpo en la mente». ¹⁵ Esto es precisamente lo que hacemos cuando percibimos una danza, un gesto o cualquier significante todavía no contaminado o transcrito por el lenguaje. Saber conectar estas impresiones que anteceden al lenguaje con los demás elementos del espectáculo, especialmente lingüísticos y narrativos, es otra cuestión. En el primer capítulo de la segunda parte, examinaremos si esta conexión se puede realizar fuera de una semiología binaria, y si la mirada y el deseo que el espectador arroja sobre la representación no están siempre canalizados, amparados o «vectorizados» por los signos.

Podríamos aclarar otros equívocos acerca de la emergencia y la crisis de la (primera) semiología. Los que acabamos de enumerar nos parecen fáciles de disipar; pero esta primera fase de la investigación semiológica tiene también unos límites que hay que superar efectivamente imaginando soluciones muy distintas.

1.5. LÍMITES DE LA SEMIOLOGÍA CLÁSICA

Unidades mínimas

La representación teatral no se puede descomponer, como las lenguas naturales, en una serie limitada de unidades o fonemas cuya combinatoria produciría todos los casos posibles. Por lo tanto, no es posible transportar el modelo lingüístico de los fonemas y los morfemas al plano de lo que metafóricamente llamamos, desde Artaud, el «lenguaje teatral». Es inútil buscar en el *continuum* de la representación unidades mínimas que se definan como la más pequeña unidad localizable en el tiempo y en el espacio. Una localización minuciosa de este tipo sólo tiene interés si evita dejar de lado indicios útiles para la comprensión; por otra parte, no explica el funcionamiento de los signos, y la unidad mínima no es, o ha dejado de ser, la piedra filosofal que descompondría el espectáculo como por arte de magia.

Categorías de signos

El análisis no tiene por qué preocuparse en mayor medida de establecer un repertorio de los signos o sistemas de signos que constituyen la representación y que podríamos observar en toda puesta en escena. Este repertorio no existe, y una enumeración de signos o de tipos de signos no demuestra nada, ya se trate de una tipología semiótica de los signos ¹⁶ o de la clasificación de la representación: no tendría por tanto mucho interés establecer una «lista muerta» de las categorías de signos utilizados en toda representación (occidental, de teatro de texto, etc.), ni que el aná-

15. Según el título del libro de Mark Johnson, *The Body in the Mind*, University of Chicago Press, 1987.
16. Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, op. cit.

lisis tuviera que registrarlos, tomando nota de frecuencias y casos. Las categorizaciones de Kowzan, ¹⁷ Eliam o Fischer-Lichte ¹⁸ integran todas los mismos componentes tal como aparecen en un teatro occidental «medio» y, especialmente, en el de la ilusión y del realismo burgués. Lamentablemente, estas subdivisiones, en lugar de aclarar la representación, la petrifican. Obligan a pensar en categorías ya establecidas u obsoletas que cualquier vanguardia, o simplemente toda puesta en escena, discute sistemáticamente. Así, la separación radical de estas categorías anticuadas entre sistema humano (animado) y sistema de objeto (inanimado) ha dejado de ser pertinente en la práctica escénica actual: a veces, el cuerpo humano se trata como un material inerte (danza Butto), y un objeto puede sustituir a una presencia humana y significarla (por ejemplo, una parte del traje o un accesorio querido por una persona). Por esta razón, aun cuando formen parte de la herencia cultural occidental y nos cueste hablar de teatro sin recurrir a ellas, en el presente libro no recuperaremos esas antiguas categorías.

Porque surgen de una tradición teatral europea muy clásica, cuando no anticuada, y porque responden a una estética y una división del trabajo que ya no tienen demasiado en común con la práctica actual, propondremos en su lugar sistemas transversales a caballo de algunas de las antiguas categorías, como el sistema de los cronotopos ¹⁹ o de la vectorización, así como otros instrumentos transversales que permitan superar una visión fragmentaria del espectáculo.

1.6. NUEVOS PUNTOS DE PARTIDA

¿Una «desemiótica»?

Las tentativas más recientes han querido desmarcarse de la primera semiología, demasiado taxonómica y fragmentadora, bebiendo de la tradición hermenéutica y pragmática alemana (Wekwerth, Paul) o de la fenomenología (Ingarden, Derrida, Carlson, States, Gardner). En la mayoría de los casos, se trataba de superar el sistema binario de Saussure y el «cercado de la representación», ²⁰ y de proponer, en lugar de un teatro de los signos, una «desemiótica generalizada» y un «teatro de las energías». ²¹ El mismo Lyotard, el representante más articulado de esta tendencia, realizó en «La dent, la paume» una crítica radical del signo, desde Brecht hasta Artaud, pero su crítica del teatro como «lugartenencia» y como representación en proyecto y pregunta: «[El teatro energético se han quedado desgraciadamente en proyecto y pregunta: «[El teatro energético

17. Tadeusz Kowzan, «L'art du spectacle dans un système général des arts», en *Études philosophiques*, enero de 1970.

18. Keir Eliam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen, 1983.

19. Véase su definición en el capítulo 3 de la segunda parte.

20. Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», en *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967, págs. 341-368.

21. Jean-François Lyotard, «La dent, la paume», en *Des dispositifs pulsionnels*, París, UGE, 1973.

co] no tiene que sugerir que esto quiere decir aquello; tampoco tiene que decirlo, como deseaba Brecht. Tiene que producir la mayor intensidad (por exceso o por defecto) de lo que está ahí, sin intención. Y mi pregunta es: ¿es esto posible?; y ¿cómo?».²²

Parece que la «desemiotica» de Lyotard sea todavía menos posible y realizable que la semiótica, pero tiene el mérito de poner en tela de juicio la noción de signo, o al menos el signo estereotipado, ligado al lenguaje y sustituto de toda la materialidad del espectáculo. A ello se dedica igualmente la fenomenología, que critica la segmentación en signos y, por tanto, la función semiológica de la representación. Para la fenomenología, la percepción del acontecimiento espectacular es global, lo que convierte cualquier segmentación semiológica en algo absurdo: «El problema con la semiótica es que, al tratar el teatro como un sistema de códigos, diseña necesariamente la impresión perceptiva que el teatro produce en el espectador. Y, como ha dicho Merleau-Ponty, "es imposible [...] descomponer una percepción y transformarla en un conjunto de sensaciones porque el conjunto es anterior a las partes"».²³ De ahí que se haya producido una reacción contra el análisis, y el inicio de una fase globalizadora en la que buscamos síntesis antes que claves de lectura.

Apreensión global y vectorización

Estas distintas críticas del análisis semiológico clásico conducen, en los años ochenta, a una fase globalizadora que concibe el espectáculo como una serie de síntesis o de marcos. La puesta en escena, en el sentido estructuralista del término, se convierte en la noción clave de una nueva teoría capaz de sintetizar las opciones de actuación, las elecciones dramáticas y las líneas de fuerza de la representación. En lugar de descomponer la percepción, serían las sensaciones y multiplicar los sentidos y, por tanto, en lugar de segmentar arbitrariamente el significante para traducirlo en significados posibles, se concibe los significantes más bien como espera de significados posibles y se vuelve a considerar la noción de signos individualizados con el fin de establecer series de signos que se agrupan según un procedimiento que podríamos describir como una vectorización. La vectorización es un medio a la vez metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos. Consiste en asociar y conectar signos que se toman de redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que lo vincula con los demás. Supongamos que una pistola aparece sobre un muro, como en *La gaviota* de Chéjov: el espectador intentará vincularla con otros indicios y, en cuanto haya desaparecido y oiga una detonación, sospechará que el protagonista, bastante deprimido y suicida, acaba de poner fin a su vida. Estas redes son como rejillas que sostienen la puesta en escena e impiden que se descomponga permanentemente.

Sin embargo, esta globalización no está exenta de riesgos, puesto que el análisis emprende una búsqueda de una especie de «clave» secreta de la escenificación, de su

22. *Ibidem*, pág. 104.

23. Bert States, *Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley, University of California Press, 1987.

forma centrada y concentrada, lo que excluye las prácticas escénicas que se fundan en el descentramiento, lo arbitrario o el azar. Para evitar este cierre de la puesta en escena y de su análisis, que se han vuelto demasiado coherentes, diremos que la puesta en escena —su producción y su recepción— no se ofrece nunca «llave en mano», sino que hay que hacer la hipótesis, a menudo frágil, de una cierta vectorización, es decir, de una tensión de signos o momentos del espectáculo y de un recorrido de sentido que los vincula y que hace pertinente su dinámica. Sólo podemos describir las líneas directrices de la dramaturgia y las principales opciones escénicas que, por otro lado, no excluyen decisiones pragmáticas que se desvían de la línea general. Puesto que la exhaustividad es imposible, fastidiosa o poco pertinente, tenemos mucho interés en volver a situar los signos y los vectores en un esquema director en perpetuo cambio, lo que evitará que nos ahoguemos en detalles insignificantes. Más vale una reconstrucción de esa red, con sus orientaciones y sus líneas directrices, que una masa no organizada de restos materiales o de documentos grabados con los que no sabemos qué hacer. La descripción del espectáculo siempre oscila entre una exigencia totalizadora de síntesis y una individualización empírica, entre el orden y el caos, entre la abstracción y la materialidad.

La experiencia de la materialidad

El espectador que asiste a un espectáculo experimenta concretamente la materialidad cuando percibe materiales y formas, y siempre que se mantenga del lado del significante, es decir, mientras se resista a una traducción inmediata en significados. Ya se trate de la presencia y de la corporalidad del actor, de su tono de voz, de una música, de un color o de un ritmo, el espectador se sumerge primeramente en la experiencia estética y en el acontecimiento material. No tiene por qué reducir esta experiencia a palabras; saborea «el erotismo del proceso teatral»²⁴ y no se conforma con reducir la representación a sus signos, como a veces lo hace, según Bert States, la semiótica: «Lo molesto de la semiótica no es su estrechez, sino su confianza casi imperialista en su producto, la creencia implícita de que el interés de una cosa se agota cuando se ha explicado cómo funciona en tanto que signo».²⁵ Efectivamente, es recomendable no perder de vista esta objeción y concebir la representación como materialidad y, a la vez, como significación potencial; no reducir nunca una cosa al estado de signo abstracto y estereotipado. Confrontado con un gesto, un espacio o una música, el espectador apreciará *durante el mayor tiempo posible* su materialidad: quedará *primero* afectado de asombro y de mutismo por esas cosas que se le ofrecen a su estar-ahí, *antes* de integrarse al resto de la representación y de volatilizarse en un significado imaterial. Pero tarde o temprano, fatalmente, el deseo se vectorizará y la flecha alcanzará su presa y la transformará en significado. Leer los signos del espectáculo supone así, paradójicamente, resistirse a su sublimación, pero, ¿durante cuánto tiempo?

24. Hans-Thies Lehmann, «Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse», en *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 2, 1, 1989, pág. 48.

25. Bert States, *op. cit.*, pág. 7.

Desublimación

El cuerpo a cuerpo con la materialidad del espectáculo se debe tomar por tanto en sentido propio: el analista (que también es hombre) realiza un giro hacia el cuerpo de la representación, más allá de la sublimación que representa todo uso de los signos; se convence de la experiencia estética y de las cosas materiales que le ofrecen el escenario. Desesperadamente, intenta superar esa «ceguera de muchos semiólogos al respecto de la fuerza material de los significantes estéticos»,²⁶ y tiene en cuenta el «fenómeno de la no intencionalidad, la carga libidinal de los acontecimientos y la materialidad sensual de los significantes, que obligan a no dejar de lado la corporalidad de las cosas, estructuras y seres vivos gracias a los cuales se producen los significantes en el teatro».²⁷ Para tener una experiencia estética de un espectáculo de circo, de una *performance* o, sencillamente, de una puesta en escena que utiliza muchos materiales, hay que dejarse impresionar por su materialidad, y no empeñarse en atribuirle un sentido. Esto es lo que, de una forma natural, hacen los niños, o quienes asisten a un espectáculo que pertenece a una tradición distinta de la suya.

Así, actualmente, el análisis del espectáculo tiende a volver a las realidades materiales y concretas de la escena, tiende a un regreso desublimado al cuerpo de la representación, lo que rompe con la idea abstracta de la puesta en escena como sublimación del cuerpo escénico, como esquema abstracto ideal. En los capítulos dedicados a los componentes de la representación, veremos cómo esta materialidad se puede registrar detalladamente, y cómo se puede seguir el rastro de la vectorización que la organiza en el *espacio-tiempo-acción*. Contentémonos ahora con indicar la posibilidad de «seguir el rastro» de la trayectoria y de la energía de un desplazamiento o de una exclamación, de poner un estrecho cerco al aliento, el ritmo y la voz/vía del texto que se pone y emite en escena. Esta «lógica del sentido» (Deleuze), este movimiento que mueve al texto y conmueve al espectador, este desplazamiento de los afectos y de la atención, sólo son comprensibles y perceptibles si nos abstenemos de volver a sublimarlos en un rastro escrito unívoco y reducido a un significado o a una clave secreta.

Sin embargo, esta insistencia en el aspecto material de los signos se efectúa siempre en el marco estructurado del acontecimiento organizado y canalizado de la representación, es decir, en función de una determinada vectorización. Semiotización y desemiotización son pues operaciones antitéticas pero complementarias de la obra de arte y de su experiencia estética. En este balance de los métodos de investigación del espectáculo, hay que tenerlas en cuenta. Vemos así que la descripción del espectáculo se encuentra sometida a una doble exigencia: volver al cuerpo mismo de la representación, pero también abstraerse de él y dibujar sus contornos y su recorrido desde el punto de vista del deseo del observador. Ésta es la situación actual del análisis: sus avances son espectaculares, pero también son necesarios nuevos

26. Rodrigue Villeneuve, *op. cit.*, pág. 25.

27. Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, pág. 48.

puntos de partida. La semiología debe aprovechar esta era de la sospecha a la que la arroja su demonio posmoderno. Todavía se enfrenta a todos estos bloqueos metodológicos que hay que sacar a la luz si no es posible superarlos, y a cuestiones pendientes que procuraremos abordar sistemáticamente.

2. Cuestiones pendientes

Por muy fastidiosos y duraderos que sean estos límites y estas cuestiones pendientes, no tienen nada de vergonzoso ni de inexplicable. Reflejan la dificultad de adaptar el análisis a unos espectáculos en plena mutación que desafían cualquier interpretación y reclaman nuevas estrategias.

2.1. ¿EXPERIENCIA O RECONSTRUCCIÓN?

La experiencia normal del espectador, que asiste una sola y única vez a la representación, ¿es suficiente para el análisis? En principio sí, y esta experiencia única debería ser la regla de oro para dar cuenta de un espectáculo, también único y con un desarrollo que se organiza en función de lo efímero y la singularidad. No obstante, resulta muy tentador hacer trampas y multiplicar las experiencias del espectador que asiste a más de una representación (lo que cambia radicalmente la situación habitual del receptor), así como reconstruir artificialmente la representación a partir de algunos sustitutos o, incluso, residuos del acto teatral: fotografías, grabaciones audiovisuales, discursos anticipados de los creadores (notas, proyectos, declaraciones de intenciones o entrevistas tras el estreno). Hay que diferenciar cuidadosamente lo que pertenece al orden de las intenciones o las declaraciones de los artistas, del resultado artístico, el producto final que se muestra al público y que debería ser el único objeto de nuestra atención. No hay que confundir el estudio de las declaraciones de intenciones (documentos que anuncian un proyecto en forma de plan, comentario, entrevista, etc.) con el paratexto (o conjunto de los textos que giran en torno al texto dramático, especialmente las indicaciones escénicas), las grabaciones mecánicas de la representación (sonido, imagen, vídeo o filme), la notación que se efectúa técnicamente tras la representación, el análisis semiológico de los signos y de las redes de vectores, la interpretación hermenéutica de la obra, o los discursos críticos que la escoltan una vez presentada.

El análisis, tal como intentamos practicarlo aquí, no excluye la reconstrucción histórica de las obras del pasado ni las disciplinas que ésta arrastra consigo, pero se funda ante todo en la experiencia individual y única del espectador que se enfrenta al acontecimiento escénico, una experiencia que la teoría intenta luego generalizar mediante un método de análisis.

2.2. LA SEGMENTACIÓN

La segmentación sigue siendo la cuestión clave del análisis. Hemos comprendido que no ganamos gran cosa al producir una atomización del espectáculo en unidades mínimas, pero todavía dudamos a la hora de proponer una dimensión para las unidades mayores. Lamentablemente, la segmentación del espectáculo se efectúa todavía en función del texto, es decir, según su disposición dramática en entradas, escenas y actos; y rara vez se basa en las unidades que se pueden observar en la puesta en escena. Ahora bien, la segmentación fundada en el texto no se corresponde necesariamente con la dinámica del espectáculo. Este último posee sus propios marcos rítmicos y sus momentos de ruptura o de cesura, que proporcionan los únicos puntos de referencia adecuados para la segmentación de la representación.

En respuesta a la segmentación textual (una segmentación basada en la estructuración que sugiere el texto), se inició, lógicamente, una búsqueda de las unidades que se fundan en las acciones escénicas que constituyen el espectáculo. Pero, también en este caso, los investigadores no siempre han resistido la tentación filológica (o textocentrista) de reducir el juego escénico a unidades que vienen determinadas por momentos del texto en los que se puede (e incluso, según ellos, se *debe*) advertir un desplazamiento de los actores. Este tipo de segmentación, que se empeña en hacer coincidir los movimientos y las unidades dramáticas con momentos muy precisos y anclados en el texto, favorece arbitrariamente a uno de los sistemas significantes (los movimientos visibles y señalados) e impone al resto de la representación una segmentación basada en el texto. En lugar de intentar fundar en el texto una segmentación puramente escénica, propondremos segmentar según el ritmo global del espectáculo, de las acciones físicas y de la composición musical de la puesta en escena, según la disposición temporal de los marcos rítmicos; en suma, intentaremos tener en cuenta los desfases y las diferencias entre el texto y el escenario y, sobre todo, respetar la o las vectorizaciones posibles del conjunto de la puesta en escena.

2.3. LA CONCRETIZACIÓN TEXTUAL

Del mismo modo logocéntrico, a veces se tiende a identificar la puesta en escena con la concreción escénica del texto dramático previo, y a hacerla derivar de la lectura del texto dramático, el cual se concretaría en la puesta en escena. En cuanto a las obras clásicas que se interpretan con frecuencia, es efectivamente comprensible la necesidad de referirse al texto para comparar la serie de concretizaciones escénicas que haya podido suscitar.²⁸ Pero esta actitud también es filológica y «escolar» (despiadada palabra de Lehmann),²⁹ y sigue empeñándose en juzgar la escena a partir de un texto, cuando estos dos ámbitos son incommensurables. El análisis del espectáculo parte del objeto empírico realizado y no intenta remontarse a lo que

28. Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, op. cit.

29. Hans-Thies Lehmann, op. cit., pág. 43.

haya podido engendrarlo. La escena se debe entender como un dominio autónomo que no tiene por qué concretar, realizar o invalidar, contrariamente a lo que piensa Ingarden, un texto dramático preexistente, y hay que considerarla por tanto como «una práctica artística estrictamente imprevisible desde una perspectiva textual».³⁰ Para superar precisamente esta falsa oposición, en el capítulo 5 de la segunda parte recuperaremos la cuestión de la relación entre el texto y la representación.

2.4. EL ESTATUTO DEL TEXTO

Lo que aquí está en juego es el estatuto del texto en la puesta en escena, o lo que nosotros llamamos el texto puesto y emitido en escena. La palabra que pronuncia el actor (o cualquier otra fuente de enunciación escénica) se debe analizar tal como se inscribe y se enuncia concretamente en la escena, coloreada por la voz del actor y la interpretación de la escena, y no tal como la habríamos interpretado si la hubiéramos leído en el folleto del texto escrito. Texto y representación ya no se conciben en una relación causal, sino como dos conjuntos relativamente independientes que no siempre ni necesariamente se encuentran por el placer de la ilustración, de la redundancia o del comentario.

2.5. EL MODELO NARRATOLÓGICO

El análisis de la representación teatral puede recurrir igualmente a la narratología, que distingue sus componentes y explicita la dinámica de la fábula y de los acontecimientos escénicos. Pero en este caso, como en el de la segmentación, el modelo narratológico no se debe fundar únicamente en el texto, sino también en la escena: no debe ser ni demasiado universal ni excesivamente calcado de cada caso particular. Si la narratología se ha desarrollado especialmente bien en los ámbitos del análisis del relato y del filme, ha sido en cambio infructuosa en el terreno del teatro; tal vez porque el teatro, marcadamente occidental, se observa demasiado unilateralmente, desde el ángulo de la *mimesis* y no de la *diegesis*. En lugar de preguntarnos por lo que se representa miméticamente, observaremos lo que se cuenta, cómo se cuenta, quién lo cuenta y desde qué perspectiva.³¹ El teatro no es un mundo lleno de signos miméticos, sino un relato formado a partir de signos. Las investigaciones más dinámicas sobre el narrador en teatro nos recuerdan oportunamente que el actor también puede narrar, y que la narratología podría ser muy útil para la dramaturgia.³²

30. *Ibidem*, pág. 44.

31. Véase Ivan Barbo y Bruce Burgess, *La dynamique des points de vue dans le texte du théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1988.

32. Youssef Haddad, *Art du conteur, art de l'acteur*, Lovaina, Cahiers-théâtre, 1982; Pepito Mateo, «Pepito Mateo, conteur?», en *Dire*, 15.

La disposición de los distintos ritmos de los sistemas escénicos, la localización de los marcos rítmicos y la percepción del ritmo global resultante proporcionarán un primer esbozo. Por lo que toca a los espectáculos que narran una historia de un modo figurativo y en los que el espectador puede seguir la lógica sensitivomotora de la acción y de la fábula, resulta provechoso inspirarse en las nociones de «acción física», «línea continua de la acción» o «superobjetivo» acuñadas por Stanislavski. Más adelante, propondremos una teoría de los vectores que agrupan momentos enteros de la representación y los vuelven dinámicos. Estas figuras vectoriales se inscriben ellas mismas en el interior de los marcos, constrictivos pero clarificadores de la acción orientada, de la *fábula* y de su presentación cronológica en el *argumento* (*sužet*) (dos nociones de los formalistas rusos que sería bueno recuperar del almacén de accesorios).³³

2.6. LA CUESTIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

La semiología se constituyó como un medio de evitar el discurso impresionista sobre el espectáculo. Pero, en tanto que mero registro de los signos, eliminó imperativamente la mirada subjetiva del espectador, una mirada que nunca es neutra y que se posa sobre el objeto analizado en función de todo un aparato conceptual y metodológico. Ahora bien, esta frágil mirada, ya sea masculina o femenina, no se debería eliminar totalmente: deberíamos considerarla en su relación con la escena y, especialmente, con el actor, aunque sólo fuera para intentar captar intuitivamente «lo indefinible del juego del actor, el surgimiento oscuro de la emoción».³⁴ Pero, ¿cómo captar y anotar en un papel tales exteriorizaciones? En el mejor de los casos, podemos imaginar —al pensar en la mirada que el cine arroja sobre la realidad teatral— que la mirada del analista es comparable, aunque metafóricamente, a la del aparato filmico: punto de vista, distancia, escala de planos, encuadres, ajustes mediante el montaje, asociaciones libres del montaje en el interior del plano, etc. Así, a veces, los análisis teatrales salen ganando al inspirarse en las grandes figuras del lenguaje cinematográfico que, por su parte, también surgen de una cierta lógica de la mirada.

Pero la mirada subjetiva sobre lo objetivo (filmico o dramático) no es tanto una impresión fugitiva captada mecánicamente como una manera de experimentar *estéticamente* el espectador los movimientos del objeto percibido, es decir, de seguir corporalmente las variaciones del bailarín actor y la dinámica del espectáculo. Como Barba, «pensamos en esos raros espectadores capaces de seguir o de acompañar al actor en la danza del pensamiento-en-acción».³⁵ En nuestra opinión, estos espectadores no deberían ser tan escasos, sino más bien la regla general: aficionados al teatro capaces de experimentar y de hacer explícitos los movimientos y sensaciones

33. Véase Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, Seuil, 1965.

34. Anne-Françoise Benhamou, «Méandres d'un enseignement atypique», en *Théâtre/Public*, 82-83, 1988, pág. 10.

35. Eugenio Barba, «Théâtre eurasiens», en *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, Saint-Cyr, 1992, pág. 101.

de su cuerpo, de percibir el pensamiento-en-acción y el cuerpo de los *performers* y de la *performance* como una *auto-bio-grafia* en sentido propio, esto es, como una escritura del cuerpo del actor y del espectador, una escritura que se inscribiría por sí misma en la escena descrita o por describir.

2.7. LO NO REPRESENTABLE

Con todo, el acontecimiento escénico no es siempre fácilmente describable, pues los signos del juego, en la práctica actual, son a menudo ínfimos, apenas perceptibles y siempre ambiguos, cuando no ilegibles: entonaciones, miradas y gestos contenidos antes que manifestos son momentos fugitivos en los que el sentido se sugiere pero resulta difícil de leer y de exteriorizar. ¿Cómo registrar estos signos apenas materializados, si no es por intuición y mediante un «cuerpo a cuerpo» con el espectáculo gracias al que el espectador se entrega a una percepción sensitivomotora del juego escénico? El término poco científico y poco semiológico de «energía» resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos: con su presencia, su movimiento y su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador. Intuimos correctamente que esta calidad es la que establece la diferencia y la que participa tanto en la experiencia estética completa como en la elaboración del sentido. Lo no representable, es decir, lo invisible (esencialmente pero no exclusivamente), intentamos localizarlo —en respuesta a la hegemonía de una cultura visual de la evidencia— en la audición, el ritmo y las percepciones kinestésicas, y, por lo tanto, más allá de los signos visuales demasiado evidentes y más allá de las unidades ampliamente visibles. Se trata, por ejemplo, de leer el cuerpo como leemos el cuerpo de los bailarines:

En la danza, saber leer empieza por el acto de ver, oír y sentir cómo se mueve el cuerpo. El lector de danza debe aprender a ver y a sentir el ritmo en el movimiento, comprender la tridimensionalidad del cuerpo, ser sensible a sus capacidades anatómicas y a su relación con la gravedad, identificar los ademanes y las formas que el cuerpo realiza e incluso volver a inventarlos cuando los realizan diferentes bailarines. El lector debe advertir también los cambios en las calidades de la elasticidad del movimiento —la dinámica y el esfuerzo con que se realiza— y ser capaz de trazar el camino de los bailarines de una a otra parte de la representación.³⁶

Todas estas cuestiones pendientes, cuya solución todavía se sigue haciendo esperar, muestran hasta qué punto la teoría y el análisis del espectáculo, al intentar abrir todos los cerrojos, se han alejado de una semiótica de la comunicación y de los códigos, y hasta qué punto el modelo semántico del signo y de los niveles de sentido no se adapta a la puesta en escena contemporánea. En cambio, en cuanto no su-
blimamos el significante en un significado inmaterial e indicamos las líneas directrices de los vectores, vislumbramos un modelo más flexible del funcionamiento de

36. Susan Foster, *Reading Dancing*, Berkeley, University of California Press, 1988, pág. 58.

los signos y de sus vectores (lo abordaremos de nuevo en los próximos capítulos). Esta vectorización del deseo —tanto el deseo del cuerpo mismo de la representación como el del espectador— se convierte en un modelo posible para el análisis, ya que estamos en condiciones de identificar la vectorización como lo que organiza el espectáculo, pero sin inmovilizarlo en una postura definitiva y exponiéndolo al contrario a miradas contradictorias.

Para que podamos desarrollar este modelo apenas entrevisto, nos queda precisar las condiciones del análisis y los dominios teóricos en los que puede prosperar mejor.

3. La renovación de las teorías

La cuestión fundamental del análisis consiste en saber para quién y con qué objetivo lo realizamos y qué método se adaptará mejor a él. Mientras que la reseña en la prensa escrita o audiovisual se dirige a un público amplio que ante todo quiere recibir información y consejo, la reseña semiológica, que reclama más tiempo de reflexión y un aparato conceptual más sofisticado, se dirige casi siempre a otros teóricos e intelectuales del teatro, a colegas enzarzados en la misma relación frívolenta y a estudiosos o fetichistas de la escena. En cuanto a la gente de teatro, rara vez es la usuaria de los análisis, ya sea por temor a verse desvelada, por un miedo indeterminado a la teoría o un antiintelectualismo primario, o por desinterés o falta de tiempo y curiosidad. La cuestión no estriba en saber cómo atraerla hacia nuestras teorías, sino —tregua de modestia— en saber cómo nuestras teorías ejercerán una influencia sobre su práctica, de la misma manera que su práctica ha suscitado nuestras teorías. A este trágico equívoco se añade el hecho de que la investigación se realiza casi siempre aisladamente con un grupo de especialistas pertenecientes, además, a una misma tradición crítica que ignora con frecuencia a las demás. Sabemos que entre la semiología francesa, el empirismo holandés, los estudios de público suecos, el pragmatismo inglés, la hermenéutica alemana o la historiografía italiana no hay prácticamente intercambios. *Alas, poor Erasmus.*

A pesar de la deplorable enumeración de estas cuestiones pendientes y de estos bloqueos, parece que el análisis, «veinte años después», pueda partir de bases más seguras, siempre y cuando solicitemos la participación de disciplinas sofisticadas y bien establecidas como la sociología y la antropología, las cuales casi siempre se han elaborado lejos de los casos concretos de los textos o las representaciones. Nos limitaremos a enumerar, para recordarlos, cinco ámbitos de investigación que convendría movilizar mejor en los análisis concretos y que volveremos a encontrar en los distintos capítulos de este libro.

3.1. TEORÍA PRODUCTIVO-RECEPTIVA

Para un análisis atento al producto final de la puesta en escena, pero también a las raíces de su formación, conviene inventar una teoría que aborde tanto la produc-

ción como la recepción; una teoría que no sea parcial ni unilateral, como lo han sido los estudios sobre la creación literaria y escénica o los de la estética de la recepción, cuya reacción ha consistido en centrarlo todo en las lecturas de la obra relativizada por la serie de los públicos sucesivos. Conviene imaginar un modelo que combine una estética de la producción y de la recepción, que estudie su tensión dialéctica y que tenga en cuenta la recepción anticipada por la producción y la producción ligada a la actividad del espectador durante la recepción.³⁷

Lehmann ha señalado el peligro que sin duda entraña la mera transferencia de los problemas relacionados con la producción al ámbito de la recepción, y el esperar ingenuamente que el espectador los resuelva todos de un golpe de varita mágica, como si pudiera gozar de todos los poderes teóricos. La teoría productivo-receptiva intenta, sin embargo, repartir el trabajo de conversión en formas y en signos entre las instancias productiva y receptiva; supone que unas no pueden ignorar a las otras sino que obran con astucia e instauran estrategias y pistas más o menos practicables. De esta concepción productivo-receptiva resulta la estrategia interactiva de las instancias productora y receptora que debemos intentar producir en tanto que creadores y recibir en tanto que espectadores. Esta estrategia evita volver a caer en el debate de la intencionalidad del artista productor y de la subjetividad del espectador receptor; nos recuerda que no debemos buscar ni en una ni en otra, sino en su seducción (que no reducción) mutua, una seducción que las culturas habituadas al intercambio intercultural conocen bien, pues sucumben a ella sin tregua, y no sin defeite.

En este mismo orden de ideas, no parece muy útil volver a introducir la polaridad subjetividad/objetividad para concentrar la subjetividad del lado del artista y el espectador, y la objetividad del lado de la obra-cosa. Sin duda, es el sujeto quien analiza y evalúa, pero decir que el análisis es subjetivo no es solamente trivial, sino que presupone asimismo que habría una objetividad acerca de la cual se podría llegar a un acuerdo y que sería la referencia común y estable, el objeto finalmente capturado al vuelo del deseo.

3.2. SOCIOSEMIÓTICA

Otro ámbito que habría que desarrollar es el de una semiología atenta a las cuestiones ideológicas, a la manera en que un contexto socio-económico-cultural ancla y constituye los signos. Los estudios empíricos sobre los públicos han comprendido (o deberían haber comprendido) que no pueden dejar de interesarse por el estudio de los mecanismos cognitivos, emocionales y semiológicos del espectador que construye el sentido y que, por tanto, está comprometido hermenéuticamente en la elaboración de ese sentido.³⁸ ¿Se pueden conciliar la aproximación semiocognitiva

37. Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, op. cit., págs. 281-297.

38. Henri Schoenmakers (comp.), *Performance Theory*, Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap, 1986; Wilmar Sauter, *New Directions in Audience Research*, Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap, 1988.

y las consideraciones sociológicas e ideológicas? Ésta es la cuestión crucial que plantea explícitamente una disciplina como la sociosemiótica, que se separa a la vez de la teoría de la recepción surgida de la *Rezeptionsästhetik* alemana y de la teoría del *Reader-Response Criticism* norteamericano, unos métodos que ignoran desgraciadamente la pluralidad ideológica del lector o del público al presuponer un lector individual «ideal» y aislado, y no una enredada ideológica y cultural de tensiones y contradicciones referidas a tendencias y grupos en conflicto.³⁹

3.3. ENTRE LA SOCIOSEMIÓTICA Y LA ANTROPOLOGÍA CULTURAL

En el transcurso de los últimos años, la sociosemiótica ha progresado hacia una antropología cultural que engloba la dimensión cultural y relacional de la representación. Las investigaciones sobre el teatro intercultural (Brook, Grotowski, Barba) han acelerado el cuestionamiento de los instrumentos puramente lingüísticos y semióticos del análisis. Una semiótica intercultural nos incita a relativizar nuestras elecciones, prioridades y gustos en el análisis de los espectáculos. Nos previene, por ejemplo, de nuestras obsesiones de describir un espacio visible y legible, de investigar y tratar cuantitativamente las informaciones y las redundancias, y de valorizar lo que rompe la norma y atestigua originalidad. Este tipo de semiótica tal vez pueda curar nuestra sordera ante los fenómenos de la escucha, la voz, el tiempo y el ritmo, así como nuestra incapacidad de seguir varias acciones paralelas y de evaluar la energía del actor. Sin renegar demagógicamente de nuestras costumbres culturales occidentales, se trata simplemente de advertir que nuestra mirada etnocentrista (o eurocentrista) influye en nuestra percepción y a menudo la hipoteca, y que saldríamos ganando si de vez en cuando cambiáramos de perspectiva y de instrumentos de análisis.⁴⁰

3.4. FENOMENOLOGÍA

El pensamiento fenomenológico parte de la idea de que toda experiencia fenoménica y perceptiva posee una forma o *Gestalt* que reúne totalidades organizadas y delimitadas que se destacan de un fondo.⁴¹ La percepción del espectador tiende a perseguir la forma más equilibrada, simple y regular, y suele distinguir conjuntos con contornos claramente dibujados, jerarquizados unos en relación con otros, y que el ojo y el entendimiento humanos perciben globalmente.

39. Véase el capítulo 2 de la tercera parte.

40. Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, París, Corti, 1990.

41. Particularmente, el de Maurice Merleau-Ponty en su *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945 (trad. cast.: *Fenomenología de la percepción*, México, F.C.E., 1957). Encontramos una aplicación de la fenomenología al teatro en Bert States, *Great Reckonings in Little Rooms*, op. cit., en Marvin Carlson, *Theories of the Theater*, Ithaca, Cornell University Press, 1984; y en Stanton B. Gardner Jr., *Bodied Spaces*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

En el fondo, la percepción es un acto constructivo antes que receptivo o meramente analítico [...]. A pesar de todo, una teoría de los procesos mentales realmente satisfactoria sólo puede existir si incorpora equitativamente teorías de la motivación, de la personalidad y de la interacción social. Tal vez resulte arriesgado afirmar que, cuando la gente asiste a una representación, también busca continuamente puntos de reconocimiento, conexiones causales entre los acontecimientos.⁴²

La fenomenología presenta una imagen de los procesos escénicos que es al mismo tiempo una teoría de la acción y una teoría de la apropiación del espectáculo por parte del que percibe (¡que lo confisca todo!). «El teatro no le llega a alguien, sino que alguien hace que el teatro le "llegue" a sí mismo.»⁴³ Ya se trate del pensamiento conceptual, o de la mirada sobre la pintura o sobre la representación teatral, el ojo y la mente son activos y no registradores: «Pensar es ensayar, operar, transformar, con la única reserva de un control experimental en el que sólo intervienen fenómenos altamente "trabajados" y producidos, antes que registrados, por nuestros aparatos».⁴⁴ Igualmente, el espectador produce sus percepciones y sus respectivas conexiones, y no se contenta con registrarlas. Esta actitud de la fenomenología es una valiosa invitación a los paseos interactivos por las avenidas del espectáculo y del sentido.

3.5. TEORÍAS DE LOS VECTORES

Por otra parte, estos paseos están relativamente flechados por la flecha del deseo (que busca y no encuentra), pero también por la flecha que, en el espectáculo, traza una vía en función de los vectores, que, como veremos a propósito del actor, cuadriculan completamente la representación proporcionándole dinamismo. Esta visión de una red abierta pero coherente nos permitirá, al detallar los componentes del espectáculo y de los métodos de investigación, tener en cuenta la necesaria renovación de las teorías, conservando a un tiempo la amazón de una vectorización. La semiología sigue siendo una disciplina —en el sentido de una regla de conducta moral y metodológica— a la que recurrimos naturalmente para observar el funcionamiento de la representación teatral. No obstante, debe enriquecerse —en la medida de lo posible, sin perder su rigor— mediante un estudio de los mecanismos de la necesidad (sociológica) y del deseo (psicoanalítico) en la perspectiva de una antropología del actor y del espectador.

42. Carlos Tindemans, «L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques», en *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky. Hommage à Paul Delsenne*, Bruselas, Éditions de l'Université, 1983, pág. 53.

43. *Ibidem*, pág. 55.

44. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964, pág. 10 (trad. cast. de Jorge Romero Brest: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, pág. 10).

2. Los instrumentos del análisis

Tras hacer el balance de las investigaciones actuales sobre el análisis de espectáculos, y antes de estudiar en profundidad sus principales componentes, nos resultará útil realizar un inventario de los instrumentos a disposición del espectador-analista para lanzarse a su trabajo de «reconstrucción» e incluso de mera reflexión sobre la puesta en escena a la que acaba de asistir.

Estos instrumentos son numerosos y variados, pero su uso es delicado y debe adaptarse a las circunstancias. Por lo tanto, en este capítulo propondremos todo un arsenal para que el usuario pueda elegir lo que se corresponde mejor con sus necesidades en cada momento.

1. La descripción verbal

El método más sencillo de analizar una representación, ¿no es acaso el que consiste en hablar entre espectadores, unos minutos, unas horas o unos días más tarde? Por lo demás, así es como proceden naturalmente los espectadores, sin pretensiones científicas, como si prolongaran el placer del acontecimiento, o comprobaran que, si no lo han entendido, al menos han experimentado cosas comparables. ¿Quién se

atrevería a criticar esta verbalización «automática»? Seguramente nadie, aunque a veces a los participantes les repugne traducir en palabras sus imágenes o sus emociones, y aunque el lenguaje, hablado o escrito, corra el peligro de estereotipar el acontecimiento escénico. «El recuerdo de las experiencias vividas en el teatro, una vez traducido en frases que permanecen, corre el peligro de petrificarse en páginas que no se dejan penetrar.»¹

La verbalización va incluso en contra de una estética del arte que intenta preservar el carácter «figural»,² es decir, no reducible a la palabra, de la exhibición escénica. Algunos elementos procuran no hacer uso del lenguaje para captar la dimensión visual y rítmica de la escena. Pero, habitualmente, la verbalización pasa por una descripción más o menos profunda de las acciones escénicas. Ahora bien, la descripción tiene una larga tradición y se aplica sobre todo al género narrativo, que da cuenta de un espacio y de una situación estáticos.

En el análisis de la novela, la descripción se define como «una secuencia organizada en torno a un *referente espacial* (y no temporal como en la narración de acontecimientos) y que produce el *estado* de un objeto, de un lugar o de un personaje (el retrato)».³ Vemos así que una descripción sólo se aplica parcialmente al espectáculo, el cual está unido a una serie temporal de acontecimientos en los que participan personajes visibles y activos. Con todo, la descripción no es capaz de dar cuenta por completo de la experiencia de un espectáculo a una persona que no ha asistido al mismo. «Describir es siempre —para un sujeto determinado— seleccionar propiedades de un individuo del mundo para otro sujeto; es pues un acto de significación que depende de las condiciones pragmáticas.»⁴ Al describir un espectáculo, elegimos algunas propiedades que juzgamos notables para los demás. No procuramos registrarlo todo para nosotros mismos, sino que evaluamos qué interésará a los demás y a nosotros mismos. Todo análisis descriptivo se realiza en función de un proyecto de sentido que preparamos para un observador externo, como si tuviéramos que convencerlo de la pertinencia de nuestras observaciones.

A lo anterior se añaden otros principios de la descripción que también valen para el espectáculo:

- *Los marcadores temporales* son indispensables para la descripción («primero..., luego..., finalmente...»); el análisis del espectáculo los necesita para resaltar una cronología mínima y recordar en qué orden se desarrollan las acciones y desfilan los signos.
- *Los organizadores espaciales* permiten que quien describe se oriente en relación con el objeto: el espectador enfrentado a la acción escénica se ve a veces obligado a desplazarse, lo cual relativiza la perspectiva adoptada.
- *Las «unidades»* que nuestra experiencia del mundo estructura en redes más o me-

1. Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, Lectoure, Bouffonnières, 1993, pág. 26.

2. Por retomar la palabra de Jean-François Lyotard en *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1971.

3. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, París, Bordas, 1991, pág. 102.

4. Jean-Michel Adam, *Le texte descriptif*, París, Nathan, 1989, págs. 8-9.

nos sistemáticas»⁵ podrían remitir, en el seno de la representación, a categorías preexistentes y reiteradas como, por ejemplo, los oficios implicados en la puesta en escena (escenógrafo, figurista, maquillador, músico, etc.). Sin embargo, son más productivas cuando parten de la estructura del material y de la sistemática que éste sugiere: por ejemplo, vectorizaciones que se extraen de un material o que se transmiten de un elemento a otro.

- *La aspektualización* —la división y clasificación de los elementos que componen objetos— depende por tanto de la lectura y de la vectorización que hacemos del espectáculo, antes que de las categorías acabadas de los oficios. Parte del todo formado por la obra y la segmentación en partes que coloca a los distintos elementos en una relación a la vez temporal (cronológica) y espacial (topográfica).
- *La orientación narrativa y evaluadora* de toda descripción vale para el espectáculo descrito: cuando demostramos una tesis o sugerimos un juicio de valor que se dirige a un interlocutor implícito, siempre describimos el espectáculo.

En lugar de concebir el análisis del espectáculo como una descripción de un objeto estático, hemos de considerarlo como un *relato*, como una manera de hablar de un acontecimiento pasado que no tiene la autoridad de un texto escrito pero que constituye una documentación más general sobre lo que ha ocurrido y que nos narra varios relatos: el de la fábula, el de los acontecimientos, el de la arqueología y el de la antropología que cuestiona una cultura enterrada bajo los sedimentos de la historia.

2. Tomar apuntes

¿Debemos sugerirle al aprendiz de espectador, o al teatrólogo angustiado, que tome apuntes durante la representación? Desde luego que no, pero si insiste en hacerlo, nos aventuraremos a darle los siguientes consejos.

¿Escribir o dibujar? La redacción de notas lingüísticas durante el espectáculo obliga al que escribe a romper el encanto para racionalizar con la escritura. Su visión y su comentario del espectáculo se ven definitivamente afectados por ello, y le resultará muy difícil no volver a pasar por el molde de sus primeras impresiones. Por otro lado, a menos que haya inventado él mismo un sistema de notación comparable de la música o la danza, el espectador se verá obligado a recurrir al lenguaje si quiere tomar nota de un detalle fugitivo de la puesta en escena.

El dibujo —o, mejor, el garabato nocturno— traduce una reacción mucho más primaria: fija un perfil, un desplazamiento o un ángulo de la escenografía sin verbalizar todavía la percepción. Conserva así un valor gestual y kinésico que más tarde proporcionará valiosas informaciones.

Esta «notación de emergencia», escrita o dibujada, será capaz de señalar los encadenamientos, las cesuras y las transiciones que puntúan el espectáculo. El dibujo

5. *Ibidem*, pág. 105.

del relieve del espectáculo, de su trayectoria y de sus líneas de fuerza —imágenes que nos conducen a la de la vectorización— resulta siempre expresivo y aclaratorio. En lugar de detalles, perseguiremos la trayectoria general, la textura, incluso la partitura del espectáculo. Entrenado para «ver» la partitura según las categorías de acumulación, desplazamiento, ruptura y embrague, al observador habituado le bastará con algunos zarpazos para capturar su presa.

Una vez caído el telón, el espectador ya se encuentra en busca de una experiencia pasada a *pesar de y gracias a* la escritura. ¿En qué momento debemos escribir sobre la puesta en escena? Antaño, los periodistas tenían que redactar su reseña durante las horas que seguían a la caída del telón; se dice que algunos críticos no pudieron ver nunca el quinto acto de *Hamlet*, pues debían entregar su reseña antes del duelo final. Actualmente, los cronistas tienen todo el tiempo del mundo para dar fe de lo que acaban de ver, pero cuanto más esperan, más se les escapa el *punctum* del espectáculo, así como los detalles que constituyen la carne de la representación escénica.

La escritura crítica no tiene otra ley que la de crear la ilusión de que se revive el acontecimiento pasado a través de la escritura presente. La toma de apuntes se realiza con vistas a un texto completo que pueda ser leído por otro, o que el crítico pueda usar simplemente como notas a las que se referirá más tarde, cuando sus recuerdos se hayan difuminado. Más adelante propondremos un cuestionario que está más cerca del recordatorio que de la reflexión, pero que obliga al crítico a reconstruir globalmente el sistema de la puesta en escena. Se trata de un informe de tipo *universitario*, pues está tan unido a lo universal como a lo parasitario.

3. Los cuestionarios

Con el fin de ser —en la medida de lo posible— sistemáticos y completos, proponemos a los espectadores diversos cuestionarios, de los que damos aquí tres ejemplos: los de Anne Ubersfeld y André Helbo⁶ y el de Patrice Pavis.⁷ Comentaremos brevemente los dos primeros. En cuanto al tercero, ya ha sido comentado, y este libro se esfuerza por contestarlo detalladamente.

3.1. EL CUESTIONARIO UBERSFELD

1. Los apoyos materiales

- Cómo (no) se da a conocer el espectáculo. Señales de identificación, abonos, acogida de la prensa, programas y carteles.
- Cómo se sitúa el espectáculo en el espacio (urbano). Barrio, público pretendido, deseo asumido, arquitectura, relación con lo cotidiano.

6. Reproducidos en André Helbo y otros, *Théâtre. Modes d'approche*, París, Klincksieck, 1987.
7. Patrice Pavis, «Questions sur un questionnaire pour une analyse de spectacles», en *Voix et images de la scène*, op. cit.

- Cómo se sitúa el espectáculo en relación con la historicidad. Explotación/rechazo/revelación de una tradición, de un dispositivo, de un orden.

2. La entrada

- ¿Cómo ha elegido la pieza?
- ¿Dónde/cómo ha encontrado las localidades? ¿Han provocado un agujero en su presupuesto?

3. La comunicación

- Función social del espectáculo: construcción de la convención, de la ilusión (papel del saloncillo, del entreacto, del postespectáculo, de los ensayos).
- Papel del contrato espectacular. ¿Alguna dimensión del espectáculo se ve privilegiada?: participación de un saber, presencia/cuerpo del actor/de la compañía, emoción/estímulo, no comunicación, no cognitivo.

4. La recepción

- ¿Cómo ha percibido/comprendido/interpretado el proyecto espectacular?
- ¿El público ha sido interpelado globalmente?

De entrada (1), Anne Ubersfeld insiste en el fundamento material del espectáculo al agrupar publicidad (1a), inscripción geográfica y relación con la historia. La dificultad estriba en vincular conceptualmente estos tres niveles.

La cuestión del deseo (elección de la pieza) se plantea crudamente (2a), así como su relación con la economía: se solicita la ayuda del psicoanálisis y de la sociología. ¿Responderán a la llamada?

El vínculo con el objeto teatral se plantea en términos de comunicación, cuando podríamos pensar que el espectáculo es una «finalidad sin fin», un objeto que se debe constituir gracias al deseo del espectador y que se debe comunicar según un contrato espectacular (3b) claramente establecido. Por otra parte, las «dimensiones» del espectáculo están particularmente embrolladas, de modo que al espectador le costará distinguir la emoción, la cognición y el estímulo, así como las funciones del espectáculo: «social», sin duda, pero también ritual, cultural, terapéutica, metafísica, etc.

La noción de proyecto espectacular (4a) es capital para la puesta en escena occidental, que implica decisiones colectivas y una coherencia estética. No tiene, en cambio, sentido para la tradición oriental, que recobra por repetición, confirmación e ínfimo desplazamiento una práctica secular ya establecida. La última cuestión (4b) aspira a determinar si el público ha sido dividido (como lo deseaba Brecht) o si ha reaccionado «como un solo hombre» en la representación psicológica o cultural.

3.2. EL CUESTIONARIO HELBO

1. *El espacio escénico*
Su forma y la forma del teatro.
Su naturaleza (mimética-lúdica).
Coordenadas del espacio (abierto-cerrado, altura-profundidad, vasto-reducido, vacío-ocupado).
Relaciones de lo escénico con lo extraescénico.
Qué «estética» propone (colores, formas, «estilo», referencias culturales).
2. *Los objetos*
Origen. Materia.
Cantidad. Objetos que adoptan múltiples funciones.
Utilidad.
Funcionamiento retórico-simbólico.
3. *Los actores*
Número de actores.
Relación personaje-actor. Tipo-individuación.
Apariencia, edad, sexo, gestualidad, voz-dicción, vestuario.
Carácter social del actor: historia, papeles interpretados, pertenencia a una compañía.
4. *El drama*
Género.
Fábula.
Modo de intercambio.
La parte de improvisación y lo aleatorio.
5. *El trabajo del director de escena*
Cómo pone de relieve la ficción (ficcionalización).
Qué tipo de referente elige (histórico, contemporáneo, fantástico, etc.).
Cómo realiza la segmentación en unidades. ¿Privilegia lo continuo o lo discontinuo?
¿Hay una predominancia de lo visual o de la escucha (palabra, música)?

La mayoría de las preguntas de Helbo remiten a elementos concretos y visuales del espectáculo. Privilegian el espacio e ignoran la temporalidad y el ritmo. Si las descripciones son aparentemente fáciles, su evaluación estética (1a) plantea dificultades muy distintas.

La noción de objeto, tanto más práctica cuanto que es vaga, desemboca en una neorretórica cuyos vectores y cuya polaridad metáfora/metonimia pueden servir, como veremos, para aclarar el funcionamiento simbólico.

El problema con los actores (3) es que no son fichas de estado civil, sino constructores, a la vez concretos y abstractos, del sentido. Ahora bien, esta construcción

no resulta de una acumulación de propiedades, sino de una realización de la puesta en escena cuya lógica hemos de captar previamente.

El drama es que, por así decirlo, es muy difícil captar y separar la acción, la estructura narrativa (4b) y el esquema actancial (4c), y que la improvisación y el azar son por naturaleza imprevisibles.

Por el contrario, las cuestiones esenciales se plantean a propósito del *trabajo* del director de escena (5): en concreto, su lugar estratégico entre la ficción (5a) y la realidad (5b), y su manera de dosificar los *sentidos*, los cinco sentidos del ser humano y los mil sentidos de la obra realizada.

3.3. EL CUESTIONARIO PAVIS

Una primera versión de este cuestionario se elaboró durante los años ochenta por influencia de escenificaciones esencialmente occidentales y parisinas. Se publicó en *Voix et images de la scène*.⁸ A continuación, ofrecemos una última variante en la que hemos tenido en cuenta la evolución de la creación teatral y las objeciones a aquella primera versión.

- 1 *Características generales de la puesta en escena*
 - a. En qué se sustentan los elementos del espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos).
 - b. Coherencia o incoherencia de la puesta en escena: ¿en qué se basa?
 - c. Lugar de la puesta en escena en el contexto cultural y estético.
 - d. Qué le molesta en esta puesta en escena; cuáles son sus momentos fuertes, débiles o aburridos. Cómo se sitúa en la producción actual.
- 2 *Escenografía*
 - a. Formas del espacio urbano, arquitectónico, escénico, gestual, etc.
 - b. Relación entre el espacio del público y el espacio actoral.
 - c. Principios de la estructuración del espacio:
 1. Función dramaturgica del espacio escénico y de su ocupación.
 2. Relación entre lo escénico y lo extraescénico.
 3. Vínculo entre el espacio utilizado y la ficción del texto dramático escenificado.
 4. Relación entre lo mostrado y lo oculto.
 5. ¿Cómo varía la escenografía? ¿A qué corresponden sus transformaciones?
 - d. Sistemas de los colores, de las formas, de las materias: sus connotaciones.
3. *Sistema de iluminación*
Naturaleza, vínculos con la ficción, la representación y el actor.
Efectos sobre la recepción del espectáculo.

8. *Op. cit.*, págs. 318-324.

4. *Objetos*
Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo, sistema de utilización.
5. *Vestuario, maquillaje, máscaras*
Función, sistema, relación con el cuerpo.
6. *Cualidades de los actores*
 - a. Descripción física de los actores (gestual, mímica, maquillaje); cambios en su apariencia.
 - b. Kinesia que se presume en los actores, kinesis inducida en el observador.
 - c. Construcción del personaje; actor/papel.
 - d. Relación entre el actor y el grupo: desplazamientos, relaciones generales, trayectoria.
 - e. Relación texto/cuerpo.
 - f. Voz: cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto.
 - g. Estatuto del actor: su pasado, su situación profesional, etc.
7. *Función de la música, del ruido, del silencio*
 - a. Naturaleza y características: relación con la fábula, con la dicción.
 - b. En qué momentos intervienen. Consecuencias para el resto de la representación.
8. *Ritmo del espectáculo*
 - a. Ritmo de algunos sistemas significantes (diálogos, iluminación, vestuario, gestualidad, etc.). Vínculo entre duración real y duración vivida.
 - b. El ritmo global del espectáculo: ritmo continuo o discontinuo, cambios de régimen, relación con la puesta en escena.
9. *Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena*
 - a. ¿Qué historia se nos cuenta? Resumirla. ¿Narra la puesta en escena lo mismo que el texto?
 - b. ¿Cuáles son las elecciones dramáticas. ¿La lectura es coherente o incoherente?
 - c. ¿Qué ambigüedades presenta el texto y cómo las aclara la puesta en escena?
 - d. ¿Cómo se ha organizado la fábula?
 - e. ¿Cómo construyen la fábula el actor y la escena?
 - f. ¿Cuál es el género del texto dramático según la puesta en escena?
 - g. Otras opciones de escenificación posibles.
10. *El texto en la puesta en escena*
 - a. Elección de una versión escénica: ¿qué modificaciones se realizan?
 - b. Características de la traducción (cuando sea el caso). ¿Traducción, adaptación, reescritura o escritura original?
 - c. ¿Qué lugar otorga la puesta en escena al texto dramático?
 - d. Relaciones entre el texto y la imagen, entre el oído y la vista.
11. *El espectador*
 - a. ¿En el seno de qué institución teatral se sitúa esta puesta en escena?
 - b. ¿Qué expectativas tenía usted ante este espectáculo (texto, director de escena, actores)?

- c. ¿Qué presupuestos son necesarios para apreciar este espectáculo?
 - d. ¿Cómo ha reaccionado el público?
 - e. Papel del espectador en la producción de sentido. La lectura que se nos propone, ¿es unívoca o plural?
 - f. ¿Qué imágenes, qué escenas y qué temas le interesan y recuerda?
 - g. ¿Cómo manipula la puesta en escena la atención del espectador?
12. *¿Cómo anotar (fotografiar o filmar) este espectáculo? ¿Cómo recordarlo? Lo que se escapa de la notación*
 13. *Lo que no se puede seniorizar*
 - a. Elementos para los que no ha encontrado sentido en su lectura de la puesta en escena.
 - b. Elementos que no se puede reducir a signos ni a sentido (y por qué).
 14. *Balance*
 - a. ¿Qué problemas particulares hay que examinar?
 - b. Otras observaciones y otras categorías que podrían ser útiles para esta puesta en escena y este cuestionario.

4. Los documentos adjuntos

Si bien el cuestionario obliga al espectador a tomar partido, existen elementos objetivos que acompañan a la puesta en escena y a los que el espectador se puede remitir antes o después de asistir al espectáculo. Éste es el caso de los programas, de los libretos sobre la puesta en escena, del paratexto publicitario, del informe de prensa o de las fotografías.

4.1. LOS PROGRAMAS

Hoy en día, los programas contienen con frecuencia mucho más que el nombre de los realizadores y de los actores. Su ambición supera las necesidades de una información mínima y usurpa la comprensión del espectador. Este último puede efectivamente remitirse, inmediatamente antes de la representación o en su casa, a un informe crítico dedicado a la obra, a su autor y a su época. Por lo tanto, un resumen de la intriga, e incluso una reflexión del director de escena sobre la obra montada, es decir, un conocimiento que se impone desde un segundo plano, preparará —¿hay que decir «facilitará»?— la recepción.

Para el análisis del espectáculo —el cual se mantiene, recordémoslo, como la única realidad que debería contar—, también hemos de tener en cuenta, de repente, estas claves que se nos entregan de oficio junto al edificio que debemos explorar. Por lo tanto, para determinar qué tiempo dedica el espectador a la lectura del programa antes y después de la representación, averiguaremos qué elementos ha con-

servado del mismo en la memoria y en qué medida han sido instrumentales para su interpretación de la obra. Esto nos obligará a reconsiderar los límites exactos de la obra, de su contexto y de esa franja indeterminada que separa la obra del mundo llamado exterior. El programa proporciona las siguientes informaciones:

- El intertexto de la pieza o del espectáculo: los textos y las fuentes artísticas a las que la puesta en escena se refiere más o menos directamente, ya se trate de afinidades electivas o de préstamos declarados en los que el director de escena se ha o se podría haber inspirado.
- La huella de las discusiones que han precedido a la creación: entrevistas de los artistas o de las primeras figuras durante los ensayos, declaraciones de intenciones facilitadas a los colaboradores, a los actores, a la dirección del teatro o a la prensa, y textos de los creadores preparados especialmente para el programa.
- Referencias a otras puestas en escena de la obra o del director de escena.
- Extractos de estudios universitarios sobre la pieza.
- El texto escogido o integral de la pieza, especialmente con las indicaciones escénicas del autor.
- Todos los demás vestigios del espectáculo destinados a dar fe de su magnificencia o de su originalidad: fotografías, extractos, comentarios razonados, etc.

4.2. LOS LIBRETOS DE PUESTA EN ESCENA

Hay que distinguir los programas de los libretos de puesta en escena. Habitualmente, estos últimos no son accesibles para el espectador medio, pero el teatro, o el equipo artístico, los puede haber preparado por las razones más diversas, sin preocuparse por influir en un futuro lector. Sin duda, los *Regiebücher* de Brecht (una documentación que preparaba tras sus puestas en escena para que pudieran usarla los futuros directores de escena de sus piezas), los libretos de puesta en escena de Stanislavski, de Reinhardt y de Copeau, o los cuadernos de notas de Beckett, son brillantes excepciones que confirman la regla de una producción efímera que no deja rastro. En estos casos, el libreto no solamente acompaña a la puesta en escena, sino que también es su clave, cuando no su sustituto (Craig o Stanislavski prepararon libretos para obras que nunca llegaron a realizarse). La precisión y la inteligencia de estos libretos son tales que casi eximen de la obra escénica. Son creaciones en sí, y no listas, esbozos o comentarios. Cuando el investigador dispone además de documentos sobre la realización (grabaciones, testimonios, recuerdos personales), tiende a veces a dar por concluido su trabajo, o a considerarlo superfluo, como si esos documentos hablaran por sí mismos.

4.3. EL INFORME DE PRENSA

Con frecuencia, se trata de un documento previo a la terminación de la puesta en escena. Lo elabora un(a) delegado(a) de prensa con el objetivo de preparar al pú-

blico y de convocar a los periodistas al ensayo general para la prensa. Mezcla de compilaciones diversas, de documentos fotocopados y de notas inéditas de los artistas, el informe de prensa pretende seducir («venid a verme») antes que convencer («esto es lo que se dice»). En el caso de las grandes producciones, que suponen grandes inversiones, el informe puede proporcionar a los periodistas, a los responsables de colectivos o a los docentes la información que siempre habrán de reseñar y que la prensa, por su parte, citará sistemáticamente en sus artículos.

4.4. EL PARATEXTO PUBLICITARIO

El paratexto de la puesta en escena, que no hay que confundir con el paratexto del texto dramático (indicaciones escénicas o didascalias), incluye todo lo que el espectador haya podido leer en la prensa sobre la puesta en escena: anuncio, entrevistas, primera función destinada a los críticos unos días antes del estreno y publicidad escrita y audiovisual. Por mucho que intentemos no morir idiotizados por la publicidad, no siempre salimos del todo indemnes —incluso en el teatro.

4.5. LAS FOTOGRAFÍAS

Para el análisis, el interés de las fotografías es evidente, pues éstas son la huella tangible de lo que fue, una huella que, aun cuando no dé a conocer necesariamente el objeto fotografiado, brinda una mirada sobre una obra de arte.

A poco que el reportaje se haya realizado con un cierto rigor, la documentación fotográfica aligera la memoria del crítico, le proporciona puntos de referencia y de anclaje para una descripción verbal. Este anclaje es incluso indispensable para que la fotografía adopte un sentido: «La fotografía sola no dice nada. Hay que hacer que signifique y, para ello, hay que ponerla en una especie de relación de actualización con otros elementos relativos a la representación (restos, rastros, descripción, texto, etc.).»⁹ Por lo tanto, lograr que las fotografías signifiquen es una tarea del analista: las considera como un documento y como una obra de arte autónoma. Se esfuerza por «desestetizar» las fotos artísticas extrayendo su dimensión documental, y, a la vez, por apreciar la estética fotográfica con objeto de imaginar lo que esta visión revela del objeto reproducido.

¿Cuáles podrían ser los beneficios de un estudio de la documentación fotográfica?

- La identificación de los espacios, de los objetos, de las actitudes y de todo lo que se puede fijar con el ojo del objetivo.
- La precisión que aporta a un detalle o a un momento fugitivos apenas perceptibles a simple vista.

- La aprehensión de las relaciones bilaterales entre, por ejemplo, el espacio y la gestualidad, el objeto y el espacio, la iluminación y el maquillaje, etc.
- El reportaje sobre toda la actividad teatral que gira en torno al espectáculo propiamente dicho (Agnès Varda sobre Vilar, Roger Pic sobre el Teatro Nacional de París o sobre Brecht,¹⁰ Josué sobre Dasté, etc.).
- La documentación sobre los espectáculos, como las excelentes *Voies de la création théâtrale* del C.N.R.S.

4.6. EL VÍDEO

El vídeo restituye el tiempo real y el movimiento general del espectáculo. Constituye el medio de comunicación más completo a la hora de reunir el mayor número de informaciones, particularmente sobre la correspondencia entre los sistemas de signos y entre la imagen y el sonido. Incluso filmada con una sola cámara desde un punto fijo, la grabación videográfica es un testimonio que restituye bien la densidad de los signos y que permite al observador aprehender la modalidad de juego y conservar el recuerdo de los encadenamientos y de los usos de los diversos materiales. El director de escena lo utiliza frecuentemente cuando ha de reponer un espectáculo, cuando tiene que asegurar su promoción y su contratación por parte de los teatros, o cuando desea conservar huella del mismo.

4.7. EL ORDENADOR Y EL DISCO COMPACTO

El ordenador no sólo se utiliza para almacenar grabaciones de todo tipo, sino también para preparar un documento que se convertirá en una reconstrucción y un estudio de la puesta en escena.

Un CD-ROM puede mostrar la imagen y el texto, concentrarse en algunos detalles, comparar una escena en distintas representaciones, proporcionar una información sobre un punto histórico y crear escenificaciones virtuales al ensamblar escenografía, juego, voz, iluminación, etc. En su proyecto para el Centro Internacional Shakespeareano del Globe, Larry Friedlander prevé proyectos educativos que reúnen en la pantalla del ordenador las diferentes versiones multimedia de una pieza, con la posibilidad de montar escenas más recientes en los documentos existentes o de jugar con nuestro actor preferido dándole la réplica. Estos juegos inocentes no tienen otro límite que el de saber para qué sirven y cómo participan en la producción del sentido, pues la tecnología científica de las estadísticas se separa cada vez más de la hermenéutica subjetiva de la interpretación. Ya no se consigue establecer el vínculo entre estos dos órdenes, menos aún cuando el analista ya no se atreve a hacer la menor interpretación, pues se halla paralizado por las posibilidades de la tec-

10. Roger Pic y Chantal Meyer-Plantureux, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Aré Editions et Marval, 1995.

nología y la multiplicidad de los métodos. A fuerza de anotarlo todo, ya no sabemos qué pensar. También otorgaremos un interés particular a una arqueología del saber teatral que renuncia a la tecnología de la reproducción para buscar en el actor y en su arqueología la posibilidad de extraer el pasado y de reconstruirlo, pues, como lo señala el creador de este método, «la arqueología no es solamente una excavación (un análisis). De alguna manera, tiene que sintetizar (reconstruir, representar, simular) el pasado».¹¹

5. La arqueología del saber teatral

5.1. ARQUEOLOGÍA TEATRAL

Mike Pearson, responsable del grupo galés Brith Gof, propone una arqueología que revela las huellas, cicatrices y rupturas de la representación. Los objetivos de esta arqueología del teatro son:

1. Encontrar maneras útiles de describir lo que ocurre u ocurría en la representación.
2. Realizar una síntesis de los relatos de los observadores y de los observados.
3. Tratar de elaborar reconstrucciones como textos y como representaciones en segundo grado, lo cual supone un proceso creativo en el presente y no una especulación sobre el sentido o la intención del pasado.¹²

La representación se debe antes a una nueva representación que a un análisis abstracto. Se interesa particularmente por la actualización del espacio, el tiempo, la estructura general y el detalle. Según Pearson, la estructura corresponde a lo que nosotros llamamos partitura/subpartitura, mientras que el detalle es el estilo que podemos atribuir al director de escena o al grupo, su marca de fábrica, lo que nosotros llamaremos el «ideograma» del espectáculo (capítulo 2 de la tercera parte) y el «discurso global» de la puesta en escena, o incluso su «estilo».

El género de las «representaciones en segundo grado» se ha convertido en un medio de volver a representar/crear/inventar un espectáculo que ya ha tenido lugar, pero que, remendado así, tiene un valor en sí mismo y constituye un análisis/síntesis vivo que implica el compromiso de todos los medios técnicos y humanos para (re)crear un acontecimiento. Las distinciones entre antiguo espectáculo y nueva reconstrucción, entre creación original y reposición reelaborada, entre análisis y síntesis, o entre teoría y práctica, tienden a difuminarse.

11. Mike Pearson, «Theatre/Archeology», en *The Drama Review*, 38, nº 4, 1994, pág. 134.

12. *Ibidem*.

5.2. EL ARCHIVO VIVIENTE

El actor archiva en sí mismo sus antiguos papeles, los cultiva, los vuelve a presentar, los impulsa, los compara y los remite a su experiencia pasada y presente. Los alumnos de Decroux son capaces de reproducir un ejercicio que trabajaron con su maestro veinte años atrás. Al memorizarlo corporalmente, pueden reactivarlo mediante un entrenamiento físico adecuado. Es ésta una proeza que realizan igualmente los actores de Barba o de Grotowski así como otros creadores que «incorporan» una partitura física extremadamente precisa (como, por ejemplo, las de Bob Wilson, Mike Pearson o Pina Bausch). Con frecuencia, a la hora de presentar su trabajo, estos actores retoman algunos momentos de sus grandes papeles y abren paso a una mirada sobre el archivo viviente de los espectáculos en los que han participado y de los que ofrecen fragmentos que parecen extraídos de lo más recóndito de la memoria teatral. Y es que esta memoria viva del teatro es su bien más preciado, el tesoro que los medios de comunicación no llegan a encontrar y que concierne al recuerdo en carne viva del espectador: «En la era de la memoria electrónica, del filme y de la reproducibilidad, el espectáculo teatral se dirige a la memoria viva, que no es museo sino metamorfosis».¹³

Las reconstrucciones vivas pueden adoptar de este modo la forma de una recuperación lúdica, de un entrenamiento pensado como la escritura cotidiana de una especie de diario físico del actor, de una presentación de trabajo, de un metaespectáculo o espectáculo en segundo grado, en suma, de una arqueología que sea «otra manera de narrar».¹⁴

6. El cuerpo mediatizado del espectador

Entre los instrumentos del análisis y en la medida en que se convierte en un instrumento influido por los medios de comunicación, en un instrumento que incorpora e interioriza determinadas reglas de su funcionamiento, ¿no habría que otorgar un lugar especial al cuerpo mediatizado del espectador? La conjunción de los distintos medios de comunicación y su penetración en la obra escénica nos conducen a examinar su «intermedialidad», es decir, los intercambios de procedimientos específicos entre medios de comunicación, cuyo rastro encontramos en la representación que nos proponemos escrutar. El teatro cuestiona a menudo los modelos perceptivos dominantes y, especialmente, los que se encuentran bajo la influencia de los medios de comunicación. Pero, en realidad, no se trata de un fenómeno nuevo:

El arte moderno inició el cuestionamiento de los modelos perceptivos corrientes. El arte contemporáneo lo sucede en ello con su análisis de la publicidad y de los medios de comunicación que hoy en día ocupan demasiado a menudo el lugar que la natura-

13. Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, op. cit., pág. 61.

14. Mike Pearson, op. cit., pág. 139.

leza dejó vacante en nuestra experiencia del mundo. En semejante contexto, es legítimo que la historia del arte examine —por supuesto con todas las precauciones necesarias— lo que, en sus materiales históricos, depende de los modelos perceptivos y mediáticos.¹⁵

En el caso del teatro, debemos examinar el impacto de estos modelos perceptivos y mediáticos sobre el actor y también sobre el espectador: ¿hasta qué punto sus cuerpos han quedado afectados y modelados por las nuevas tecnologías? ¿Se ha convertido el cuerpo en ese «dios protético» del que hablaba Freud en *El malestar en la cultura*?

Gracias a todos estos instrumentos [máquina de motor, gafas, telescopio, microscopio, cámara fotográfica, gramófono, teléfono, escritura, etc.], el hombre perfecciona sus órganos —motores y también sensoriales—, o bien amplía considerablemente los límites de su poder [...]. El hombre se ha convertido, por así decirlo, en una especie de «dios protético», un dios sin duda admirable si reviste todos sus órganos auxiliares, pero éstos no han crecido con él y a menudo le dan bastante trabajo.¹⁶

6.1. NUEVAS TECNOLOGÍAS: ¿NUEVO CUERPO?

¿Se han vuelto superfluos nuestros sentidos? ¿Son sustituibles o intercambiables nuestros ojos y nuestras orejas? ¿Es inminente nuestro reemplazo por la máquina? Estas son algunas de las preguntas que no dejamos de plantear, más o menos maquinalmente, al cuerpo y al cerebro que somos los seres humanos de este fin de milenio. No se trata tanto de una «huida de los cerebros» como de una desmaterialización del cuerpo, a la que a veces asociamos un proceso compensatorio de reanualización de la representación.

Podemos estimar que la confrontación cotidiana con los medios de comunicación —del teléfono a la televisión, pasando por el cine, el vídeo, la fotografía, el ordenador o... la escritura— influye en nuestra manera de percibir y de concepcionar la realidad, y que percibimos también la realidad espectacular de una forma distinta de la de hace veinte, cincuenta o cien años. El impacto de estas mutaciones no es tan fisiológico como neurocultural: nuestros hábitos de percepción han cambiado, sobre todo porque la manera de producir y de recibir teatro ha evolucionado. Lo observaremos al confrontar dos tipos de espectáculo: uno, literario, se centra en el texto y el sentido *teatrales*; y el otro, ligado a la *electrónica sonora* está descentrado y desconectado de la realidad mimética. Ésta es la diferencia que ilustra mejor los cambios en nuestra manera de percibir el mundo.

15. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, pág. 47.

16. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, París, PUF, 1971, págs. 38-39 (trad. cast.: *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1999).

<i>Teatro</i>	<i>Electrónica sonora</i>
- El texto «textuado» presenta una correlación de los sistemas de signos y una resultante global comprensible por todo el mundo. - Voz y cuerpo son correlativos: una está anclada sólidamente en el otro, del mismo modo que el sonido y las imágenes están integrados.	La electrónica sonora no intenta relacionar sus componentes entre sí; a menudo, la representación se ha montado pista a pista, como un montaje de las distintas pistas de un filme.
El receptor confía en la relación binaria entre significante y significado: uno remite al otro sin ninguna ambigüedad.	Se instaure una nueva kinestesia que da lugar a una nueva síntesis corporal en el espectador, y que se opone a su sistema habitual de referencia, fundado en la alianza del tiempo, el espacio y el cuerpo.
La obra, como su receptor, constituye un sujeto centrado y unificado. Todas las percepciones se reducen a un núcleo estable: la estructura de la obra y la conciencia unificada del observador.	El sujeto se reduce y se descentra: está abierto a una multitud de voces y estamos obligados a escuchar y mirar de un modo diferente.

Esta somera confrontación, aunque presentada un tanto brutalmente, indica al menos que la realidad y su puesta en escena nos llevan a cambiar de mirada, e incluso de cuerpo, para estar en condiciones de percibirlas adecuadamente.

La misma metamorfosis corporal incide sobre el actor, cuya presencia física ya no es siempre la norma. Ya no se trata únicamente del actor filmado, para quien «la pérdida ocasionada por esta transposición se apoya ante todo en la heterogeneidad de densidades y de registros corporales con los que juega el arte vivo».¹⁷ Se trata también del actor que toma el mando de un cuerpo virtual, pues «con la mejora de la velocidad de cálculo de los ordenadores, se espera que un actor pueda animar pronto en tiempo real, con su propio cuerpo, un cuerpo virtual enteramente sintetizado o que se toma «prestado» de otra persona».¹⁸ La transmutación física está muy adelantada.

A riesgo de confundir su cuerpo real con su cuerpo virtual, de estar tan presente como ausente, el actor del futuro cercano está buscando otro cuerpo y, sobre todo, otra concepción del cuerpo. «A este estadio del saber y de la tecnología le corres-

17. Sally Jane Norman, «L'image et le corps dans l'art vivant» (conferencia para el Collège Iconique, noviembre de 1994), en *Les cahiers*, nº 3.
18. Edmond Couchot y Hélène Tramus, «Le geste et le calcul», en *Projet*, vol. 21, nº 3, 1993, pág. 41.

ponde el deseo de un cuerpo renovado, fantasmado distintamente, fuente de gestos y de emociones rejuvenecidos; no es imposible que otro cuerpo nazca de la espuma de los números.»¹⁹

Las consecuencias para el análisis son considerables, puesto que el cuerpo mediático, el del actor tanto como el del espectador, resulta hoy día accesible gracias a un conocimiento de los medios de comunicación que lo han (de)formado. Esta teoría de los medios de comunicación concierne tanto a la constitución psicofísica del espectador como a la composición *intermedial* del espectáculo en el interior del cual se encuentran los diversos medios de comunicación. De ahí la importancia de imaginar, para el análisis de las producciones supuestamente «teatrales» de la actualidad, una teoría de la intermedialidad.

6.2. INTERMEDIALIDAD

Dejaremos de lado el estudio de los contrastes entre los principales medios de comunicación (cine, vídeo, radio, teatro), ya realizado en otros trabajos.²⁰ Calcada de la expresión y la metodología de la *intertextualidad*, la *intermedialidad* «no significa ni una suma de distintos conceptos mediáticos ni la acción de situar obras aisladas entre los medios de comunicación, sino una integración de los conceptos estéticos de los distintos medios de comunicación en un nuevo contexto».²¹ Entendemos «por intermedialidad el hecho de que existen relaciones mediáticas variables entre los medios de comunicación y de que su función proviene, entre otras cosas, de la evolución histórica de estas relaciones», y presuponemos «el hecho de que, un medio de comunicación encierra en sí estructuras y posibilidades de otro(s) medio(s) de comunicación».²²

Aplicada al teatro, la investigación de la intermedialidad de una puesta en escena consiste en analizarla identificando el impacto de los distintos medios de comunicación específicos sobre sus componentes. Podremos, por ejemplo, interesarnos por las estructuras narrativas fílmicas, por la escritura dramática que procede mediante secuencias cortas bruscamente interrumpidas, o por la influencia de las iluminaciones cinematográficas sobre la práctica escénica. Evitaremos una estilística comparada de las «esencias mediáticas» (de los rasgos considerados como específicos de un medio de comunicación), pues no haríamos más que comparar lugares comunes atribuidos a la esencia petrificada de los medios de comunicación. Confrontaremos, en cambio, el modo en que los medios de comunicación (externos a la obra escénica) se integran con materiales de la representación utili-

19. *Ibidem*, pág. 44.

20. Patrice Pavis, en André Helbo y otros, *op. cit.*, págs. 33-63.

21. Jürgen Müller, «Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft», en *Eikon*, nº 4, 1992, págs. 18-19.

22. Jürgen Müller, «Le labyrinthe médiatique du film», en *Mots/Images/Sons*, Colloque International de Rouen, 1990, pág. 145.

zando propiedades históricamente atenuadas por estos medios de comunicación genuinos, y el modo en que adoptan, en este nuevo contexto, una dimensión muy diferente.

Tomemos tres ejemplos históricos en los que observamos el impacto del cine sobre tres artes del espectáculo diferentes, lo cual nos autoriza a hablar de la «incorporación de los medios de comunicación» al espectáculo vivo.

6.3. INCORPORACIÓN DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN A LAS ARTES VIVAS DE LA ESCENA

La estética teatral de Meyerhold recibió la influencia del cine ruso y soviético, especialmente la de su antiguo actor Eisenstein, pero no bebió nunca directamente de la estética del filme. Como escribe con razón Uwe Richterich, «Meyerhold no estaba interesado en la mera utilización del cine en tanto que ampliación técnica de las posibilidades del teatro, sino en la incorporación de las implicaciones estéticas de la mirada fílmica». ²³ En el teatro de Meyerhold, no encontramos ni una pantalla ni proyecciones sobre el escenario; en cambio, la puesta en escena y el juego del actor utilizan la técnica del montaje cinematográfico y, especialmente, del «montaje de las atracciones».

Decroux, a pesar de su homenaje a Chaplin, no se vale del cine mudo, pero en *Paroles sur le mime* se refiere explícitamente a los «dos movimientos contrarios» del *sincopado* y el *fundido*, que caracterizan dos maneras de moverse del mimo. ²⁴ Ahora bien, éstos son términos y técnicas que el cine ilustra mejor, por ejemplo, con el montaje rápido y el fundido encadenado o la cámara lenta. El mimo ejecutará mejor su gesto cuando piense en estos dos tipos de proyección del filme; la costumbre de sentirlos realizados en la pantalla inspirará su gestual. ²⁵ Las nociones de plano general o de montaje encuentran un equivalente gestual en la noción de movilización/inmovilización de una parte del cuerpo y en la de fragmentación del cuerpo, donde cada segmento se utiliza por turno. La oposición entre la ojeada irregular (el *glance*) y la contemplación panorámica (el *gaze*) se ha teorizado con frecuencia, especialmente Beckett en *Film*:

La ojeada es la mirada exterior, de la cámara y del montaje, que introduce una ruptura entre plano y plano y una discontinuidad de un plano a otro. Estas ojeadas de la visión haptogénica agreden a su objeto e introducen un *staccato* que se refleja en la discontinuidad espacio-temporal de los planos [...].

La contemplación de los objetos se realiza, por contra, con un movimiento de *legato* y de panorámica que recorre sin interrupción el mundo exterior que se vuelve por ello más estable y global, y que precede a la mirada: las cosas y el espacio parecen estar ya

23. Uwe Richterich, *Die Sehnsucht zu sehen. Der filmische Blick*, Frankfurt, Peter Lang, 1993, pág. 43.

24. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard, 1963, pág. 72.

25. La gestual «es la manera específica de moverse un actor, un personaje o un estilo interpretativo» (Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998). [N. del t.]

ahí, a la espera de una mirada, de un EYE/I que se pose sobre ellos, como si estos objetos se ofrecieran constantemente a la visión. ²⁶

Pina Bausch, y con ella buena parte de la danza contemporánea llamada posmoderna, utiliza unos procedimientos de composición coreográfica que esperaríamos encontrar más bien en la estética del filme o del vídeo: fragmentación del gesto, repetición de una secuencia, efectos de plano general y de focalización, fundidos encadenados, miradas a la cámara, elipsis narrativa y montaje acelerado. Como si la manera de coreografiar pasara por una mirada mediatizada por la cámara o la mesa de montaje del cine o el vídeo.

6.4. OU BIEN LE DÉBARQUEMENT DÉSASTREUX

En el espectáculo *Ou bien le débarquement désastreux*, compuesto por Heiner Goebbels y creado en Nanterre en marzo de 1993, se reunieron un cierto número de objetos musicales, textuales y escenográficos según un «método» que revela una nueva utilización de los medios de comunicación, como si la manera tradicional de tratar los materiales escénicos se hubiera desplazado.

André Wilms recita y cita los textos de Conrad, Müller y Ponge antes que presentarlos. El montaje no es solamente temático (se trata de una selva), sino también gramatical: las entradas de *Diario del Congo* de Joseph Conrad están escritas en primera persona; el relato *Heracles 2 o la hidra* de Heiner Müller escenifica un personaje que se describe en tercera persona; el poema de Ponge sobre el bosque de pinos se da como una descripción objetiva, sin sujeto implicado en la narración, según los principios de una pseudocientificidad. Estos tres modos de discurso cubren el conjunto de los medios lingüísticos de describir o de escribir sobre un bosque. Veámos como el locutor y el ser humano se diluyen poco a poco en tanto que presencias para convertirse en un lenguaje que se basta a sí mismo y se limita a definir sus términos («Un bosque de cuarenta años se llama...»).

Por otra parte, este lenguaje que el actor transporta y no encarna se ahoga en un dispositivo musical y escénico omnipotente. La música se produce en directo desde los lugares más diversos: los intérpretes de guitarra eléctrica y de trombón se desplazan del mismo modo que la cantante y el intérprete de kora africanos. Entre estas músicas y la palabra del actor se produce una lucha acústica y simbólica. La intermedialidad nunca se tematiza tanto como en la justa (más que el conflicto) entre la tecnología musical occidental —que dispone de unos medios considerables— y la voz cantada de los músicos ambulantes africanos acompañada por la kora, un instrumento de música ancestral también africano. Por una inversión irónica de los signos y las tecnologías, el daxófono es un instrumento inventado para reproducir los ruidos de los animales del bosque: los gritos naturales ya no los puede imitar más que una tecnología complicada pero que depende igualmente de la técnica del

26. Patrice Pavis, «Film est un film», en *Protée*, vol. 19, nº 3, 1991.

serrucho musical. El nuevo «acoplamiento» entre el hombre y la máquina estriba en que la máquina reproduce exactamente lo que el cuerpo y la voz humana o animal harían sin dificultad.

Si se produce un desarrollo aislado de los medios de comunicación visuales —una zarabanda continua de las nuevas técnicas y de los nuevos efectos—, se produce, en cambio, necesariamente, un mismo espacio sonoro en el que debemos escuchar el conjunto de las diversas fuentes sonoras, situándose el sentido en el contraste entre voz desnuda y tecnología sofisticada.

El resultado es un rodaje/una aprehensión/una percepción imaginarios en un espacio multimedia neutralizado y abierto, el espacio del estudio o del taller donde pasamos de una fuente a otra sin que sepamos muy bien cuál podría ser la resultante. Tenemos más bien la impresión de una temporalidad «kilométrica», como en los casos de un ensayo interminable o de una improvisación en la que pasamos de un taller a otro.

El dispositivo muestra los distintos medios de comunicación en lugar de intentar integrarlos, como si el desembarco fuera ante todo tecnológico: producimos, almacenamos y seríamos las cuestiones, ocupamos y cuadrículamos el terreno. La única interacción posible de estos medios de comunicación es dramática, ya que la serie de los textos produce una fábula lógica en tres tiempos: intrusión colonialista, violencia, y prejuicios primitivistas como rastros en la lengua.

El mensaje ideológico del espectáculo, lo que llamaremos su ideograma (capítulo 2 de la segunda parte), parece resumirse en lo siguiente: el hombre blanco invade la selva del hombre negro; el resultado de este desembarco es desafortunado (más que «desastroso»),²⁷ es decir, no tiene éxito. Este ideograma, evidente en el plano del contenido narrativo, está abierto en el plano formal: lo interartístico, lo intercultural y lo intermediático están abiertos, es decir, no imponen una jerarquía, ni un resultado, ni un recorrido, ni un discurso ideológico. La tecnología musical y el canto africano, aunque distintos, comparten sus capacidades de escucha y de tolerancia recíprocas.

La intermedialidad no es más que uno de los medios —tal vez el más teorizado últimamente— de anotar y analizar un espectáculo. Hemos podido advertir que no faltan instrumentos de investigación, pero ninguno de ellos es universal y nada se hace automáticamente, sean cuales fueren los instrumentos utilizados: evitaremos, por tanto, caer en la ilusión «tecnologista» que nos haría creer que la máquina terminará por anotarlo y explicarlo todo. Por eso aquí no hemos dado cuenta de los medios electrónicos de aprehensión del espectáculo ni de los distintos sistemas de notación.²⁸

A pesar de la informatización galopante, inclusive la de nuestros cuerpos, nuestros reflejos y nuestras ideas, quisiéramos alejarnos de los instrumentos puramente mecánicos de la notación y confiar más en la memoria y la intuición; en suma, co-

27. El título alemán, *Order die glücklose Landung*, sugiere que el desembarco es desafortunado (*glück-los*), que no tiene éxito.

28. Véase Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, op. cit., págs. 145-169.

rrer ciertos riesgos hermenéuticos en lugar de contentarnos con certezas electrónicas. Por lo tanto, desearíamos incitar al espectador desorientado —sabio o novato— a un diálogo con la obra escénica, a un cuestionamiento antes que a un cuestionario. La arqueología de la representación, si se funda en una reflexión antropológica (esbozada en esta misma obra, en el capítulo 3 de la tercera parte), estará tal vez en condiciones de renovar la aproximación al espectáculo sin sucumbir al vértigo del detalle y de la cuantificación. Ésta es la razón por la que los sistemas de notación y de aprehensión deben mantener su función puramente instrumental. Lo que cuenta verdaderamente es nuestra incorporación de los espectáculos y la arqueología de lo vivo, que tal vez nos ayude a ponerlos al día y en carne viva.

Segunda parte

Los componentes escénicos

1. El actor

El análisis del espectáculo debería empezar por la descripción del actor, pues éste ocupa el centro de la puesta en escena y el resto de la representación tiende a girar en torno suyo. Pero también es el elemento más difícil de captar. Antes de analizar la interpretación, la actuación o el juego del actor, hay que proponer una teoría del actor.

1. El trabajo del actor

1.1. LA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE UNA TEORÍA DE LAS EMOCIONES

¿Qué necesitamos para describir el trabajo del actor? ¿Hay que partir de una teoría de las emociones, como tendería a sugerirlo la historia de la interpretación del actor moderno, desde Diderot hasta Stanislavski y Strasberg? La teoría de las emociones aplicada al teatro sólo valdría, en el mejor de los casos, para un tipo muy específico de actor, el del teatro de la mimesis psicológica y de la tradición de la retórica de las pasiones. Por contra, necesitaríamos una teoría de la significación y de la puesta en escena global, en la que la representación mimética de los sentimientos no

fuese más que un aspecto entre otros muchos. Junto a las emociones, por lo demás bastante difíciles de descifrar y de anotar, el actor-bailarín se caracteriza por sus sensaciones kinestésicas, su conciencia del eje y del peso del cuerpo, del esquema corporal y del lugar de sus compañeros en el espacio-tiempo, unos parámetros que no tienen la fragilidad de las emociones y que podemos inventariar más fácilmente.

En el teatro, las emociones de los actores no tienen por qué ser reales o sentidas; deben ser ante todo visibles, legibles y conformes a convenciones de la representación de sentimientos. Estas convenciones son unas veces las de la teoría de lo verosímil psicológico del momento y, otras veces, las de una tradición interpretativa que ha codificado los sentimientos y su representación. La expresión emocional del ser humano, que agrupa los rasgos de comportamiento con los que se revela la emoción (sonrisas, llantos, mímicas, actitudes, posturas), encuentra en el teatro una serie de emociones estandarizadas y codificadas que figuran comportamientos identificables que, a su vez, generan situaciones psicológicas y dramáticas que forman la armazón de la representación. En el teatro, las emociones se manifiestan siempre gracias a una retórica del cuerpo y de los gestos en la que se sistematiza, e incluso codifica, la expresión emocional. Las emociones, cuanto más se traducen en actitudes o en acciones físicas, más se liberan de las sutilezas psicológicas de lo indecible y de la sugestión.

La teoría de las emociones es incapaz de describir por sí misma el trabajo del bailarín o del actor; es necesario un marco teórico distinto que supere ampliamente al de la psicología. Por otra parte, desde que el estudio del actor se ha abierto a los espectáculos no europeos, se ha superado rápidamente la teoría psicológica de las emociones, que, como mucho, es válida para las formas teatrales que imitan comportamientos humanos, y especialmente verbales, de una forma mimética, como por ejemplo la puesta en escena naturalista.

1.2. ¿UNA TEORÍA GLOBAL DEL ACTOR?

¿Es posible una teoría del actor? No hay nada más incierto, pues aunque creemos saber en qué consiste la tarea del actor, tenemos grandes dificultades cuando se trata de describir y de captar lo que hace exactamente, o de comprenderlo no simplemente con los ojos, sino también con la mente, tal como lo solicita Zeami. Apenas podemos decir que parece hablar y actuar ya no en su propio nombre, sino en nombre de un personaje que finge ser o imitar. Pero, ¿cómo lo hace?, ¿cómo realiza todas esas acciones y qué sentido producen para el espectador? La teoría que pretendiera englobar todas estas actividades interpretativas y de producción de sentido sería muy temeraria y ambiciosa, pues la acción del actor es comparable a la del ser humano en situación normal, pero con el parámetro añadido de la ficción, del «como si» de la representación. El actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral; es el vínculo vivo entre el texto del autor (diálogos o indicaciones escénicas), las directrices del director de escena y la escucha atenta del espectador; y es el punto por el que pasan todas las descripciones del espectáculo.

Paradójicamente, sería más fácil fundar la teoría del actor si no la limitáramos a una teoría del actor occidental e incluyéramos en ella al actor-cantante-bailarín de algunas tradiciones y culturas no europeas. Para estas tradiciones, el saber hacer del actor es mucho más técnico, es decir, más fácilmente describable y estrictamente limitado a formas codificadas y repetibles que de ningún modo dependen de la improvisación o de la libre expresión. Nada comparable al actor de la tradición occidental psicológica, que no ha adquirido todas esas técnicas gestuales, vocales, musicales y coreográficas y que se ha encerrado en un género preciso, el teatro de texto hablado. El actor occidental parece querer crear sobre todo la ilusión de que encarna a un individuo cuyo papel le han confiado en una historia en la que interviene como uno de los protagonistas de la acción. De ahí la dificultad de describir el juego del actor occidental, pues se intenta negar las convenciones, o la dificultad de esbozar una teoría de su práctica partiendo del punto de vista del observador (espectador y/o teórico) y no del de la experiencia subjetiva del actor. ¿Qué hace el actor en el escenario? ¿Cómo se prepara para su actividad artística? ¿Cómo transmite al espectador una serie de orientaciones o de impulsos para el sentido? No haremos aquí una historia del actor a lo largo de las épocas —esta empresa está, por lo demás, pendiente de realización—, sino que nos limitaremos a hacer algunas observaciones sobre la metodología del análisis del actor contemporáneo occidental, que, no obstante, no debemos limitar al actor naturalista o al actor del Método que se inspira en Stanislavski o Strasberg.¹ En efecto, el actor no imita necesariamente a una persona real; puede sugerir acciones mediante algunas convenciones o a través de un relato verbal o gestual.

En primer lugar, habría que establecer a partir de qué momento el ser humano adopta la condición de actor y en qué consisten los rasgos específicos de su interacción. El actor se constituye como tal desde que un espectador, es decir, un observador externo, lo mira y lo considera como «extraído» de la realidad circundante y como portador de una situación, un papel y una actividad ficticios o, al menos, distintos de su propia realidad de referencia. Pero no basta con que ese observador decida que tal persona interpreta una escena y que es, por tanto, un actor (en este caso, estaríamos en lo que Boal llama el «teatro invisible»); también hace falta que el observado sea consciente de que interpreta un papel para su observador y que, de este modo, la situación teatral quede claramente definida. Cuando la convención se ha establecido, todo lo que el observado hace y dice se deja de creer a pies juntillas y se entiende como una acción ficcional que sólo tiene sentido y verdad en el mundo posible en el que observado y observador acuerdan situarse. Al definir la interpretación como una «convención ficcional», nos situamos en el caso del actor occidental que juega a ser otro. Por el contrario, el *performer* oriental (el actor-cantante-bailarín), ya cante, baile o recite, realiza estas acciones reales en tanto que él mismo, como *performer*, y no en tanto que personaje que finge ser otro al hacerse pasar como tal ante los ojos del espectador. Cada vez empleamos con mayor fre-

1. Para un excelente recorrido histórico, véase Robert Abirached, «Les jeux de l'être et du paraître», en *Le Théâtre*, París, Bordas, 1980.

cuencia el término de *performer*, en lugar del de actor, para insistir en la acción que lleva a cabo el actor, por oposición a la representación mimética de un papel. El *performer* es, en primer lugar, quien está física y psíquicamente presente ante el espectador.

1.3. LOS COMPONENTES Y LAS ETAPAS DEL TRABAJO DEL ACTOR

El actor occidental —y concretamente el de la tradición psicológica— establece sistemáticamente un papel: «compone» una partitura vocal y gestual en la que se inscriben todos los indicios de su comportamiento, verbales y extraverbales, lo que proporciona al espectador la ilusión de que se halla ante una persona verdadera. No solamente presta su cuerpo, su apariencia, su voz y su afectividad, sino que también se hace pasar —al menos el actor naturalista— por una persona verdadera, parecida a la que frecuentamos cotidianamente y con la que nos podemos identificar, pues encontramos en ella impresiones de similitud con lo que sabemos de nuestro carácter, de nuestra experiencia del mundo, de las emociones y de los valores morales y filosóficos. Muy rápidamente, olvidamos que nos estamos engañando a nosotros mismos al construir una totalidad a partir de escasos indicios: olvidamos la técnica del actor para identificarnos con el personaje y sumergimos en el universo que representa. Sin embargo, el actor desempeña un trabajo muy preciso cuya complejidad no siempre captabamos. Tampoco es fácil distinguir, como lo hacen Stanislavski y Strasberg, el «trabajo con uno mismo» y el «trabajo con el papel». Mientras que el trabajo con uno mismo —es decir, esencialmente el trabajo con las emociones y con el aspecto exterior del actor— es central en sus escritos, el trabajo con el papel, que implica toda una reflexión dramática, permanece en un segundo plano y se realiza siempre después de una preparación psicológica: el trabajo con el papel no debe empezar antes de que el actor haya adquirido los medios técnicos de realizar sus intenciones. En realidad, se produce más bien una ida y vuelta constante entre uno y el papel, entre el actor y su personaje. El trabajo del actor consigo mismo incluye técnicas de relajación, de concentración y de memoria sensorial y afectiva, así como un entrenamiento de la voz y del cuerpo; en suma, todo lo que precede a la figuración de un papel.

Los indicios de la presencia

El primer «trabajo» del actor, que no es propiamente un trabajo, es estar *presente*, situarse aquí y ahora para el público, como un ser vivo que se da «en directo», sin intermediario. A menudo se dice que los grandes actores tienen primero una *presencia* que es un don del cielo y que los distingue de los necesitados. Tal vez. Pero todo actor presente ante mí, ¿no manifiesta acaso una inalienable presencia incluso por definición? Es una marca del actor de teatro que lo percibamos «primero» como materialidad presente, como «objeto» real perteneciente al mundo exterior y que «luego» lo imaginemos en un universo ficcional, como si no estuviera ahí de-

lante nuestro, sino en la corte del rey Luis XIV (si hablamos del *Misántropo*). El actor de teatro tiene por tanto un doble estatuto: es persona real y presente y, *al mismo tiempo*, personaje imaginario, ausente, o al menos situado en «otro escenario». Describir esta presencia es la cosa más difícil que pueda existir, pues los indicios se escapan de cualquier aprehensión objetiva y el «cuerpo místico» del actor se ofrece retrayéndose inmediatamente. De ahí todos los discursos engañosos sobre la presencia de uno o de otro actor, unos discursos que en realidad son normativos («este actor es bueno, este otro no lo es»).²

La relación con el papel

Su segunda tarea es la de *permanecer en el personaje*, y, para el actor naturalista, la de mantener la interpretación y no romper la ilusión de que *es* efectivamente esa persona compleja en cuya existencia debemos creer. Se necesita una concentración y una atención constantes, sea cual fuere la convicción íntima del actor de ser su personaje, y sea cual fuere su técnica para dar de él simplemente una imagen exterior. Puede efectivamente identificarse con el papel mediante todo tipo de técnicas de autopersuasión, o bien engañar al mundo exterior haciendo ver que es otro, o bien distanciarse del papel, citarlo, burlarse de él o entrar y salir de él a su antojo. Sea como fuere, debe dominar siempre la codificación elegida y las convenciones interpretativas que haya aceptado. La descripción de la interpretación obliga a observar y a justificar la evolución del vínculo entre el actor y su personaje.

La dicción

La dicción de un texto dado no es más que un caso particular de esta estrategia de comportamiento: tan pronto se la puede volver verosímil, sometiéndola a la mimesis y a las maneras de hablar del medio en que se sitúa la acción, como se la puede desconectar de todo mimetismo y organizarla en un sistema fonológico, retórico y prosódico que posea sus propias reglas y no intente producir efectos de realidad al copiar maneras de hablar auténticas.

El actor en la puesta en escena

Gracias al dominio del comportamiento y de la dicción, el actor imagina posibles *situaciones de enunciacón* en las que su texto y sus acciones adoptan un sentido. En la mayoría de ocasiones, estas situaciones las sugieren simplemente algunos indicios que aclaran la escena y el papel. Es una responsabilidad del director de es-

2. Sobre la crítica de la presencia en la teoría del actor, particularmente en Barba, véase Patrice Pavis, «Un canot à la dérive?», en *Théâtre/Public*, nº 126, 1995.

cena, pero también del actor, decidir qué indicios se elegirán. Únicamente el actor sabe (aproximadamente) qué escala tienen sus indicios gestuales, faciales o vocales, si el espectador está en condiciones de percibirlos y qué significaciones puede llegar a atribuirles. A la hora de «disponer» estos signos, debe ser suficientemente claro para ser percibido y, a la vez, suficientemente sutil para ser diferenciado o ambiguo. En este sentido, la teoría del actor se inscribe en una teoría de la puesta en escena y, más generalmente, en una teoría de la recepción teatral y de la producción del sentido: el trabajo del actor consigo mismo y, en particular, con sus emociones sólo tiene sentido en la perspectiva de la mirada del otro y, por lo tanto, en la perspectiva de la mirada del otro, del espectador, que debe estar en condiciones de leer los indicios físicamente visibles del personaje llevado por el actor.

Gestión y lectura de las emociones

El actor sabe gestionar y dar a leer sus emociones. Nada le obliga a experimentar realmente los sentimientos de su personaje y, aun cuando toda una parte de su formación consista, desde Stanislavski y Strasberg, en cultivar su memoria sensorial y emocional para encontrar de un modo rápido y seguro el estado psicológico sugerido por la situación dramática, ésta no es más que una opción entre muchas otras —la más «occidental», pero no necesariamente la más interesante—. Por lo demás, para interpretar un personaje, ni siquiera los actores del «Sistema» de Stanislavski o del «Método» de Strasberg utilizan sus propios sentimientos tal como son, algo que llevó a cabo el actor romano Polus, que utilizó las cenizas de su propio hijo para interpretar la escena en que Electra lleva la urna de Oreste. Para el actor, es igualmente importante saber fingir y reproducir en frío sus emociones, aun que sólo sea para no depender de la espontaneidad, pues, como señala Strasberg, «el problema fundamental de la técnica del actor es la no fiabilidad de las emociones espontáneas». ³ Más que el dominio interior de las emociones, lo importante en última instancia para el actor es que las emociones que interpreta resulten legibles para el espectador. No es necesario que este último encuentre el mismo tipo de emociones que encuentra en la realidad. Por lo tanto, no es necesario que el actor se entregue a una expresión casi «involuntaria» de sus emociones. En efecto, las emociones están a veces codificadas, recopiladas y catalogadas en un estilo de interpretación; por ejemplo, en la interpretación melodramática del siglo XIX, en las actitudes retóricas de la tragedia clásica, o en las tradiciones no europeas (por ejemplo, en la danza hindú Odissi). En ocasiones, los mimos occidentales (Decroux, Marceau, Lecocq) han intentado codificar las emociones con la ayuda de un tipo de movimiento o de actitud. Según Jacques Lecocq, «cada estado pasional se encuentra en algún movimiento corriente: el orgullo sube, los celos tuercen a un lado y se esconden, la vergüenza se inclina y la vanidad gira». ⁴

3. Lee Strasberg, *L'Actors' Studio et la méthode*, París, Interéditions, 1989, pág. 177.

4. Jacques Lecocq (comp.), *Le théâtre du geste*, París, Bords, 1987, pág. 20.

En la práctica contemporánea, desde Meyerhold y Artaud hasta Grotowski y Barba, el actor da a leer directamente emociones ya traducidas en acciones físicas cuya combinatoria forma la fábula misma. Para el actor, las emociones dejan de ser, como en la realidad afectiva, un «trastorno súbito y pasajero, un "ganchito" en la trayectoria de la vida cotidiana», y se convierten en movilizaciones, en «emociones» físicas y mentales que lo motivan en la dinámica de su interpretación, en el espacio-tiempo-acción de la fábula en la que se inscribe. Por lo tanto, antes que entregarnos (el actor tanto como el espectador o el teórico) a profundas introspecciones sobre lo que siente o no siente el actor, es preferible partir de la puesta en forma, de la codificación de los contenidos emocionales. En efecto, es más fácil observar lo que el actor *hace* con su papel y cómo lo crea y se sitúa en relación con él, pues el actor es «un poeta que escribe sobre la arena [...]». Como un escritor, extrae de sí mismo, de su memoria, la materia de su arte; compone un relato según el personaje ficticio puesto por el texto. Maestro de un juego de engaños, añade y suprime, ofrece y quita; esculpe en el aire su cuerpo movedido y su voz cambiante». ⁵

En la práctica teatral contemporánea, el actor ya no remite siempre a una persona verdadera, a un individuo que forma un todo, a una serie de emociones. Ya no significa a través de una mera transposición e imitación; construye sus significaciones a partir de elementos aislados que extrae de partes de su cuerpo (neutralizando el resto): manos que imitan toda una acción, iluminación de la boca que excluye el resto del cuerpo, o voz del narrador que propone relatos e interpreta sucesivamente varios papeles.

Del mismo modo que, para el psicoanálisis, el sujeto es un sujeto «agujereado», intermitente, de «responsabilidad limitada», el actor contemporáneo ya no es el encargado de imitar mimicamente a un individuo inalienable: ya no es un *simulador*, sino un *estimulador*; «performance» más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco tiene la obligación de representar un personaje o una acción de una forma global y mimética, como un réplica de la realidad. En suma, su oficio prenatalista ha sido reconstituido. Puede sugerir la realidad mediante una serie de convenciones que serán localizadas e identificadas por el espectador. El *performer*, a diferencia del actor, no interpreta un papel, sino que actúa en su propio nombre.

Por lo demás, es raro, por no decir imposible, que el actor esté enteramente en su papel, hasta el punto de hacer olvidar que es un artista que representa un personaje y construye así un artefacto. Ni siquiera la concepción del actor según Stanislavski lo obliga a hacer olvidar que interpreta, que está comprometido con una ficción y que construye un papel y no un verdadero ser humano al modo de Frankenstein. Sobre un escenario, el actor nunca permite que se lo olvide en tanto que artista-productor, puesto que la producción del espectáculo forma parte del espectáculo y del placer del espectador (soy siempre consciente de que estoy en el teatro y de que percibo a un actor y, por lo tanto, a un artista, un ser artificialmente construido).

5. Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, París, Gallimard, 1991, pág. 144.

Identificación o distancia

Frecuentemente, el actor intenta identificarse con su papel: mil pequeñas astucias le sirven para persuadirse de que es ese personaje del que le habla el texto y al que debe encarnar a los ojos del mundo exterior. Finge creer que su personaje es una totalidad, un ser semejante a los de la realidad, cuando, de hecho, no se compone más que de escasos indicios que él y el espectador deben completar y suplir de modo que produzcan una ilusión de persona. A veces, por el contrario, indica con una ruptura en su interpretación que no es víctima de la manobra, y puede ocurrir que aporte su testimonio personal sobre el personaje que supuestamente representa.

1.4. MÉTODOS DE ANÁLISIS DEL JUEGO DEL ACTOR

Para contrarrestar la visión metafísica, e incluso mística, del actor (y todos los discursos engañosos que la acompañan, particularmente en la literatura periodística sobre «la vida de los actores»), y para superar el estéril debate sobre el «revivir» o el «fingir», no hay nada mejor que un tajante análisis técnico del juego del actor. Ya que los instrumentos del análisis todavía están poco elaborados, nos limitaremos a sugerir algunas pistas posibles para la investigación futura.

Las categorías históricas o estéticas

Cada época histórica tiende a desarrollar una estética normativa que se define por contraste con las precedentes y que propone una serie de criterios bastante tajantes. Resulta pues tentador describir esos estilos de interpretación o de juego: romántico, naturalista, simbolista, realista, expresionista, épico, etc. A menudo, el espectador moderno dispone de un rudimentario entretejido histórico que le ayuda a distinguir, por ejemplo, el juego «naturalista» y los juegos de Brecht, Artaud, Grotowski o el Actors' Studio. De este modo, determinados momentos históricos y determinadas escuelas de interpretación se identifican con determinadas categorías estéticas muy aproximadas. El interés del establecimiento de estas categorías estriba en que no amputan el estudio del actor de su medio estético o sociológico. El actor naturalista —por ejemplo, el de la época de Zola o de Antoine— se describirá a partir de una teoría del medio, de una estética de lo verosímil y de los hechos verdaderos, conforme a la ideología y la estética deterministas y naturalistas. Sin embargo, el análisis peca a menudo de superficial e incluso de tautológico: con frecuencia, se nos dice que un actor naturalista es el que se desarrolla en un universo naturalista... Semejante tautología no aclara en absoluto los gestos específicamente naturalistas ni los procedimientos de la interpretación psicológica.

Más valdría formular una hipótesis acerca de un modelo cultural que distinguiera, en el tiempo y en el espacio, distintas maneras de concebir el cuerpo y de prestarse a diferentes modalidades de significación.

Las descripciones semiológicas

Atañen a todos los componentes del juego del actor: gestualidad, voz y ritmo de la dicción y de los desplazamientos. La determinación de estos componentes y, por tanto, la segmentación en sistemas son precisamente las que no son evidentes y plantean problemas, pues en la materia no hay segmentaciones ni tipologías objetivas y universales. Cada ámbito recurre a las semiologías sectoriales existentes para extraer los grandes principios de su organización. La dificultad, sin embargo, radica en no dividir la *performance* del actor en especialidades demasiado estrechas, pues con ello perderíamos de vista la globalidad de la significación: una gestual así sólo tiene sentido en relación con un desplazamiento, con un tipo de dicción o un ritmo, sin hablar del conjunto de la escena ni de la escenografía de la que forma parte. Así pues, hay que intentar desarrollar una segmentación y unas unidades que preserven una coherencia y una globalidad. En lugar de establecer una separación entre gesto y texto, o entre gesto y voz, nos esforzaremos por distinguir macrosecuencias en el interior de las cuales los distintos elementos se agrupan, se refuerzan o se distancian, formando un conjunto coherente y pertinente, susceptible de combinarse luego con otros conjuntos.

También podemos considerar que el actor es el realizador de un montaje (en el sentido filmico del término), ya que compone su papel a partir de fragmentos: indicios psicológicos y de comportamiento en la interpretación naturalista, que termina por producir, a pesar de todo, una ilusión de totalidad; momentos singulares de una improvisación o de una secuencia gestual que se reelaboran, rebanan, cortan y pegan sin cesar para un montaje de acciones físicas, en Meyerhold, Grotowski o Barba. El análisis de la secuencia interpretativa sólo se puede hacer considerando el conjunto de la representación y situándola en la estructura narrativa que revela la dinámica de la acción y la organización lineal de los motivos. De este modo, se acerca al análisis de la representación. Por ejemplo, es posible distinguir en el trabajo gestual, vocal y semántico del actor varios grandes tipos de vectores. El vector se define como una fuerza y un desplazamiento desde un determinado origen hacia un punto de aplicación, y según la dirección de esta línea que va de un punto a otro. Distinguiremos cuatro grandes tipos de vectores:

1. *Acumuladores*: condensan o acumulan varios signos.
2. *Conectores*: enlazan dos elementos de la secuencia en función de una dinámica.
3. *Secantes*: provocan una ruptura del ritmo narrativo, gestual y vocal, y aumentan la atención en los momentos en que el sentido «cambia de sentido».
4. *Embragues*: hacen pasar de un nivel de sentido a otro, o de la situación de enunciación a los enunciados.

Estos vectores son la armazón burda del trabajo del actor, que, por supuesto, es mucho más fino y frágil, y se constituye de una mirada de microactos y de matices infinitos de la voz o el gesto. Con todo, son indispensables para que el actor sea a la vez coherente y «legible» y para que funcione como un orientador y un amplificador durante el resto de la representación.

En efecto, el actor sólo tiene sentido en relación con sus compañeros de escenario: por lo tanto, hay que señalar cómo se sitúa frente a ellos, si su interpretación es individualizada, personal o típica del grupo, cómo se inscribe en la configuración (en inglés, *blocking*) del conjunto. Pero, ¿cómo describir el gesto con un discurso, sin que pierda toda su especificidad, todo su volumen, toda su intensidad, toda relación vivificante con el resto de la representación? El trabajo del actor sólo se comprende una vez reubicado en el contexto global de la puesta en escena, allí donde participa en la elaboración del sentido de toda la representación. De nada sirve anotar todos los detalles de ese trabajo si no descubrimos la forma en que se extiende por toda la representación.

Pragmática del juego corporal

Para captar la variedad del trabajo corporal que el actor ejecuta, la descripción de este último exige una aproximación todavía más técnica. Partiremos de la pragmática del juego corporal, tal como la describe Michel Bernard, determinando los siete operadores siguientes:⁶

1. *La extensión y la diversificación del campo de visibilidad corporal* (desnudez, enmascaramiento, deformación, etc.); en suma, su iconicidad.
2. *La orientación o disposición de los lados corporales* en relación con el espacio escénico y con el público (frente, dorso, perfil, tres cuartos, etc.).
3. *Las posturas*, es decir, el modo de inserción en el suelo y, más ampliamente, el modo de gestión de la gravedad corporal (verticalidad, oblicuidad, horizontalidad, etc.).
4. *Las actitudes*, es decir, la configuración de las posiciones somáticas y fragmentarias en relación con el medio (mano, antebrazo, brazo, torso / cabeza, pie, pierna, etc.).
5. *Los desplazamientos* o las modalidades de la dinámica de ocupación del espacio escénico.
6. *Las mímicas en tanto que expresividad visible del cuerpo* (mímicas del rostro y gestuales) en sus actos, tanto útiles como superfluos, y, por consiguiente, del conjunto de los movimientos identificados.
7. *La vocalidad, es decir, la expresividad audible del cuerpo y/o de sus sustitutos* y complementos (ruidos orgánicos naturales o artificiales: con los dedos, los pies, la boca, etc.).

Estas siete referencias de Michel Bernard permiten una descripción precisa de la corporalidad del actor y son un medio de anotar y de comparar distintos usos del cuerpo. Podríamos añadir otras dos: los efectos del cuerpo y la propiocepción del espectador.

6. Michel Bernard, «Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain», en *Bulletin de psychologie*, t. xxxviii, nº 370, 1986.

8. *Los efectos del cuerpo*. El cuerpo del actor no es un mero emisor de signos, un semáforo ajustado con la idea de lanzar señales dirigidas al espectador; produce efectos en el cuerpo del espectador, ya los llamemos energía, vector de deseo, flujo pulsional, intensidad o ritmo. Como veremos más adelante con el análisis de *Ulrike Meinhof*, este tipo de efectos son más eficaces que una larga explicación de signos gestuales pacientemente codificados y luego decodificados en atención a un espectador-semiólogo «medio». De ahí la observación de Dori: el actor sería el antisemiólogo por excelencia, ya que destruye los signos de la puesta en escena en lugar de construirlos.⁷

9. *La propiocepción del espectador*. No es exactamente una propiedad del actor, sino de la percepción interna, por parte del espectador, del cuerpo del otro, de las sensaciones, impulsiones y movimientos que el espectador percibe en el exterior y transfiere a su interior.

Las «técnicas corporales»: hacia una antropología del actor

Todas las descripciones de la semiología y de la pragmática son una preparación para una antropología del actor, todavía por inventar, que plantearía lo más concretamente posible las preguntas al actor y a su cuerpo, unas preguntas que el análisis del espectáculo debe dirigir sistemáticamente a toda puesta en escena.

1. ¿De qué cuerpo dispone el actor inmediatamente antes de abrigar un papel? ¿En qué medida se encuentra impregnado de la cultura circundante y cómo se alía ésta con el proceso de significación del papel y de la interpretación? ¿Cómo el cuerpo del actor «dilata» su presencia y la percepción del espectador?⁸
2. ¿Qué muestra y qué oculta el cuerpo? ¿Qué es lo que la cultura, desde San Francisco hasta Riad, accede a revelarnos sobre su anatomía? ¿qué elige mostrar y ocultar, y desde qué punto de vista?
3. ¿Quién maneja los hilos del cuerpo? ¿Se manipula al cuerpo como a una marioneta, o es él mismo el que da, desde su interior, las instrucciones para su uso? ¿Dónde reside el piloto?
4. ¿Está el cuerpo centrado en sí mismo, con lo que devuelve toda manifestación a un centro de operaciones del que todo parte y al que todo vuelve? ¿O está, en cambio, descentrado y situado en la periferia de sí mismo, y resulta importante sobre todo para lo que ya no se halla más que en la periferia?
5. En su medio cultural, ¿qué es lo que se entiende por un cuerpo controlado o por un cuerpo «desatado»? ¿Qué se vivirá como un ritmo lento o rápido? ¿Hasta qué punto la disminución o el aumento de la velocidad de una acción cambiarán la mirada del espectador, solicitando su inconsciente o provocando su embriaguez?

7. Bernard Dori, *La représentation émanicipée*, Arles, Actes Sud, 1988, pág. 183.

8. Eugenio Barba, *The Secret Art of the Performer*, Londres, Routledge, 1991, pág. 54.

6. ¿Cómo el cuerpo parlante y actuante del actor invita al espectador a «entrar en la danza», a adaptarse al sincronismo y a hacer converger los comportamientos comunicativos?
7. Cómo se «vive» el cuerpo del actor/actriz: ¿visualmente, cinéticamente (percibiendo el movimiento), haptogénicamente (efectuando el movimiento)?, ¿en perspectiva caballera o desde el interior?, ¿según qué acontecimiento cinético y estético? ¿De qué modo solicita la memoria corporal del espectador, su motricidad y su propiocepción?
8. En resumen y retomando la pregunta de Barba, ¿cambia el actor de cuerpo en cuanto sustituye la vida cotidiana por la presencia escénica y por el consumo ilimitado de energía? ¿Hasta qué punto no es siempre, para el espectador, un «extraño que baila» (Barba)?

Una vez trazado este marco de la antropología del actor, nos queda examinar cómo el juego del actor puede ser objeto de un análisis. Lo haremos al analizar la gestual en *El avaro* y en *Ulrike Meinhof*.

2. ¿Explicación de gestos o vectorización del deseo?

2.1. LOS DISTINTOS PUNTOS DE VISTA SOBRE EL GESTO

Como acabamos de ver, el análisis de la interpretación del actor plantea desde un principio la cuestión teórica del objeto estudiado y de las unidades utilizadas para describirlo. ¿Qué queremos examinar exactamente cuando abordamos el actor o la actriz? La descripción debe distinguir cuidadosamente los diferentes puntos de vista, objetos y discursos que están a disposición del análisis:

- *El actor/la actriz*, en sentido amplio, y su situación en la representación.
- *El cuerpo* y la problemática filosófica de su figuración en teatro: su corporeidad.
- *La actuación*: la manera de actuar/jugar⁹ del actor en el espectáculo, el estilo de juego adoptado (naturalista, realista, simbolista, etc.).
- *Los gestos, la gestual, la gestualidad*: maneras de fijar la atención en la utilización del cuerpo y, particularmente, de los miembros superiores e inferiores: posturas, posturas, desplazamientos y encadenamientos de los movimientos.
- *La comunicación no verbal*: lo que el actor «dice» con su cuerpo, a sabiendas e inconscientemente.
- *La coordinación interaccional* o «conjunto de los fenómenos de sincronización, de afinación y de conservación»,¹⁰ es decir, la manera en que el gesto se une a la palabra, en el escenario, desde el punto de vista del actor y del espectador.

9. En el doble sentido del inglés *to act*, que significa a la vez actuar y jugar en tanto que actor.

10. Jacques Cosnier, «Introduction», en *Proité*, vol. 20, n° 2 («Signes et gestes»), 1992, pág. 38.

— *La cadena posturo-mimo-gestual*, que es «continua en el tiempo y tridimensional en el espacio» y reúne el conjunto de los datos físicos antes de establecer su vínculo con la actividad verbal.

Se trata de múltiples puntos de vista y de ámbitos de estudio ya existentes y que el análisis del juego del actor debe adaptar a su objeto específico. Ante la complejidad de los fenómenos teóricos utilizados y el estado de desolación del estudio del actor, propondremos un simple análisis de dos breves extractos centrados en la interpretación: Louis de Funès en su filme *El avaro* (1979) y Regine Fritschi en *Ulrike Meinhof* (1990), «teatro coreográfico» de Johann Kresnik.¹¹ Son dos ejemplos muy diferentes: mientras que uno acompaña e ilustra el texto «inalterable» de *Molière*, el otro «baila» la vida imaginaria de la célebre «terrorista» de la *Rote Armee Fraktion*. La «explicación de gestos», al concentrarse en la «cadena posturo-mimo-gestual», la considera como un sistema, sin duda no aislable ni separable del conjunto de la representación, pero al menos coherente y analizable según sus propias unidades. Partiendo de la «explicación de gestos» (en el sentido en que se habla de una «explicación de texto» que analiza el detalle del estilo del texto), esperamos identificar de manera empírica algunos funcionamientos típicos del gesto en el teatro y utilizar libremente las teorías del gesto en la vida cotidiana, que no tiene (todavía) nada de artístico, para examinar cómo el actor utiliza comportamientos gestuales en la construcción de su personaje. A este análisis semiológico del gesto en una situación mimética de comunicación, opondremos una «energética» (Lyotard) de un cuerpo «silencioso», pero que sufre. La cuestión estriba en saber si esta alternativa se puede mantener realmente, y si es preciso seguir oponiendo una comunicación semiológica a una energética separada de toda mimesis y de toda referencia o signo.

Antes de entrar en el detalle de los análisis de la gestualidad, conviene recordar que la gestual no es más que un elemento de la representación, arbitrariamente aislado del resto de la puesta en escena. Ahora bien, el contexto global de la escena y la mirada del espectador son siempre los que sobredeterminan el gesto. Además, hay que evitar contentarse con describir el gesto desde el exterior, a partir de los meros indicios visibles, pues éstos sólo son la faz emergente de un comportamiento y sólo son legibles desde una estética de lo verosímil y de lo mimético. Las teorías que tomamos prestadas de la comunicación no verbal sólo deben ser un medio —y no un fin— de aclarar un sistema estético, es decir, una poética construida artificialmente.

11. La elección de los espectáculos ha venido determinada por la posibilidad para el lector de remitirse a los ejemplos analizados, lo que nos ha conducido, en algunos casos, como éstos, a trabajar con teatro filmado para el cine o la televisión. Evidentemente, este registro del teatro no debe hacernos olvidar el teatro ni la variedad de las prácticas espectaculares de las que sobre todo trataremos aquí.

2.2. EXPLICACIÓN DE GESTOS: *EL AVARO*

El ejemplo elegido es la primera escena del tercer acto de *El avaro*, desde la entrada de Harpagon dirigida a Valerio y a maese Santiago (aquí entrada 1) hasta el final de la escena (aquí entrada 64). Adoptamos un dispositivo que distingue la palabra subdividida en sus entradas E, la gestual G y el comentario teórico T sobre el uso del gesto. Intentemos, en esta explicación de gestos, seguir el curso de la cadena verbo-posturo-mimo-gestual para observar y describir lo más concreta y «tanjantemente» posible algunos de los procedimientos de su «puesta en escena».

- **E1** Añadido verbal: «Vamos, todo el mundo: ¡hop!»

G: Este texto añadido (cuyo significado sería «que todo el mundo salga, excepto vosotros dos») se infiere de la situación gestual como su verbalización inmediata. El gesto prolonga el significado de la palabra («Salid»).

T: Hay una continuidad entre cuerpo y palabra: la cadena posturo-mimo-gestual es continua, la mirada y el entendimiento pasan imperceptiblemente de una a otra, la redundancia y la imbricación de las informaciones aseguran la lectura uniforme del mensaje, especialmente la dirección del movimiento y la separación entre lo que se incluye y lo que se excluye en la conversación.

- **E1** Harpagon: «Hola, maese Santiago, acercaos».

G: Dos manos con los dedos unidos, desplazadas paralelamente desde el exterior hacia el busto de Harpagon, indican el movimiento deíctico del acercamiento.

T: ¿Qué tipología de los gestos se adaptaría mejor al estudio del teatro occidental (donde la palabra es anterior y viene acompañada por el gesto)? La de Rimé distingue tres funciones principales del gesto en la interacción social.¹²

1. *Gestos ideativos*
 - de marcación
 - ideográficos
2. *Gestos figurativos*
 - icónicos (pictográficos, kinetográficos, espaciales)
 - pantomímicos
3. *Gestos evocativos*
 - deícticos
 - simbólicos (emblemáticos)

En este caso, el gesto es evocativo-deíctico: remite al objeto del discurso («Venga usted aquí») inscribiéndolo en la situación deíctica que desea ge-

12. B. Rimé, «Communication verbale et non verbale», en *Grand dictionnaire de la psychologie*, París, Larousse, 1991.

nerar;¹³ y orienta la conversación en el sentido que importa al locutor-gestculador. Esta tipología sólo confirma parcialmente la de los teóricos de la mímica o del teatro corporal. Así, la tipología de Lecocq distingue las tres categorías siguientes:

Los gestos de acción atañen más bien al acto del cuerpo mismo; los gestos de expresión, más bien a los sentimientos y los estados de ánimo de la persona; y los gestos de indicación puntúan la palabra, la preceden, la prolongan o la sustituyen.¹⁴

La clasificación de Lecocq separa artificialmente la acción mimética y la expresión modalizadora y emocional, mientras que la indicación puede ser a la vez, o sucesivamente, ideativa, figurativa y evocativa.

- **E2** Maese Santiago: «¿Queréis hablar a vuestro cohero, señor, o a vuestro cocinero?, pues soy uno y el otro».

G: En contraste con la agitación de Harpagon-de Funès, maese Santiago-Galabru presenta un cuerpo plácido, al abrigo, tranquilizador; sus manos se abren hacia Harpagon en señal de demanda y de ofrecimiento.

T: El gesto, *a fortiori* el del actor, sólo es legible en relación con el del otro. De ahí la importancia de las teorías del *gestus* (Benjamin, Brecht), pues estudian la manera en que las determinaciones sociales y las relaciones jerárquicas se inscriben en los intercambios de miradas, en las relaciones entre las masas corporales y en las diferencias de actitudes.

- **E3** Harpagon: «A los dos».

- **E4** Maese Santiago: «Pero, ¿a quién de los dos primero?».

- **E5** Harpagon: «Al cocinero».

- **E6** Maese Santiago: «Entonces, esperad un momento, por favor».

G: Como el diálogo verbal, la secuencia de interacción gestual no se debería descomponer en unidades autónomas, sino analizarse globalmente, lo que no excluye las observaciones sobre los distintos momentos gestuales de la interacción.

- **E3** El nerviosismo de Harpagon produce un ligero encogimiento de hombros que se extiende a los brazos, los antebrazos y las manos.

- **E4** La tranquilidad ingenua de maese Santiago «replica» con una inmovilidad satisfecha y segura de sí misma. De ahí la irritación gestual y verbal de Harpagon en **E5**.

13. La deixis es la inscripción de la palabra en la situación concreta del espacio y el tiempo.

14. Jacques Lecocq, *op. cit.*, pág. 21.

- **E5** El torso se inclina hacia delante como si todo el cuerpo, y no solamente la mirada o las manos, quisiera lanzarse a la discusión. En contraste, Valerio permanece inmóvil y erguido en una posición de espera, con el busto anclado sólidamente en el área de influencia de Harpagon, mientras su mirada se dirige hacia el frente (fuera de campo, en dirección a maese Santiago), como si quisiera controlar desde arriba cualquier eventual intrusión del cocinero.

T: La comprensión global de la situación dramática permite atribuir a cada actor-personaje un cuerpo y una gestual característicos de su papel, que podríamos describir —de una manera impresionista— como sigue:

Louis de Funès: pequeño, delgado, seco, agitado, inestable.

Michel Galabru: grande, pesado, jovial, lento, seguro de sí mismo.

Hervé Bellon: alto, rígido, tenso, elegante, elocuente.

Una retórica de las pasiones con todo un repertorio de actitudes y de gestos típicos se pone en marcha rápidamente, y cada actor recurre a su guión gestual favorito. Los personajes se individualizan en función de su carácter y de su papel (manipulador el avaro, bestia de carga el criado, y aristócrata al acecho Valerio). El sistema de los papeles en dramaturgia clásica europea, o en las artes tradicionales de Extremo Oriente, descansa en propiedades de este tipo, que se definen siempre en función de un tipo morfológico y de una manera específica de interpretar y de mover el cuerpo y el personaje.

- **E7** Harpagon: «¿Qué diantre de ceremonia es ésta?».

G: El paralelismo y la diferencia de las actitudes y de las expectativas se señalan mediante indicios claramente diferenciales: Valerio, con los brazos cruzados, a la espera, pensando a largo plazo y con el cuerpo ya tenso y pendiente de la posible continuación de los acontecimientos; Harpagon, con las manos (no visibles) sobre la mesa e instalado en la inmediatez de la situación.

T: Todos los estudios de la gestual son comparativos: sus sistemas y sus reglas se establecen por contraste entre los diversos protagonistas. La interacción no es necesariamente directa; a veces, es paralela y relativa. El *gestus* concentra en los cuerpos temporalidades distintas.

- **E8** Maese Santiago: «Sólo tenéis que hablar».

G: Maese Santiago deja el eje del plano y se desplaza, igual que la cámara que lo encuadra, hacia la izquierda; luego, regresa al mismo lugar ajustándose el gorro. Restablece con la mirada el intercambio con Harpagon. Lo natural de esta nueva centralización (a la que Santiago está aparentemente acostumbrado dada la diversidad de sus cargos) se trans-

mite a lo natural de la entonación que adopta, como si la comunicación pudiera retomarse sin la menor dificultad, puesto que el contacto visual y profesional se ha restablecido.

T: La percepción del gesto y del movimiento depende del encuadre, en el sentido amplio del término: no únicamente el de la cámara, sino también y más fundamentalmente el de la mirada del observador. El propio actor fija las coordenadas de sus desplazamientos y domina en gran parte los efectos de focalización y desfocalización que induce en el espectador.

- **E9** Harpagon: «Me he comprometido, maese Santiago, a dar esta noche una cena».

G: Sobre «una cena», expresión que cierra la frase con un autoénfasis provocado por la sorpresa de esta noticia inesperada, de Funès baja la cabeza como si quisiera ponerse al alcance de Bellon [Valerio] esbozando un saludo para implorar, sin decirlo, la ayuda milagrosa del cocinero.

T: En este caso, el gesto sigue al discurso y, al mismo tiempo, lo revela; participa en la dinámica de la interacción y, como gesto ideativo de marcación, hace las veces de «facilitación cognitiva» para fijar mejor el discurso y la gestual en una misma situación fácil de descifrar.

- **E10** Maese Santiago: «¡Gran maravilla!».

G: La insistencia gestual de Harpagon en **E9** es tan grande que Santiago acompaña a su interlocutor con la cabeza y asiente con ella al tiempo que retiene la respiración, teniendo en cuenta lo que sabe del avaro de su amo.

T: Vemos aquí cómo la actitud facial y corporal del personaje se modela en el interlocutor, cómo la interacción se desarrolla en sincronía, entre la respuesta al otro y la futura respuesta que prepara la entrada medio seria medio irónica **E10**: «¡Gran maravilla!». El cine es especialmente apto para captar mediante breves planos la reacción fugitiva pero diferenciada del interlocutor.

- **E11** Harpagon: «Dime, ¿nos darás bien de comer?».

G: La cadena mimo-gestual escinde la frase en dos momentos: la primera parte juega con la enunciación de una convivencia en la que el amo finge estar con su criado («Dime», «nos»). La gestual imita este acercamiento forzado: el avaro se inclina ligeramente hacia su criado. La segunda parte de la cadena («bien de comer») prolonga considerablemente la última palabra, sin razón aparente, como un movimiento de incomodidad.

T: Cuando la insistencia verbal (entonación sobre un término) se marca especialmente, el cuerpo está obligado a seguirla y a presentar una secuencia cuya duración e intensidad se salgan de lo normal. En este caso, la expresión facial indica esta longitud no habitual de la sílaba y el busto acompaña a la enunciación con un movimiento descendente cuya fuerza expresiva, claramente exagerada en relación con la norma, se convierte

en una señal muy fuerte de la estetización del gesto y de la firma gestual del actor, en el que reconocemos uno de los gestos de su repertorio.

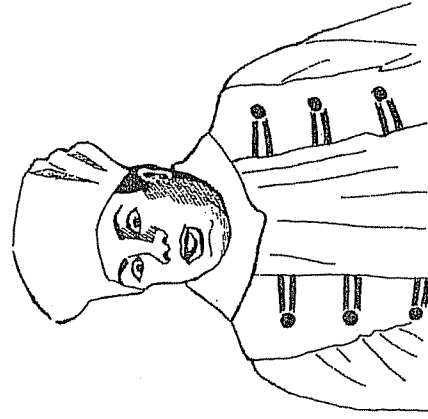
- E12 Maese Santiago: «Sí, si me dais [abundante] dinero».
- G: La entonación y la fuerza de la actitud facial —es decir, la atención prestada a la autoenunciación gracias a los juegos de ojos y al efecto de «rana inflada» de Galabru— permiten borrar la palabra «abundante», que parecería muy arcaica, sin que esta omisión se pueda reconocer realmente.
- T: El gesto, y especialmente el que acompaña a una entonación, tiene siempre una tendencia a simplificar el discurso arcaico naturalizándolo, atrayendo la atención hacia los términos esenciales o comprensibles del mensaje verbal. Situado en una posición de desplomo en relación con el texto, el gesto de entonación aclara, borra y deforma el texto a su antojo. No solamente controla y sobresignifica el texto, sino que regula su escucha y su recepción. El gesto tiene una inmediatez y una contemporaneidad que están ligadas a la deixis de su producción y que destacan sobre la semántica del texto, la cual exige un «movimiento de retroceso» de la mente y un ligero desfase temporal para ser apreciada justamente. Además, el estilo de la puesta en escena está tan centrado en la inmediatez de la recepción que el detalle del texto se sacrifica a veces «en beneficio» de la historia y de la comicidad popular.

- E13 Harpagon: «¡Qué diablo! ¡Siempre dinero! Parece que no tengan nada más que decir: ¡dinero, dinero, dinero! ¡Ah! ¡Sólo tienen esa palabra en la boca: dinero! ¡Siempre hablando de dinero! ¡Esta es su muletilla: el dinero!».

G: La primera y verdadera crisis aguda de avaricia colérica se puede ver en este monólogo del dinero. Tanto verbal como gestualmente, este único término, repetido con bastantes escansiones obsesivas, estructura la «salida» del avaro. El arcaísmo «espada blanca» (su argumento habitual) se pronuncia, pero de una manera casi inaudible, no tanto fónica como rítmicamente, pues queda tapada por los molinetes frenéticos de Harpagon.

T: Una situación preponderante se puede hacer cargo incluso del texto más arcaico, puesto que el gesto le presta ayuda. En la estética de lo verosímil (de la que participa este filme para el «gran público»), el cuerpo hace como si creara el texto en el momento en que se profiere, lo naturaliza y sólo conserva de él la armazón necesaria para la construcción de una situación tangible.

- E14 Valerio: «¡No he oído nunca una respuesta más impertinente que ésta! ¡Menuda maravilla hacer una buena comida con mucho dinero! Eso es lo más fácil del mundo, y no hay un espíritu tan pobre que no lo pueda hacer igual de bien; pero, para obrar como un hombre hábil, hay que hablar de hacer una buena comida con poco dinero».



G: Este texto es largo y desde «Menuda maravilla...», el filme encuadra la reacción indignada de maese Santiago. La gestual de Valerio aparece como lo que es: una construcción retórica esbozada únicamente en atención al avaro, quien, de algún modo vencido en su propio terreno económico, no puede añadir más que un «eso es» y abrir las manos para aprobar el discurso de su intendente.

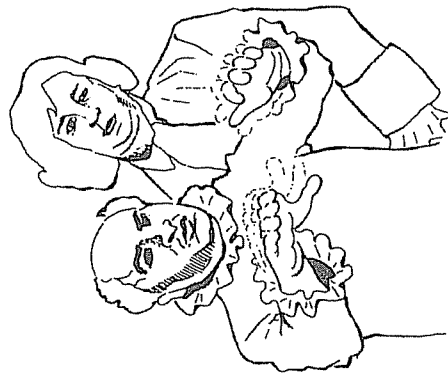
T: La misma gestual, en este caso oratoria y noble, propia de un vigoroso defensor, parece ora vibrante y sincera, ora como aquí, vacía y falsa. Su veracidad depende, por tanto, de la comprensión de la situación (veremos a Valerio mirar hacia el avaro para juzgar el efecto de su astucia). Se trata en suma de saber si los códigos (los hilos) de la retórica deben ser o no visibles para revelar la fabricación del personaje. Solamente un conocimiento del contexto, y accesoriamente de algunos indicios facilitados por la puesta en escena, informa sobre la clave gestual de toda una secuencia y sobre el valor que conviene atribuir a los gestos. Sea como fuere, hay siempre una codificación de los gestos que es más o menos legible y que conlleva un indicio de veracidad o de falsedad.

- E15 Maese Santiago: «¡Una buena comida con poco dinero?».
- E16 Valerio: «Sí».

G: La cita del discurso del otro viene aquí acompañada de un efecto vocal y mímico de parodia, es decir, de repetición exagerada de la palabra y de la gestual citadas. En el caso de Galabru, la expresión facial, y especialmente unos ojos que prácticamente se salen de sus órbitas, relevan y amplifican el discurso restituído. La retórica noble y «distinguida» de Bellon se retoma paródicamente en una modalidad «popular», con un gran gasto de energía para bloquear el torso, hinchar el rostro y agitar los brazos en todas las direcciones.

T: El gesto tiene la capacidad de citar, parodiar y burlarse de otros gestos, o de apoyarse en ellos para criticarlos y retarlos. En el fenómeno de «ecoización»,¹⁵ el interlocutor retoma expresiones faciales y gestuales de su compañero. Aquí, en la repetición ultrajada de maese Santiago, la ecoización se convierte en una amplificación. Asimismo, vemos que el avaro aprueba con su gesto («eso es»: deixis a la vez verbal y gestual) el discurso de Valerio; revive y se vuelve a ver en él y da la impresión de colarse en el pensamiento y el cuerpo de su intendente: endereza el torso y puntúa el discurso con un «eso es» de aprobación. Todo ocurre como si el gesto reescribiera («regesticulara») enunciados anteriores imponiendo su propia modalidad y su propia tensión, las cuales podrán ser retomadas de nuevo por el próximo «locutor». Esta intergestualidad sirve de hilo conductor durante toda la secuencia.

- E17 Maese Santiago: «A fe mía, señor intendente, que os quedaremos muy agradecidos si nos mostráis ese secreto y tomáis mi puesto de cocinero: tan bien os entrometéis aquí como factótum».



G: Maese Santiago es decididamente irascible: se desboca y su ira culmina en la acusación de «factótum» (hombre que hace de todo) que puntúa con un gesto ideativo de marcación.

T: Este tipo de gesto sugiere más de lo que puede decir; está ligado a una ambigüedad verbal de un elemento del discurso que el gesto intenta, si no aclarar, al menos señalar; interviene «en las frases verbalmente ambiguas, haciendo hincapié en un elemento específico del discurso y teniendo por efecto una reducción de la ambigüedad».¹⁶

15. Jacques Cosnier, «Introduction», *op. cit.*, pág. 36.

16. B. Rimé, *op. cit.*, pág. 148.

- E18 Harpagon: «Callad. ¿Qué nos hace falta?».

G: De un golpe, Harpagon barre la protesta de su criado: un gesto a la vez evocativo-simbólico (que imita la eliminación de un compañero y de una palabra que considera superfluos) e ideativo-ideográfico en la medida en que marca la progresión del pensamiento, pasando lo más deprisa posible de una orden (callar) a una petición interesada (¿qué necesitamos?).

- E19 Maese Santiago: «Aquí tenéis a vuestro señor intendente, que os dará bien de comer por poco dinero».

G/T: El criado sigue en la misma tesitura de E15; la retórica que parodia es cada vez más caricaturesca; la agitación crece.

- E20 Harpagon: «¡Arrel! Quiero que me contestes».

G: El término arcaico «Arre» es sustituido, o tal vez simplemente tapado, por el ruido del puñetazo sobre la mesa, semejante al de un presidente de sesión que, con su martillo, llama al orden.

T: El cuerpo cubre el lenguaje; lo contrario no es tan a menudo verdadero. El cuerpo crea la situación y produce un efecto de inmediatez corporal, del acontecimiento y psicológica. Sin embargo, puede ocurrir que el cuerpo se difumine ante la dicción del texto, particularmente en el caso del texto clásico arcaizante, provocando un efecto de disminución de la rapidez mental y obligando al auditor a descifrar el enigma o el lenguaje. Un actor como de Funès trabaja el contraste entre un gesto furioso de gestos y una economía de medios: como advierte Novarina, era «un atleta del gesto. Un maestro de la energía: entre dos crisis paroxífticas, su sobriedad ejemplar y la pureza de su interpretación recordaban a Hélène Weigel».¹⁷

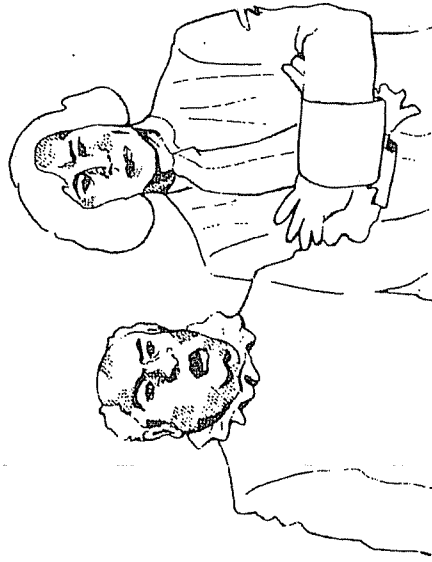
- E21 Maese Santiago: «¿Cuántos comensales serán?».

Harpagon (añadido): «¡Chitón!».

Maese Santiago (susurrando): «¿Cuántos comensales serán?».

G: Este juego de escena suplementario permite que Galabru y su personaje muestren su virtuosismo y su perfecto control de las emociones y la elocución. Todo se interpreta, incluso la ira. Un gesto del amo (ilustración página 88) basta para que el criado cambie de tono: las manos paralelas al suelo imitan la idea de «contenerse» y producen un efecto tranquilizante con su mera realización, igual que los gestos del domador calman a la bestia salvaje.

17. Valère Novarina, «Four Louis de Funès», en *Le théâtre des paroles*, París, POL., 1989, pág. 115.



- E22 Harpagon: «Seremos ocho o diez; pero sólo hay que contar ocho. Donde comen ocho, comen diez».
G: La mano derecha barre el espacio, del exterior hacia el interior, según el gesto codificado que significa «quitenme eso, ya basta, qué importa».



T: Todo gesto se inscribe en una serie de gestos; entre ellos, algunos se repiten varias veces, lo que permite que el gesticulador aluda a una especie de gesto modelo que cita y varía según la inspiración del momento.

- E24 Maese Santiago: «Pues entonces nos harán falta cuatro sopas abundantes y cinco platos. Sopas... Entrantes...».
G: Maese Santiago encuentra un malicioso placer en enumerar los platos que cuenta con los dedos, sin dejar de mirar a Harpagon, como si se ex-

cusar por la evidencia de la lista. Existe una oposición y una diferencia de dirección corporal entre la persuasión gestual de las manos contando los platos y la intimidación de su mirada hacia Harpagon. A cada plato enumerado acompaña un signo de cabeza del avaro, como si esquivara los golpes que, por ecoización, parece recibir reaccionando con todo su cuerpo: los golpes lo derrumban y la sorpresa le hace abrir los ojos como platos en una serie gradual, una serie de «pasos» gestuales que sitúan la progresión del relato o de la argumentación.

- T: El marcado ideativo estructura la enumeración representando esquemáticamente el volumen de los platos mencionados (gestos, por lo tanto, también figurativo-pictográficos). La atención de los que dialogan se concentra entonces en la serie y el volumen de los platos evocados por la mímica.
- E25 Harpagon: «¡Qué diablos! ¡Con eso se puede atender a una ciudad entera!».
G: El gesto vocal de insistencia y de énfasis acentúa «entera» (prolongación muy marcada del sonido «-era»).
- T: La insistencia es vocal (entonación) y también gestual (actitud); se marca mediante rasgos comunes al cuerpo y a la voz: prolongación entonativa, inclinación del torso y mantenimiento del gesto vocal y de la actitud más allá de la norma. (...)

- E31-32-33 Valerio: «¿Acaso pretendéis que todo el mundo reviente? [...] *hay que comer para vivir, y no vivir para comer*».

G/T: Misma técnica gestual que en E14. Al final de la sentencia de Valerio, escuchamos repentinamente un coro religioso que entona un *Te Deum*. Tocado por una iluminación mística al escuchar esta sentencia de economía, el avaro levanta los brazos hacia el cielo como en acción de gracias.



Esta figuración religiosa aparece como una cita incongruente en plena disputa doméstica. El cocinero busca con la mirada la causa de este arrebat místico. Toma la pregunta «¿Oyes?» (E36) como una alusión a la música que no oye. La gestual religiosa se da como una imitación fácil de las pinturas de los místicos (pensamos en El Greco!). Un plano contrapicado —en la pura línea de Eisenstein!— deforma la endeble silueta de de Funès como si quisiera parodiar mejor su repentina conversión.

Así, un mismo cuerpo cambia constantemente de corporeidad, es decir, el contexto en el que debe emplearse y desplegarse: cuerpo físico o clínico, cuerpo antropológico (uso y técnica del cuerpo), cuerpo ficticio (del actor), cuerpo místico (en este pasaje del filme), etc.

- E42 Harpagon: «Harán falta cosas de esas que apenas se comen y que sacian en seguida: alguna que otra judía bien grasa y algún paté de pote bien guarnecido de castañas. Esto, que abunde».

G: Harpagon hace la mímica de la escena reduciéndola a la representación del comensal, retomando mediante onomatopeyas sonoras y faciales los términos del menú. La repetición, con las mejillas hinchadas, de la consonante oclusiva «p» («paté de pote») es, para el avaro, un mimodrama y un «fáciodrama», pero también un psicodrama, pues se imagina la cebadura de sus invitados mientras la representa.

T: La hipótesis de Marcel Jousse según la cual la onomatopeya y la gestualidad son los primeros medios de comunicar una experiencia antes de la aparición del lenguaje verbal se encuentra así explicitada. El *mimema*,¹⁸ esa «reverberación del gesto característico o transitorio del objeto en la composición humana» le permite al hombre, según Jousse, construir su primera expresión, su «mimaje», antes que su lenguaje. Para ello, el hombre representa en sí mismo lo que recibe y lo que lo modela interiormente «inteligiendo» las interacciones de lo real. Al avaro le basta con representar esos movimientos de la masticación y de la ingestión para ser inmediatamente saciado al mismo tiempo que sus invitados se alimentan con el mero sonido de su voz: gestual casi «crística» que hace las veces de comunión para toda la gente de la casa.

- E43 Valerio: «Descansad en mí».

G: En contraste absoluto con el mimodrama agitado del avaro, Valerio deja sitio para una pausa tras el tenso intercambio y puntúa la secuencia con una actitud muy aristocrática y una inflexión de voz que calma la situación.

T: A veces, el gesto vale sobre todo por el arte de estructurar la interacción, de llevarla a cabo y de puntuarla. Estos calderones son de gran utilidad, sobre todo porque ayudan a la respiración dramática de toda una

18. Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, París, Gallimard, 1974, pág. 54.

secuencia al marcar los virajes de la acción y al resumir la situación y el *gestus* de sus protagonistas. Walter Benjamin advertía, refiriéndose a Brecht, que «el actor debe ser capaz de componer sus gestos del mismo modo que el tipógrafo dispone sus palabras».¹⁹ Es ésta una regla general de la comunicación no verbal: el gesto ayuda a estructurar el flujo verbal. «Podemos suponer, observa Klaus Scherer, que la segmentación del flujo verbal mediante comportamientos no verbales durante la codificación también representa una ayuda para la comprensión del auditor durante la decodificación.»²⁰

- E44-56 (Resumen): Maese Santiago interpreta ahora el papel del cochero. Sus caballos están tan delgados que ya no son más que siluetas que se dibujan en la pared, lo que introduce un nuevo registro, el de la representación gráfica del gesto. Los caballos de los que se habla, el referente del discurso, son ilustrados con gracia mediante un dibujo que los representa en el establo. El avaro y Santiago se comportan como si los caballos fueran «reales»: una conducta de apego une al cochero con sus animales, facilitando al mismo tiempo un acercamiento de los dos hombres que se traduce en un plano más cerrado sobre ellos. Momento de calma relativa en el que Harpagon deja de ser un monstruo desfigurado por la avaricia para convertirse en un poeta de la exageración lírica.

- E57 Maese Santiago: «No puedo soportar a los aduladores, señor, y veo que lo que él hace, su vigilancia constante del pan y el vino, de la leña, la sal y las velas, sólo lo hace para halagarnos y hacernos la corte. Esto me enfurece, y me enoja oír a diario lo que se dice de vos, pues, finalmente, siento afecto por vos y, después de mis caballos, sois la persona que más quiero».

G: Maese Santiago imprime ritmo a su discurso con la mano, especialmente cuando enumera el objeto de los controles. Estos gestos le ayudan a organizar su furor y a dar una imagen de las vejaciones padecidas, de su frecuente periodicidad y de su tamaño; «se contentan con dar ritmo al discurso y con acentuar la entonación vocal, sin que parezca que concierten de alguna manera al contenido verbal propiamente dicho».²¹ Al apuntar vagamente en la dirección de su objeto virtualmente presente, los gestos instituyen una escena imaginaria en la que la acción podría tener lugar. No hay duda de que la escansión es también una manera de vaporar a distancia: el intendente asiste a su propia corrección.

- E58 Harpagon: «¿Podría yo saber de vuestros labios, maese Santiago, lo que se dice de mí?».

19. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Francfort, Suhrkamp, 1931, pág. 27.

20. Klaus Scherer, en Jacques Cosnier y A. Brossard, *La communication non verbale*, París y Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1984, pág. 29.

21. B. Rimé, *op. cit.*, pág. 443.

G: La entrada se pronuncia como una confidencia a media voz, en un plano sonoro y visual muy distinto y con un ritmo corporal muy lento.
T: Esta disminución de la velocidad de los efectos y de la gestual miniaturiza la escena y produce un cambio de escala y de los planos visual y sonoro que exige del espectador una focalización muy distinta. Evaluar la gestual implica decidir previamente en qué marco, a qué escala y con qué tipo de unidades se la hace funcionar. Hay que elegir la clave gestual de una secuencia: el actor la modifica cuando quiere, guiado por la estrategia global de la puesta en escena.

- **E59** Maese Santiago: «Sí, señor, si yo tuviera la seguridad de que ello no os iba a enojar».
- **E60** Harpagon: «No, de ningún modo».
- G:** De Funès se frota las sienes, suaviza y tempera su imagen; al manipular sus rasgos y su carácter, compone manualmente una fisonomía circunstancial de sí mismo. Al mismo tiempo, muestra el proceso.
- T:** El actor siempre compone su rostro y su personaje, pero en la mayoría de ocasiones oculta el proceso de fabricación. En el teatro, y a diferencia de lo que ocurre en la vida cotidiana, el espectador está atento a la construcción del personaje; esta elaboración no es previa al acto teatral, sino que forma parte de él. Incluso el actor naturalista construye metódicamente su «texto gestual», y un espectador con el ojo bien entrenado distingue los hilos del personaje y los trucos del actor. La puesta en escena puede elegir entre escamotearlos o resaltarlos.
- **E62** Harpagon: «En absoluto. Al contrario, será complacerme, y estoy muy contento de saber cómo se habla de mí».

G: Harpagon multiplica las señales faciales para tranquilizar a su informador. Cuanto más íntima y personal se vuelve la conversación, más sutiles y discretas son las señales faciales. La mueca del avaro, el mensaje de incitación y de confianza que transmite, privatiza el uso del cuerpo y fuerza, con su sutileza, un acercamiento físico del otro, al tiempo que indica un cambio de registro en la comunicación no verbal. Antes de que maese Santiago inicie su confidencia (**E63**), Harpagon echa al intendente con un movimiento de la mano, una secuencia que el criado repite todavía con mayor violencia, y luego invita a maese Santiago a sentarse junto a él, es decir, a compartir un espacio privado común. Se sientan uno junto al otro, como si la confrontación diera paso a la concertación, a una manera «amistosa» de mirar en la misma dirección. Al final de este corto paréntesis gestual, Harpagon hace un gesto en el gesto al invitar a Santiago a balancear las piernas con un mismo ritmo, para sugerir la igualdad y el paralelismo de las condiciones. Este paréntesis en el sistema autoritario de las relaciones proxémicas jerárquicas no engaña a

nadie, ni siquiera al criado, que obedece de mala gana, por no decir con un contramovimiento.

La larga confidencia de maese Santiago (**E63**) se deja leer sobre todo en el reflejo que se desprende a través del rostro del avaro. Todas las reacciones involuntarias ante la descripción de Santiago se inscriben como rictus y tics nerviosos descontrolados que Santiago no advierte, pues está ocupado en acumular pruebas de tacañería. El arte de de Funès consiste en hacer ver que produce signos descontrolados, en reaccionar como a pesar suyo a todos los argumentos del criado. La falta de «coordinación interaccional», el hecho de que el criado no está «conectado» a las reacciones del amo, es lo que produce el efecto cómico: maese Santiago no percibe ni los rictus de Harpagon ni el momento en que se arremanga. Este ínfimo desfase no sólo es característico de lo cómico, sino también del gesto en el teatro, que sólo es pertinente si nos proyecta sobre la acción siguiente, cuando prepara el gesto opuesto, tal como la «llamada» según Lecocq (en la tradición de Stanislavski, Meyerhold y Decroux):

En el desplazamiento mayor de un objeto o de uno mismo (lanzar, saltar), se crea, antes del gesto de acción propiamente dicho, un gesto en sentido contrario que sirve para definir la dirección, buscar un apoyo y concentrar la fuerza de propulsión. Es la llamada del esfuerzo, su impulso.²²

La llamada atañe al gesto propio igual que al del otro. Con frecuencia, dos series paralelas de gestos sólo adoptan un sentido cuando se enfrentan gracias a la mirada «enlazadora y reidora» del espectador. Por un lado, Santiago, un necio demasiado sincero que recalca sus definiciones («de avaro, de tacaño, de villano y de usurero»); y por otro, Harpagon, que se va arremangando progresivamente y cuyo rostro reacciona a cada nueva acusación. La ausencia de «coordinación interaccional» es una fuente de equívocos entre los personajes, pero produce un efecto cómico para el espectador.

El realce de algunos términos se impone como el medio de dar ritmo al texto y de estructurar la argumentación: el cuerpo del actor «trabaja» icónicamente el pensamiento y ejerce, por sus características rítmicas (temporales o espaciales), una influencia estructuradora sobre la memorización o la producción verbal. Cuando el actor tiene que apropiarse de un texto dramático preexistente, se coloca en el interior de un marco espacio-temporal (frecuentemente, imitando una situación dramática), situándose (como enunciator) y situando las entradas de su texto y los puntos de referencia de la cadena hablada-gestuada. Se apoya más o menos consciente y sistemáticamente en la adopción de posiciones corporales que le ayudan a fijar su texto (en el espa-

22. Jacques Lecocq, *op. cit.*, pág. 102.

cio y en su memoria) y que constituyen lo que llamaremos su «subpartitura» (y que definiremos más adelante).

- E64 Harpagon: «Sois un necio, un tunante, un pillo y un desvergonzado».
- G: Harpagon persigue a maese Santiago, se hace con un bastón y le muele a palos. Estos son anunciados e ilustrados por una cohorte de movimientos desordenados que muestran la persecución y las quejas del criado.
- T: Los golpes de bastón revelan la doble dimensión del gesto: son a la vez reales, es decir, asustados auténtica y dolorosamente, y ficticios, y, por lo tanto, fabricados enteramente. El golpe real es recibido *estéticamente* por el espectador, como un efecto psíquicamente sensible, al modo de la *performance* del circo o de la danza. El golpe ficticio se percibe *estéticamente* en un marco imaginario: podemos imaginar que el avaro, como personaje, da más o menos sus golpes; pero lo que cuenta es su valor de signo, pues sabemos que los golpes no se dan realmente, o que el actor lleva un traje forrado que amortigua los golpes. Percibiremos claramente las diferencias en el interior de la ficción: Valerio, en la siguiente escena de la adaptación fílmica, es claramente más brutal que Harpagon: no duda en golpear vigorosamente, mientras que el avaro no es un mal tipo si lo juzgamos por la blandura de su puño.

En el teatro, el gesto queda atrapado en la polaridad de lo real y lo ficticio, del mismo modo que el cuerpo del actor, que es a la vez un ser humano y la imitación de un ser humano. A veces, una escuela o una teoría del gesto busca un sistema de equivalencias entre sensaciones estéticas y sentidos estéticos (o psicológicos). Los innumerables tratados de retórica establecían un repertorio de la codificación ideal de una pasión en una cierta postura o expresión facial. Eso es lo que de algún modo hace aquí de Funès. Pero sus movimientos se definen por convención y en función de la norma habitual, según la cultura occidental (más que según una universalidad antropológica), y las pasiones así evocadas son las más primitivas. ¿Cómo ilustrar por ejemplo una pasión tan compleja como la avaricia?

Todo el arte de Funès consiste en somatizar, en hacer físicamente visible, esta pasión (o este rasgo de carácter), inventando algunas actitudes y movimientos simples que la recrean instantáneamente, inventando algunos *lazzi* que sólo le pertenecen a él. De Funès oscila entre la *retención* (de las informaciones, de los bienes, del oro asimilado a una materia fecal de la que no quiere separarse) y la *explosión* de la ira en cuanto el gasto amenaza y lo saca de quicio: desde ese momento, el cuerpo demacrado se gasta en lugar de la cartera. La semiótica de la avaricia limita esta pasión a algunos rasgos pertinentes, reduce el juego del actor a temas gestuales recurrentes (furor, puños cerrados que parecen golpear una mesa; astucia: rostro llano y voz melosa, etc.).

El cuerpo y el gesto están aquí para manipular las seis grandes emociones universales a partir de un repertorio limitado de *lazzi* o de «marcas registradas» que son

propiedad del actor: delgadez, piernas torcidas, gestos secos, explosiones repentinas, perfil aguileño y plumaje erizado del rapaz. No se lleva a cabo ningún intento de interiorizar, «justificar» (Stanislavski) o psicologizar todas estas marcas físicas. Al contrario, toda emoción se reduce a una utilización concreta y virtuosa del cuerpo. Más allá de la aparente *gesticulatio* desordenada del avaro, encontramos un diseño de los gestos, un aprovechamiento del *gestus*: sinrazón de la gesticulación, razón del *gestus*, escribe Jean-Claude Schmid a propósito del gesto en la edad clásica.²³ De Funès lo reduce todo a un *gestus*, el de la ira y la astucia: retener y explotar, ése es su lema.

La explicación de gestos tiene en cuenta muchos de los procedimientos de la comunicación no verbal en la vida corriente, pero los emplea con una concentración y una estilización que son propias de la realización teatral. Cuanto más mimética de lo real (de los comportamientos humanos gestuales) es la representación, más se refuerzan y citan pura y simplemente esos procedimientos. En este sentido, la descripción no elude el signo ni la comunicación de una significación más o menos latente. Convendría, por lo tanto, modificar el tipo de análisis en el caso de los espectáculos que no descansan en la mimesis de una comunicación, como la danza o la danza teatro, y esto es lo que haremos con el ejemplo de *Ulrike Meinhof*. Pero concluimos primero esta «explicación de gestos» desplazando la cuestión desde la *gestualidad* hacia una *antropología de la corporeidad*. Todas las descripciones de la semiología, de la pragmática o de la lingüística son una preparación para una antropología del actor, todavía por inventar, que plantearía lo más concretamente posible las preguntas al actor y a su cuerpo. Contestemos, a propósito de *El avaro*, las preguntas que plantea toda antropología del gesto.

1. De Funès dispone de un cuerpo agitado y ágil, modelo del demasiado célebre pequeño francés nervioso y colérico, del «gendarme de Saint-Tropez», listo para la acción. Su movilidad y su «brío» dilatan sin esfuerzo su delgada silueta y su presencia: en el centro de todo el juego, cubre un terreno considerable.
2. Vestido con una levita negra, una especie de delantal que permite todas las cabriolas, lleva un traje oscuro, siniestro y sin adornos, comparable a la *prozodijeda*, aquel «delantal» que utilizaban en el escenario los actores de Meyerhold; este grado cero del traje neutraliza las caracterizaciones en provecho de la facilidad de interpretación.
3. De Funès es el organizador de sus iras y de sus estallidos. Sin duda, es arrastrado por su pasión, pero controla todos sus extravíos. Comprendemos casi todas las instrucciones de funcionamiento de esta máquina de ahorrar.
4. Hombre orquesta que manipula todo su mundo y lo dirige a golpe de batuta, el avaro está completamente centrado en sí mismo hasta el momento en que, bajo el influjo de la ira y «fuera de sí», «descarrila» y ya no controla nada: a partir de ahí, ya no reconduce nada hacia sí mismo —¡algo trágico para un avaro!— y se

23. Jean-Claude Schmid, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, París, Gallimard, 1990, pág. 30.

lanza a todo tipo de aventuras periféricas: la agitación de sus brazos y manos atestigua este gasto considerablemente inútil.

5. Entonces, se «desencadena», pero la rapidez de sus movimientos no tiene nada de excepcional y el espectador se acostumbra a sus bruscas aceleraciones, seguidas de momentos más tranquilos y reflexivos. Estas treguas provocan la reflexión del espectador, matizan su juicio negativo al respecto del avaro y lo someten a constantes «duchas de agua fría y caliente».
6. El espectador es invitado a seguir este movimiento endiablado, a sincronizar sus propias reacciones con las del avaro: la influencia de este monstruo sagrado simpatizantemente bufo es tal que uno no se puede despegar de él, y sus crisis de aversión adoptan una dirección lógica y tranquilizante. La interpretación y la puesta en escena están completamente al servicio de una fácil legibilidad de las motivaciones y de las acciones. El cuerpo y el movimiento hacen de todo para sostener y naturalizar un texto que a veces es arcaico o literario. El gesto dobla a la palabra hasta realizar una cadena verbo-posturo-mimo-gestual homogénea en la que cada elemento reemplaza y expresa a los demás.
7. El cuerpo del actor de Funès se vive visualmente unas veces, cuando observamos sus crisis, y estética y haptogénicamente otras, como si se tratara de un «tornado negro» que levanta el calor y el frío. Los efectos de caricatura gestual no sirven tanto para la caracterización (suma trivial) del avaro como para una experiencia kinestésica de su rapacidad y de su movimiento continuo. La memoria corporal de este filme está formada por un movimiento continuo que se ve interrumpido por momentos paroxísticos y convulsiones faciales: momentos de crisis en los que todo termina con virtuosismo y en los que la propriocepción y la motricidad del espectador se solicitan con frecuencia.
8. De este modo, el actor da la impresión de cambiar de cuerpo, o al menos de completar y prolongar el cuerpo del que dispone: de Funès no deja de ser ese loco que baila y que hace bailar al espectador con sumo placer.

2.3. LO FIGURAL

Semejante explicación de gestos sólo es factible en el ejemplo clásico en que un texto dramático preexistente es «encarnado» por un actor que imita comportamientos cotidianos y que encuentra necesariamente por ello características de la cadena posturo-mimo-gestual de la comunicación no verbal. ¿Qué ocurre en el caso de un espectáculo de danza o de danza-teatro donde la gestual no acompaña a un texto o a un relato? En el extracto de *Ulrike Meinhof* de Johann Kresnik (los cinco últimos minutos del espectáculo que analizaremos más adelante), estamos ante un grupo de personajes, los prisioneros, que son maltratados por sus guardianes. El sentido de la secuencia es claro (serie de humillaciones y torturas), pero proponer un análisis que dé cuenta de la calidad y de la intensidad de los gestos resulta mucho más difícil: primero, porque se trata de «gestos contenidos», no espectaculares y poco observables, unos gestos que no son una codificación estereotipada de emociones; en se-

gundo lugar, porque las acciones son discontinuas y se limitan a acontecimientos intensos pero breves; y, finalmente y sobre todo, porque no son una representación mimética de situaciones reales. Por lo tanto, si queremos hacer sentir los acontecimientos estéticos de esta coreografía, hemos de encontrar medios distintos de los del análisis gestual semiológico que se inspira en la comunicación no verbal. A diferencia del caso de *El avaro*, la lógica del significado y la relación con un texto canónico ya no bastan. Ahora tenemos que interrogar y experimentar el sabor del significativo, la «lógica de la sensación» (Deleuze), una lógica sensorial y kinestésica que se escapa de la notación semiológica de un objeto exterior o que, al menos, la completa.

Dejémosnos ayudar por los pensadores que, como Lyotard, desconfían de toda comunicación mediante signos, de toda semiología, y que proponen un modelo «energético» del efecto artístico sobre el observador. En *Discours, figure*, Jean-François Lyotard establece una clara distinción entre lo *discursivo*, que pertenece al orden del signo y de lo lingüístico, y lo *figural*, que es un acontecimiento libidinal no reducible a lenguaje.²⁴ Ahora bien, en *Ulrike Meinhof*, el gesto no parece reducible a una serie de emociones o de palabras. Consiste en una serie de acontecimientos aislados: acontecimientos sin duda temáticamente orientados hacia el significado «tortura», si nos atenemos a la semántica y a la sintaxis de los signos, pero acontecimientos pulsionales que suceden a momentos muy heterogéneos y según intensidades muy distintas.

Podríamos denominar estos momentos particularmente intensos como «figurales», en la medida en que su traducción (siempre posible) en un significado lingüístico, en un discurso, no agota de ningún modo su sentido y su función. El momento en que Ulrike Meinhof se corta la lengua con un cuchillo que le han dado sus guardianes significa sin duda su suicidio político forzado, su reducción al silencio, pero es también una figura mucho más compleja, un teatro de la crueldad que no representa nada más que esa acción enormemente «energética» —acción o trabajo del sueño o de la escena— que el espectador y el análisis deben descifrar con grandes dificultades. Así, lo que leemos y desciframos mediante los instrumentos de la semiología y de la teoría de vectores se puede integrar igualmente en un circuito energético. Sin embargo, esto no se produce sin decodificaciones aberrantes o aleatorias: lecturas políticas o inconscientes. Vemos, por ejemplo, a Ulrike Meinhof mutilada y reducida a la inacción sobre un fondo con el muro caído de Berlín. ¿Debemos establecer un vínculo entre los dos mensajes políticos? ¿Acaso el muro sólo podía caer en el Este si el terrorismo se ahogaba en el Oeste? Esta lectura no se puede comprobar, pero es posible. Lo que produce sentido no es tanto la conjunción y la concordancia de los signos (como en la semiología clásica), como el circuito energético que creemos descubrir en ellos y entre ellos y cuya puesta en escena no siempre proporciona su clave, pues ésta siempre se ancla en signos visibles y fijos. La vectorización de algunos elementos del espectáculo produce necesariamente sorpresas y potencialidades que hay que retener o descartar. ¿Cómo podría un tea-

24. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1971.

tro energético «producir la mayor intensidad (por exceso o por defecto) de lo que está ahí sin intención».²⁵ Ahora bien, lo que está ahí, en esos cuerpos martirizados, no está sin intención: el mensaje político es claro; demasiado claro, dirán algunos. Pero, en otro nivel, el de las implicaciones psíquicas del espectador en esas escenas de tortura, ya no es nada seguro. Si consideramos esos cuerpos y esos gestos como un sueño que ha trabajado y que debemos hacer trabajar, todo queda abierto a la mirada del que interpreta.

2.4. VECTORIZACIÓN DEL DESEO Y TRABAJO DEL GESTO: EL EJEMPLO DE ULRIKE MEINHOF

Partamos de las cuatro operaciones del trabajo onírico evidenciadas por Freud: condensación, desplazamiento, toma en consideración de la figurabilidad y elaboración secundaria.²⁶ Un ejemplo de cada categoría nos bastará para observar cómo la gestual y su puesta en escena son el teatro de ese trabajo del sueño/del escenario. Nuestra hipótesis será que la puesta en escena es siempre, en un grado u otro, una puesta en escena del inconsciente.

La condensación

La música oscila entre el himno nacional *Deutschland, Deutschland über Alles* y una ceremonia inaugural para los Juegos Olímpicos: ¿qué victoria se celebra exactamente?, ¿la de la caída del Muro?, ¿la de la democracia en la Alemania occidental?, ¿la de la policía antiterrorista? El montaje musical conduce de un motivo a otro sin interrupciones. La música resultante es triunfalista, segura de sí misma, ecuménica. Esta polaridad del objeto celebrado se vuelve a encontrar en el contenedor, que es tanto la eterna llama olímpica que preside las pruebas de Ulrike como una alusión al incendio voluntario de Francfort por la *Rote Armee Fraktion*. Con la misma idea de concentración y de condensación de los efectos, en el cuadro final tenemos tres planos paralelos cuya superposición o puesta en perspectiva proporcionan una clave posible para el cuadro de esos cuerpos mutilados: en primer plano, Ulrike está aplastada, reducida a una fotografía amarillenta de periódico de gran tirada; en el plano central, una segunda Ulrike exhibe su mutilación, petrificada asimismo como una estatua oficial; al fondo, el Muro despanzurrado, al pie del cual yacen los pri-

25. Jean-François Lyotard, «La dent, la paume», *op. cit.*, pág. 104.

26. Respectivamente: *Verdichtung*, *Verschiebung*, *Rücksicht auf Darstellbarkeit* y *sekundäre Bearbeitung*. Véase Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, París, PUF, 1973 (1900) (trad. cast.: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 1966). Señalemos con satisfacción la posición similar de Michel Corvin: «En teatro, todo [...] son sustituciones, desplazamientos, desfases, deducciones, o: dicho de otro modo, metáforas y metonimias [...]». En teatro, todo es figura —en el doble sentido de apariencia concreta y de juego retórico—, todo ejerce de signo» (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1991, pág. 821).

sioneros, se abre sobre una nueva reconstrucción, al Este, abierta a la violencia. Como un tipo de *figura-matriz*, un lugar que «pertenece a la vez al espacio del texto, al de la puesta en escena y al del escenario»,²⁷ estos tres planos se superponen en nuestra mirada y nos obligan a una figuración de lo que se podría haber reducido anodinamente a unas series paralelas de signos.

La condensación procede unas veces por acumulación-superposición-interferencia de los signos a través de los vectores-acumuladores, y otras veces por el paso de uno a otro mediante un sistema de equivalencias y de sustituciones (embrague metafórico).

El desplazamiento

Sustituye un elemento por otro, no por similitud, sino por conexión o contigüidad espacial o temporal. «El desplazamiento (la *Verschiebung* o la *Entstellung* de Freud) es un proceso energético al que Freud llama económico; la libido envuelve una región de la superficie corporal.»²⁸ Tomemos el mismo ejemplo anterior: el cuerpo aplastado y expuesto, comprimido y reducido al grosor de una fotografía de periódico, remite por desplazamiento a la *prensa*: prensa que aplasta el cuerpo de los recalcitrantes, y prensa de los medios de comunicación que acusa, acusa y finalmente clasifica los asuntos criminales. El cuerpo es desplazado de lo vivo a lo inerte, de la actualidad candente al archivo. El desplazamiento se efectúa en todas las direcciones; del mismo modo que «el cuerpo erótico-mórbido puede funcionar en todas las direcciones»,²⁹ el cuerpo de Ulrike circula, se conecta y se desliza (en la secuencia analizada) al menos en tres planos distintos: el primero, el de los asuntos clásicos, el del museo de los monstruos en tarro; el segundo, el de la actualidad todavía sanguinolenta; y, finalmente, en segundo plano, el de la apertura del Muro y la continuación o el fin de la Historia. Cada plano desliza al siguiente; las escenas, como las heridas de los cuerpos, están lo suficientemente abiertas como para promover conexiones múltiples y reversibles entre los *membra disiecta* de la representación (foto página 102).

El desplazamiento se presenta unas veces como un elemento visible que expulsa a otro —la conexión es aparente y el desplazamiento aparece entonces como un encañamiento temporal o causal (vector-conector)—, y otras veces como un movimiento de ruptura que termina bruscamente con una serie y pasa sin transición a otra (vector-secante).

27. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, pág. 278.

28. Jean-François Lyotard, «La dent, la paume», *op. cit.*, pág. 96.

29. *Ibidem*.



La toma en consideración de la figurabilidad

Tomar en consideración la figurabilidad (*Darstellbarkeit*) del sueño significa observar cómo «el deseo [...] toma la palabra al pie de la letra; el pie de la letra es la figura. [...] La *Rücksicht auf Darstellbarkeit* es la adecuación de un texto inicial que, a los ojos de Freud, persigue dos fines: ilustrar ese texto, pero también *reemplazar* por figuras algunas de sus porciones». ³⁰ En el caso del sueño, pero también en el de la escena o el cuerpo de la actriz, nos vemos confrontados a figuras que representan el texto inicial a partir de sus figuraciones, de sus imágenes propias de la representación, ³¹ y nos preguntaremos qué *modelo del cuerpo* implica este texto inicial, es decir, qué concepción de la corporeidad presupone la representación concreta de los cuerpos. Dicho rápidamente, el cuerpo representa aquí, a la vez metafórica y metonímicamente, una prótesis de la violencia de Estado; el cuerpo de las distintas Ulrike está controlado, animado y vivido por máquinas torturadoras que lo manipulan desde el exterior: el marco escénico móvil, las tenazas para el azúcar gigantes, la mesa de operaciones y la vitrina privan al cuerpo de toda autonomía, lo descentran y lo deshuesan. La figura dominante es la de esa prótesis que penetra en la carne y la obliga a plegarse a su ley mediante todo tipo de vejaciones que llegan, en la última imagen del espectáculo, hasta el suicidio teledirigido y la introducción en el ataúd en una prisión translúcida.

30. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., pág. 218.

31. En el texto alemán, en el sentido de *Darstellungsfähig*, «capaz de ser representado».

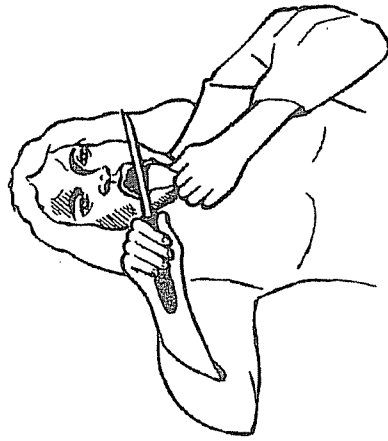
La elaboración secundaria

La elaboración secundaria del sueño consiste en hacer de él un sueño despierto (*Tagtraum*), en quitarle toda apariencia de absurdidad y en dotarlo de una ordenación conforme a las leyes de la inteligibilidad. Impone el lenguaje articulado a un material que no conoce nada del pensamiento razonable.

Trasladada al terreno del trabajo escénico, la elaboración secundaria se esforzará por transformar este material escénico en un lenguaje racional y, por lo tanto, intentará convertirlo en un comentario verbal. No obstante, esto conlleva un riesgo, puesto que esta transformación reduce lo figurado a un discurso demasiado centrado en la significación lingüística y, por lo tanto, *desfigura* en sentido propio a la actriz y a la escena. Cualquier lectura demasiado simbólica o demasiado política correría el riesgo de esta desfiguración. Así, el corte de la lengua no es ni una simple castración ni un amordazamiento trivial del individuo. La elaboración secundaria intenta imponer estas pistas. Sin negar la pertinencia de esta interpretación, se trata de *figurarse* otra cosa detrás de esta acción de choque. La fuerza de Kresnik estriba en ser muy mimético y político en su mensaje aparente, *pero* también en trabajar a partir de afectos, en buscar no tanto el sentido del gesto como sus sensaciones estéticas y en perseguir el origen profundo del gesto: ¿por qué Ulrike hace ese gesto de *crueldad*? ¿cómo su cuerpo se prepara para ello a través de la inmovilidad, la concentración y el afecto incontrolable del paso a la acción? Sin duda, Ulrike es manipulada, teledirigida y «suicidada» por sus guardianes, es decir, por el referente histórico, pero su cuerpo es danzado, tratado, movido y experimentado de modo bien distinto, como un acontecimiento que tiene un ritmo y una energía propios.

A diferencia de lo que ocurría en *El avaro*, no son el sentido y la ficcionalización mimética del actor los que cuentan, sino la intensidad, el efecto corporal producido en el espectador, los silencios y los gritos corporales. Al mismo tiempo, este cuerpo se transfigura en un cuerpo místico, ceremonial, casi crístico, simbólico de la situación de la prisionera, a la que casi se crucifica. Si, en el caso de *El avaro*, todavía nos podíamos contentar con un tratamiento representativo y mimético del movimiento, aquí nos hallamos ante fluctuaciones de intensidad y llamadas kinestésicas y estéticas, ante toda una manipulación física y emocional que no tiene nada de ficcional y a la que nos sometemos.

Lo podemos ver en la secuencia en que Ulrike se corta la lengua con un cuchillo. Aquí no es necesaria una lectura semiológica de los signos; resultaría trivial. Por el contrario, la mirada debe evaluar la tensión del cuerpo, el ritmo del gesto facial, la figuración del dolor, la autenticidad del acto y el efecto producido por su crueldad. Todo se halla en la dosificación del movimiento y del esfuerzo: antes del acto, Ulrike está inmóvil, frente al espectador, «de espaldas al muro» y absolutamente relajada. La decisión del acto se toma de una vez, su ejecución es rápida, pero se lleva a cabo con dominio; el rostro se mantiene en un mismo nivel, sin producir apenas muecas, la sangre salta de la boca, la lengua cortada aparece, sangui-nolenta, en la mano izquierda tendida en ofrenda sin excesiva ostentación, y la



mano que sostiene el cuchillo vuelve a su posición anterior. En la inmovilidad del cuerpo y en la firmeza de la mirada sobre el espectador no hallamos ninguna representación de un sufrimiento individual, sino solamente la dirección de la mirada y del cuerpo mutilado, solamente el lugar en que «la libido envuelve una cierta región de la superficie corporal (superficie que se degrada también en «órganos internos»)»,³² donde se produce «un empuje pulsional, una búsqueda de intensidad, un deseo de *potencia*»,³³ un «vagabundeo de flujo, una desplazabilidad y una especie de eficacia por afectos que son los de la economía libidinal».³⁴ En el instante de su cumplimiento, el acto sacrificial no remite a nada más que a sí mismo. La identificación del espectador no atañe al personaje (Kresnik no intenta que las tesis «terroristas» nos convenzan), sino a las sensaciones físicas del cuerpo mutilado del *performer*.

¿Cómo leer todos estos desplazamientos libidinales?, ¿cómo realizar su elaboración secundaria? La cuestión estriba en saber si una teoría de los vectores y de la vectorización sería capaz de extraer estas fluctuaciones de intensidad manteniendo a la vez una semiología clásica de los signos y de sus principales funciones: acumulación, conexión, ruptura y embrague. Nuestra hipótesis sería que los signos y las intensidades no son exclusivos unos de otros, sino que, al contrario, se basan unos en otros: no hay percepción de la semiótica de una secuencia sin el detonador de su poder energético, e inversamente. De lo que resulta que la semiótica del gesto y la energética de la pulsión corporal no se excluyen mutuamente, sino que se completan en lo que llamaremos la *semitización del deseo* o *vectorización*.

32. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., pág. 26.

33. *Ibidem*, pág. 98.

34. *Ibidem*, pág. 99.

Para convencernos de ello, tomemos el ejemplo de la secuencia final de *Ulrike Meinhof* y examinemos los cuatro tipos principales de vector de significación y de intensidad. Su distribución se realiza según la polaridad, establecida por Freud, del desplazamiento y de la condensación, dos categorías que corresponden a la oposición entre metonimia y metáfora y que podemos subdividir en conexión simple (por proximidad o acumulación) y conexión compleja (por ruptura o transferencia).

Desplazamiento	Condensación
2. Vectores-conectores	1. Vectores-acumuladores
3. Vectores-secantes	4. Vectores-embragues

En la secuencia estudiada, cada una de estas cuatro categorías podría recibir un título que caracterizara la operación efectuada a la vez por los signos y por los afectos:

1. La mujer mutilada.
2. Los sufrimientos de la joven Ulrike.
3. El final de una rebelión.
4. Las víctimas de la victoria de la nación.

Imaginemos un recorrido que nos conduzca de una categoría a otra:

1. *La mujer mutilada*. Observamos una acumulación no estructurada de estos mismos sufrimientos y malos tratos, una acumulación que no deja de agotar y de limitar el mensaje a una afirmación redundante. Una vez más, podemos agarrarnos a los significantes inmediatamente transformables en un único significado («tortura»), o bien dejamos llevar por el romper de la ola, especialmente musical, del *crescendo* del terror y de la mutilación.
2. *Los sufrimientos de la joven Ulrike*. Todo se conecta de forma que el espectador siga paso a paso la trama de la acción única: los malos tratos infligidos a la prisionera. La conexión es ante todo narrativa y, por ello, se articula sobre una serie de significados que arraigan en una serie de indicios del sufrimiento. La conexión atañe asimismo a los significantes, que se conciben de tal modo que se encadenan según una lógica causal inexorable.
3. *El final de una rebelión*. El *crescendo* y la acumulación se interrumpen, no obstante, periódicamente y, por otra parte, brutalmente: mediante cambios de plano y, sobre todo, por medio de calderones al finalizar una serie, por ejemplo cuando, al final del filme, la imagen de Ulrike, aplas-

tada entre los dos cristales de la jaula, se fija y se transforma en una fotografía amarilleada que deja su lugar a la bandera alemana. Cuando el principio de conexión y de acumulación se pone en tela de juicio repentinamente, la fábula sólo puede detenerse en seco.

- 4 *Las víctimas de la victoria de la nación*. El final de la rebelión, la destrucción física de los terroristas, embraga entonces directamente sobre el triunfo de la nación reunida, la caída del Muro y el fin de la Historia.

El cuerpo sufriente y mutilado de Ulrike *representa*, es decir, *figura y reemplaza*, a otro cuerpo: el cuerpo político regenerado de la nación triunfante, el cuerpo de un más allá del escenario en el que convergen todas las alusiones. La mutilación es a la vez el signo de ese discurso ideológico y la simulación de una verdadera violencia ejercida sobre sí misma. El teatro coreográfico de Kresnik debe su fuerza a esta mezcla íntima de lo ficcional y lo auténtico, de lo histórico y lo individual, de la representación y la *performance*.

La confrontación de estos dos ejemplos nos convence fácilmente de que el análisis del gesto del actor se tiene que adaptar estrechamente a su objeto, y de que no posee una metodología global y universal. La elección de la metodología se determina en función de la gestual, que representará o no una acción mimética. La gestual puede acompañar a la lectura y la dicción de un texto (como en *El avaro*) o presentarse como un cuerpo danzado, rítmico y energético (como en *Ulrike Meinhof*). En el caso de *El avaro*, afrontamos una profusión de signos y de alusiones culturales que remiten a innumerables referencias culturales, a un hiperlenguaje, un «lenguaje del cuerpo hipersofisticado que se funda en referencias culturales, antropológicas, pictóricas, literarias u otras, y que hay que decodificar para que libere su sentido y su «sabor»». ³⁵ En el caso de *Ulrike Meinhof*, el cuerpo «habla» de sí mismo, pero sin hacer alusiones precisas, sin llegar a ser reducible a una fábula o a un lenguaje hablado. Estamos en un «prelenguaje», en un «lenguaje anterior a la palabra, más primitivo y más directo, que hablaría directamente a los sentidos y a la kinestesia del cuerpo del espectador, sin la mediación o el filtro del intelecto». ³⁶ El cuerpo es una especie de *medium* que hace transitar en su seno flujos no controlados; fenómenos culturales y deseos inconscientes lo atraviesan a la vez. Sin embargo, sería funesto oponer radicalmente una gestual hiperverbal a una gestual preverbal. Hemos visto que *El avaro* tiene también momentos (ciertamente escasos) de kinestesia privada de lenguaje (la escena de la tunda de palos), mientras que *Ulrike Meinhof* también es una obra muy mimética de la realidad histórica y política. La automutilación es tanto una parábola política y una alusión a la historia como un

35. Gélinas, en Philippe Henry (comp.), *Mime contemporain et dramaturgie. Résultats de la première étape du projet de recherche dramaturgique impulsé à partir de la Fédération européenne de mime*, Paris, multicitado, 1993, pág. 11.

36. *Ibidem*.

momento de sensación física provocada directamente en el espectador, prescindiendo de toda significación simbólica. La separación que se debe evitar, señala Philippe Henry a propósito del análisis de las obras gestuales, es la que instaura «como una especie de corte y de ruptura entre sugestión de un universo ficticio y presentación de un acontecimiento propiamente rítmico y energético». ³⁷ Por esta razón, nuestros análisis examinan tanto la narratividad del gesto como los afectos corporales y su posible vectorización: la «explicación de gestos» tiene que ir acompañada de una semiotización del deseo, de una vectorización.

Si, por un lado, hemos querido evitar esta ruptura, también hemos visto, por otro, que no podemos quedarnos en la superficie de los gestos, y que debemos comprender tanto su origen como su intención. El gesto supone una relación con el cuerpo, pero también con el mundo; unas veces, el cuerpo aparece insertado y envarado en la puesta en escena (por ejemplo, en la de *El avaro*), y otras veces estalla y hace estallar los límites que lo rodean en el escenario, al dinamizar toda la puesta en escena y mantener una tensión perpetua con ella. En ocasiones, el estudio del cuerpo y del gesto del actor se disuelve en el cuerpo general de la escena: es el precio que hay que pagar por la circulación de los vectores y de los flujos de intensidad. En un escenario en el que se ofrece como espectáculo, el cuerpo del actor abandona sus estrechos límites, se extiende hasta los confines del espacio visto y vivido por el espectador, se convierte en emblemático de la cuestión del sentido y del signo obligándonos a revisar categorías que antaño se excluían mutuamente (danza, teatro, palabra, canto, etc.), y se inscribe en el «arco iris» de las artes del cuerpo.

El doble ejemplo de *El avaro* y *Ulrike Meinhof* nos invita a reconsiderar las oposiciones tajantes entre una semiología clásica del signo y una energética postestructuralista que rechaza el signo e invoca, un tanto rápidamente, «flujos del deseo» o una práctica significante a gusto del espectador. La gestual (y, más generalmente, la totalidad de la representación) no se puede describir como un objeto sin dirección, sin vectorización —como un objeto por el que pasan flujos no controlados de deseo—; inversamente, la mirada y la atención del espectador pueden interrumpir y contradecir en todo momento la vectorización, la explicación y el encadenamiento de los gestos que propone la puesta en escena. Entre la explicación de los signos y el acontecimiento energético existe, por tanto, un compromiso necesario al que aquí hemos denominado *semiotización del deseo* o *vectorización*.

3. Partitura y subpartitura del actor

3.1. DEFINICIONES

En el análisis del espectáculo, manifestamos una tendencia natural a privilegiar la perspectiva de un observador que describe los signos visibles y audibles de la re-

37. Philippe Henry, *op. cit.*, pág. 21.

presentación. El actor no queda excluido de esta observación, pero, en la mayoría de ocasiones, describimos lo mejor posible lo que percibimos de él exteriormente sin acercarnos demasiado al lazo que se establece entre el actor y el resto de la representación: lo observamos como a un animal curioso, lo catalogamos como un libro nuevo, lo deconstruimos como algo desechable y lo sujetamos con alfileres como si se tratara de una exótica mariposa. Se convierte en el objeto de una *partitura*: una partitura que parte distintas zonas (gestos, expresión facial, voz, mirada, etc.), pero también una partitura musical en la que inscribimos los signos que emite o que creamos localizar en él, o mejor, *sobre él*, pues, una vez más, durante la mayor parte del tiempo, la visión es exterior y superficial. Con todo, ¿tenemos que contentarnos, en el análisis del espectáculo, con una descripción superficial —en sentido propio— de la *partitura* del actor? ¿No habría que interesarse por su *subpartitura* —lo que se oculta tras la partitura, pero que también la precede, la transporta e incluso la constituye, en tanto que soporte y parte sumergida del iceberg cuya cumbre visible no es más que la superficie helada y heladora del actor?

Es importante delimitar lo mejor posible esta noción de *subpartitura*. Se trata de un neologismo calcado del término *subtexto*, que se considera demasiado centrado en el teatro psicológico de texto (tal y como lo entendía Stanislavski cuando monataba piezas de Chéjov). *Partitura* es preferible a *texto* porque la partitura no se limita al texto lingüístico, sino que comprende todos los signos perceptibles de la representación. Por lo demás, Stanislavski utiliza explícitamente la noción de *partitura*, pues la considera una culminación de la preparación de todos los artistas en función del superobjetivo del autor:

Si pudiéramos retener cada una de las fases del trabajo de todos los que participan en la representación, obtendríamos una especie de partitura de orquesta para toda la pieza. Cada participante tendría que interpretar su papel y unas notas muy precisas. Todos los que forman parte de la representación interpretan luego conjuntamente —siempre que se complementen armoniosamente— el superobjetivo del poeta.³⁸

En cuanto a la subpartitura, es esa sólida masa blanca sumergida en la que se apoya el actor para aparecer y mantenerse en escena; es todo aquello en lo que el actor funda su interpretación. Consiste en el conjunto de factores situacionales (situación de enunciacón) y de aptitudes técnicas y artísticas en los que el actor o la actriz se apoyan cuando realizan su partitura.

3.2. DOS TIPOS DE PARTITURA

Hemos de distinguir dos tipos de partitura: una partitura preparatoria y una partitura terminal. La *partitura preparatoria* se constituye durante los ensayos me-

38. Constantin Stanislavski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Berlín, Das Europäische Buch, vol. 2, 1988, pág. 319.

dante una serie de elecciones que se concretan en un boceto en constante transformación; la *partitura terminal* es la del espectáculo «acabado» o, al menos, la del que se presenta al público y que fija (aproximadamente) la elección de los signos y las acciones escénicas; corresponde, en otra terminología, a la noción de *texto espectacular*. Desde el punto de vista que adoptamos —el del análisis del espectáculo lo—, nos referimos a esta partitura terminal sabiendo que tampoco ella se termina de acabar nunca, y que conserva las huellas de una partitura preparatoria.

3.3. LA PARTITURA Y LA SUBPARTITURA: SÍNTESIS DE SUS COMPONENTES

Lo desconocido o mi vida personal

Un primer conjunto de definiciones se refiere al yo profundo del actor, a su secreto, a las experiencias en las que se basa en los momentos concretos de la creación. Se trata de experiencias personales vividas que el actor debe utilizar para su papel y que alimentan su interpretación, sin que sepamos, no obstante, cómo las utiliza ni dónde terminan.

Debajo-detrás

Por definición, la subpartitura se sitúa bajo la partitura visible y concreta del actor: a diferencia de la partitura, no es visible, perceptible ni asimilable a un signo realizado concretamente. Es la idea que está detrás de la acción, el fundamento de la partitura, la red de asociaciones o de imágenes, y el cuerpo invisible de la acción. Ya esté *debajo*, *detrás* o *al lado* de la partitura, la subpartitura sostiene y soporta la parte visible y emergente del actor: su partitura. La transporta, la precede y la engendra: en este sentido, es mucho más que un soporte provisional y aleatorio, y mucho más que una masa helada y sin forma; es el mantillo en el que florecerá el actor. Efectivamente, es a la vez hielo y mantillo, pues, por un lado, la subpartitura del actor está tallada en el mismo bloque translúcido que su partitura; no hay una diferencia radical entre ella y lo que mostrará el actor; la diferencia entre lo oculto y lo manifiesto es muy relativa —sólo depende del nivel de las aguas—. Por otro lado, el actor necesita enraizar en un terreno que difiera de él y que lo alimente ofreciéndole los materiales, sales minerales y vitaminas necesarios para su composición y su crecimiento. Hielo o mantillo, superficie resbaladiza o terreno empujante, la subpartitura es, en cualquier caso, lo que sostiene al actor, aquello en lo que éste se apoya: en resumen, no es otra cosa que él mismo, puesto que todo lo que hace sólo puede provenir de sus propios recursos, físicos o mentales.

Estructura general

En lugar de buscar la esencia o el lazo oculto de la subpartitura, podemos interesarnos por la forma de su presentación. Nos hallaremos entonces en busca de una estructura general, de una relación de cada acción o de cada momento particular con la significación del conjunto, y en busca de una serie de puntos de referencia en los que tanto el actor como el espectador pueden tomar aliento y comprobar su comprensión.

Puntos de referencia, puntos de apoyo

El actor se orienta apoyándose en una serie de puntos que forman la configuración y la armazón de su interpretación. Estos puntos de apoyo sostienen su memoria emocional y kinestésica, su «cuerpo pensante». Son puntos personales del actor y no tienen en sí mismos un valor absoluto. Muy a menudo, se trata de señuelos, de lugares de indeterminación, de astucias para memorizar mental y corporalmente la trayectoria del papel y la situación cronotópica del actor. Superan los límites del individuo y se extienden al grupo. Efectivamente, el grupo y el espacio-tiempo de su situación escénica son los que realizan la inscripción kinestésica del actor en la representación, los que lo orientan y lo sitúan gracias a una serie invisible de señales, puntos de referencia y estímulos. El actor instala paso a paso un raíl de seguridad que guía su trayectoria, en función de puntos de apoyo y de referencia que son a la vez físicos y emocionales.

Trabajo preparatorio

Esta instalación es objeto de un largo trabajo preparatorio del que no sabemos demasiado pero cuya importancia adivinamos. ¿Forma parte este trabajo de una semiología del actor y de un análisis del espectáculo? Sin duda, no en el sentido clásico de la semiología de una representación concreta y acabada, pero, ¿no habríamos de introducir, en la descripción del juego del actor, consideraciones sobre la influencia de la tradición y de la aculturación del actor en la futura partitura de su papel? Stanislawski ya insistía en la importancia del «trabajo del actor consigo mismo» y «con su papel»; *a fortiori*, por lo que toca a un estilo de interpretación que se ha adquirido a lo largo de años de entrenamiento y de aculturación, es importante observar cómo el tiempo, la cultura y las técnicas culturales se han sedimentado en el cuerpo del actor incluso antes de que aparezca en escena.

Presupuestos culturales

Sin embargo, la subpartitura no es simplemente una estructura controlada por el actor en busca de una partitura propia, sino que está hecha a partir de las normas cul-

turales y de los modelos de conducta del actor, y es un testimonio de la influencia que la cultura ejerce sobre él.

3.4. SÍNTESIS: EL SISTEMA DE LA SUBPARTITURA

En el sistema de la subpartitura, aparecen los siguientes principios:

- Sin duda, la subpartitura busca lo que está oculto en la preparación del actor, lo que existe antes de su expresión visible y fijada en la partitura de la interpretación, pero que ya se halla infiltrado, sin embargo, en la cultura ambiente que le da forma.
- La subpartitura está más o menos fijada y petrificada en unas proporciones que no son necesariamente simétricas a las de su partitura correspondiente. A una subpartitura muy elaborada y articulada no le corresponde necesariamente una partitura de idénticas características.

La subpartitura se construye sin duda desde el punto de vista del actor, pero éste tiene en cuenta lo que el futuro espectador percibirá de ella, al menos a través de la partitura escénica; por esta razón, el espectador participa en su fabricación y en su validación.

Estos principios permiten proponer la siguiente definición:

SUBPARTITURA: Esquema rector kinestésico y emocional, articulado mediante puntos de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por éste con la ayuda del director de escena, pero que sólo se puede manifestar a través de la mente y el cuerpo del espectador.

3.5. VOLVER A PONER EL CUERPO EN LA MENTE

Concebida de este modo, la noción de subpartitura se podría convertir en un lugar de encuentro para, por un lado, la aproximación genealógica al trabajo del actor (durante los ensayos y de común acuerdo con el director de escena) y, por otro, la aproximación descriptiva al resultado constituido por la representación que recibe el espectador. Renovaría el análisis del espectáculo, que está demasiado unilateralmente fundado en la observación de los resultados y se muestra poco atento a los procesos preparatorios y culturales que se han sedimentado en el objeto del análisis. Corregiría la visión simplificada que la asimila a la vida interior del actor, por oposición a su apariencia externa, que sería el personaje. Percibiríamos así el trabajo de amasado y de filtrado de la subpartitura en relación con la partitura, un trabajo que Brook describe con bellas palabras: «El actor se apoya primero en su bagaje habitual para comprender el personaje; luego, convencido de que éste es, en todos los niveles, más rico, más grande y más extraordinario que él, se esfuerza por actualizar todo lo que él mismo encubre en estado virtual, en profundidad, lo que no expresa en tiem-

po normal y de lo que no tiene conciencia, con el fin de que esas fuentes subterráneas puedan atravesar poco a poco el lodo y acceder a la superficie».³⁹

En realidad, la teoría semántica del sentido y del lenguaje no está muy alejada de este proceso de amasado y de filtrado del cuerpo y del alma del actor que pasa de la subpartitura a la partitura. En *The Body in the Mind*, Mark Johnson muestra cómo la imaginación y el cuerpo están presentes en la formación del sentido y la razón. Nuestro conocimiento del mundo es posible gracias a *image schemata* (esquemas de imagen) que organizan nuestra percepción y que encontramos en las formas más abstractas:

Un esquema de imagen es una estructura recurrente y dinámica de nuestras interacciones perceptivas y de nuestros programas motores que hace coherente y estructura nuestra experiencia [...]. Las estructuras imaginativas, fundadas en la experiencia de esta categoría de esquema de imagen, forman parte integrante de la significación y de la racionalidad [...]. Los esquemas de imagen son un carácter kinésico —no están ligados a una sola modalidad perceptiva, aun cuando los esquemas visuales parezcan predominar.⁴⁰

Del mismo modo, el actor, como hemos visto, se agarra de buen grado a la barrera de seguridad de una trayectoria visual o visualizable; para fundar su subpartitura y luego su partitura, indaga lo que precede al lenguaje, y, para él, la significación se basa en el cuerpo y el estado físico. Para el actor, como para el semiólogo, se trata de «volver a poner el cuerpo en la mente», de volver a encontrar lo «preconceptual y lo no proposicional», pues tanto los seres humanos como los actores «no estamos nunca separados de nuestros cuerpos ni de las fuerzas y energías que actúan sobre nosotros para dar alas a nuestra comprensión en tanto que ser-en-el-mundo».⁴¹

La subpartitura es esa mezcla de experiencia kinésica y verbal o, dicho de otro modo, ese cuerpo listo para expresarse (verbal y gestualmente), aunque ya penetrado por la cultura y, por lo tanto, también, aunque parcialmente, por el lenguaje.

3.6. HACIA UNA ESTÉTICA DEL ACTOR Y DEL ESPECTADOR

La cuestión de la subpartitura nos conduce inevitablemente a la de la percepción del espectador: su respuesta al espectáculo, y especialmente al trabajo del actor o del bailarín, es kinésica y, en cierto modo, simétrica a su trayectoria. La investigación sobre la danza lo sabe desde hace tiempo, pues describe la recepción del movimiento danzado como una «respuesta kinésica» al bailarín:

39. Peter Brook, «À la source du jeu», en O. Aslan (comp.), *Le corps en jeu*, París, CNRS, 1993, pág. 302.

40. Mark Johnson, *The Body in the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, pág. 25.

41. *Ibidem*, pág. 205.

Todo movimiento, por muy alejado que se encuentre de la experiencia normal, sigue dando una impresión que está ligada a la experiencia normal. En el cuerpo del espectador se da una respuesta kinésica; éste reproduce, en sí mismo y en parte, la experiencia del bailarín; si el bailarín ejecuta un movimiento sin la motivación de la necesidad interior, el espectador no tendrá ninguna experiencia de respuesta interior.⁴²

Al proponer sus series de ejercicios biomecánicos, Meyerhold también intentaba poner a prueba sus efectos en el compañero y en el espectador, y medir su respuesta kinésica. Barba también observa el cuerpo dilatado del *performer* y, al hacerlo, «dilata la percepción cenestésica del espectador edificando una nueva arquitectura de tonos musculares que no respetan la economía y el funcionamiento del comportamiento cotidiano».⁴³ Este fenómeno de respuesta es una manera de dar sentido al mundo a través de una reacción corporal que todavía no está impregnada de lenguaje. La gente de teatro enuncia así una teoría que recuerda a la de la antropología del gesto de Marcel Jousse, que estudia el origen de los gestos y su papel en el conocimiento de lo real. «El hombre sólo conoce lo que recibe en sí mismo y lo que reinterpreta. Es el mecanismo del conocimiento mediante nuestros gestos de repulsa. [...] El *anthropos* es un animal interaccionalmente imitador, es decir, sólo el Hombre "inteligente" las interacciones de lo real.»⁴⁴

El espectador sería, entonces, el destino final del actor, de quien reinterpreta su partitura al repasar en su mente y en su cuerpo la subpartitura que adivina en el actor y que termina por compartir con él. En este sentido, tal vez habría que revisar las oposiciones demasiado seguras de sí mismas y muy eurocéntricas que pretenden hacernos creer, como Suvin, que, antropológicamente, por naturaleza y por esencia, el teatro separa siempre tactilidad y visualidad. Según Suvin, no hay interacción entre el escenario y el público:

¿Cómo es posible el *feed-back* entre el escenario y la sala? Arraiga en el hecho teatral, fundamental y constitutivo, de que la posición pragmática de los espectadores es específicamente una posición separada de la tactilidad; pueden mirar pero no tocar. En el teatro, el Mundo Posible está centralmente constituido por la ruptura fundamental, que resulta de ello y que el público experimenta, entre el espacio visual y el espacio táctil.⁴⁵

En el mejor de los casos (y ni siquiera), esto valdría para la práctica del clásico espectador burgués (el espectador agazapado en una butaca de terciopelo rojo a una distancia respetable del escenario), pero algo muy distinto ocurre con aquellos espectáculos que exigen la participación ambulante y, sobre todo, *kinésica* del espectador, es decir, en el fondo, con todo espectáculo en el que un cuerpo humano

42. John Martin, *The Modern Dance*, Nueva York, Dance Horizons, reedición de 1966, pág. 60.

43. Eugenio Barba, «La fiction de la réalité», en *Le corps en jeu*, op. cit., pág. 253.

44. Marcel Jousse, op. cit., pág. 55.

45. Darko Suvin, «The Performance Text as Audience-Stage Dialog, Inducing a Possible World», en *Versus*, nº 42, 1985, págs. 15-16.

produzca nuestra reacción: la danza y la mímica, pero también cualquier género que exhiba el cuerpo humano. En lugar de universalizar esta pretendida ruptura entre visualidad y tactilidad —que, por lo demás, la psicología y la semántica cuestionan hoy en día, como hemos visto con Johnson—, en lugar de retomar la visión sedentaria del espectador que, instalado frontalmente y a distancia, se refugia en el esquema solamente visual y teórico de una perspectiva global, resultaría más juicioso tener en cuenta la percepción *estética* del espectador y observar cómo responde físicamente a la partitura y a lo que ésta implica para el actor como subpartitura y como estado en el mundo. La descripción semiológica del actor y de su partitura debe por tanto integrar la perspectiva estética del espectador y evaluar el modo en que éste es consciente de su propia presencia corporal y táctil. Al evaluar corporalmente la subpartitura del actor, tocando con los ojos a falta de poder tocar con las manos, al modelar su esquema corporal a partir del esquema corporal del actor, el espectador aprende de nuevo a ver y pone en duda el modelo de corporeidad: visión clásica panóptica o fragmentación, movimiento continuo de la visión o *staccato* de la mirada, trucajes del vídeo que provocan las sensaciones del observador. El teatro, «reino de las identificaciones oculares infantiles»,⁴⁶ invita al espectador a suplir con su cuerpo la aparente ruptura entre lo visual y lo táctil.

4. El ejemplo de *Terzirek*

Tomemos el caso de un videofilm del Teatro del movimiento (1992): *Terzirek*. Rodado en un desierto, este filme cuenta la aparición de la vida humana en la tierra. Vemos criaturas apenas identificables como seres humanos que, poco a poco, se transforman en monos. El espectador reconoce rápidamente a los actores que imitan los andares de estos animales y el filme le ofrece la posibilidad de vivir una experiencia estética original.

4.1. LA SUBPARTITURA RECONOCIBLE POR EL ESPECTADOR

A partir de las categorías que hemos distinguido más arriba, intentaremos reconstruir y esbozar la subpartitura de las criaturas humanoides que emergen de la arena.

1. Lo desconocido y el misterio caracterizan a este filme que se funda narrativamente en un enigma, en una búsqueda de la identidad de las formas en movimiento. Para el espectador, se trata en cierto modo de la incógnita de su vida, anterior o interior, que emerge de la arena y que identifica cada vez mejor. La variación de este desierto animado parece decirnos (según un *topos* viejo como

46. Otto Fenichel, «On Acting», en *Psychoanalytic Quarterly*, nº 15; versión alemana en *Aufsätze*, vol. 2, Frankfurt, Ulstein, 1985, pág. 398.

el mundo) que el actor debe transformarse sin cesar y hacer emerger nuevos signos para no fatigar al espectador. Por otra parte, según Bert States, es una «exigencia inconsciente nuestra que haya siempre alguna cosa nueva que emerja de la interpretación del actor».⁴⁷

2. Debajo, bajo la arena, en el saco, con la apariencia de la piedra o de los híbridos del desierto, se ocultan efectivamente seres humanos (hombres y/o mujeres) cuya motricidad es muy humana, sean cuales sean sus esfuerzos por sugerir la de un escorpión, la de un fantasma sin cabeza, la de un lagarto presuroso o la de un mono que anda a cuatro patas. Para los bailarines, la dificultad estriba en no dejar que aparezca la humanidad del movimiento, sugiriendo al mismo tiempo que la humanidad terminará por emerger de estas formas arcaicas.
3. La multiplicidad de los planos refuerza la idea de que todos los actantes atraviesan las mismas fases y de que el sentido de la secuencia (la evolución de la especie) se establece globalmente, puesto que cada imagen confirma y supera a las anteriores. Cada bailarín funda sus progresos en puntos de referencia idénticos a los de sus compañeros, unas señales claramente establecidas para el tipo de movimiento y para el detalle característico de cada fase de la evolución de las especies animales (foto de la página 117).
4. Los puntos de referencia son, evidentemente, puntos de apoyo que acompañan naturalmente al proceso de humanización de los animales del desierto: estos puntos constituyen una armazón para la actitud corporal de los bailarines y su orientación durante la ficción. En su trabajo gestual, todo está *justificado* (en el sentido de Stanislavski), es decir, todo se plantea como la resultante de una lógica del movimiento y de una situación actancial clara. Como afirma States, el gesto es efectivamente «toda forma de expresividad en la que el cuerpo del actor está justificado».
5. Su *preparación*, a juzgar por el cuerpo atlético y musculoso (marcha de los monos), parece la de un mimo clásico, capaz de sugerir mucho a partir de poco. Su dominio no es de ningún modo perfecto: los monos «andan demasiado mecánicamente», los pies son visibles en la silueta que supuestamente debería deslizarse por sí misma, la natación sobre la arena es un tanto laboriosa y, sin embargo, el gesto es de una gran sobriedad: en resumen, se respira un aire de Decroux. Éste consideraba que se tenía que «poder movilizar únicamente lo que se pretendía movilizar: un único órgano determinado o varios».⁴⁸ El cuerpo es capaz de utilizar únicamente la parte requerida por el movimiento: pies invisibles —pues los sacos los esconden— que producen el movimiento mientras el resto del cuerpo permanece inmóvil, como si se deslizara milagrosamente sobre la superficie de las dunas.
6. Los presupuestos culturales son fácilmente reconocibles. La genealogía de la vida, la evolución de las especies animales y la humanización del hombre-mono son lugares comunes que el mimo aprecia especialmente y que el espectador

47. Bert States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, Berkeley, University of California Press, 1985, pág. 142.

48. Étienne Decroux, *op. cit.*, pág. 105.

identifica sin dificultad. La enciclopedia implícita está hecha de gestos casi convencionales con objeto de significar la vida, el movimiento y la búsqueda.

4.2. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ESPECTADOR

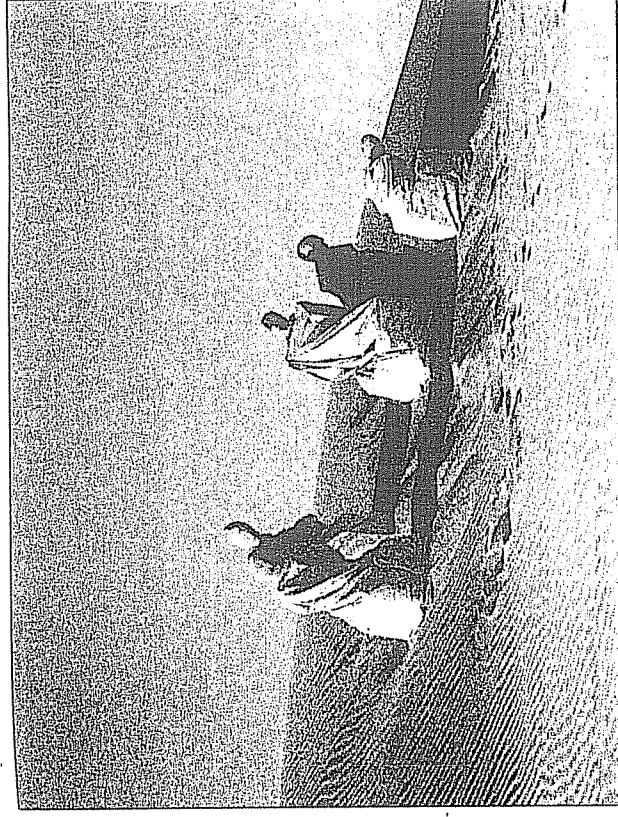
Está ante todo ligada a la estructura narrativa y rítmica del filme y de su música: del silencio, de la inmensidad y del amortajamiento del desierto surgen rastros, formas y sonidos. Esta forma de la aparición y de la identificación impregna toda la fábula.

1. *Superación de la ruptura entre lo visual y lo táctil.* Sin duda, el filme impide, por naturaleza, que el espectador capte táctilmente la representación. Sin embargo, la elección y la composición de los planos de la arena, las crestas, los granos que se desmoronan y las columnas arcaicas sugieren la materialidad táctil de esta naturaleza virgen.
2. *Contracuerpo.* Los planos del desierto sugieren la génesis del movimiento y de la vida. El surgimiento de cuerpos en la arena, el paso de la muerte mineral a la vida animal, liberan y activan nuestra angustia por el amortajamiento. Las cabezas que giran en torno a su eje, se despegan del torso y ruedan cuesta abajo se someten a movimientos antinaturales que son físicamente dolorosos para el receptor. También producen en él una angustia de fragmentación y sacuden violentamente su esquema corporal.
3. *El rastro de una trayectoria irreversible.* Todos estos signos y afectos, fuerte y estrechamente vectorizados en una misma dirección, como un deseo canalizado por las formas, terminan por trazar una trayectoria global que retoman todos los animales pero también la fábula general de esta parábola (que recuerda al melodrama de Decroux *Passage des hommes sur la terre*), una parábola cuyo rastro seguimos al orientarnos a partir de los momentos fuertes y claros de este relato de la humanización de los seres, como si la subpartitura se inscribiera más claramente que nunca cuando emerge y horada la superficie visible de la partitura de cada bailarín y, globalmente, de todo el filme.

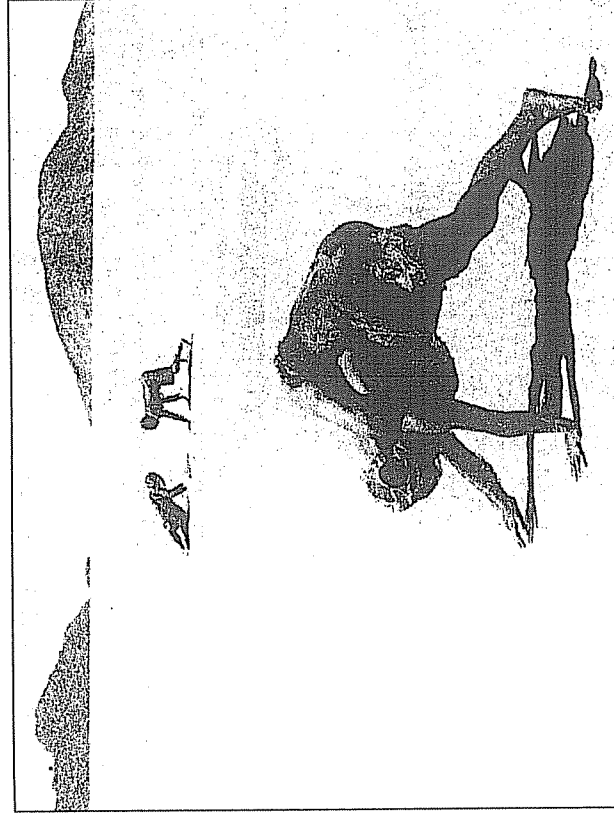
La descripción y el análisis del actor/actriz son mucho más complejos de lo que parece a primera vista, precisamente porque la vista y lo visible no bastan y es preciso acostumbrarse a percibir lo invisible detrás de lo visible, la subpartitura detrás de la partitura, al otro detrás de uno mismo y a uno mismo detrás del otro.

La descripción incluye incluso la mirada del espectador que, si es en efecto *el otro* del actor o de la actriz, también es *el mismo*: comparte el mismo espacio-tiempo, en el que se inserta pero que también instituye; revive en su cuerpo y en su alma los mismos tormentos que el actor/personaje que le planta cara y que está también en él al igual que su imagen y su esquema corporal.

La subpartitura se convierte así en el terreno invisible (lo que no quiere decir irreal) en donde se encuentran el actor, antes y durante su *performance*, y el espec-



Teatro del movimiento: *Terzirek*



tador, ambos invitados a ampliar su campo de análisis más allá de lo visible y de lo inmediato.

Así, pueden percibir en profundidad lo que hace el actor y, al mismo tiempo, todo lo que esta acción de hacer visible y audible significa. En primer lugar, deben leer la partitura, pero a continuación deben *vivir* todo lo que ésta implica en un nivel más profundo.

En el análisis del espectáculo, la noción de subpartitura pone en tela de juicio muchos dogmas sobre el análisis de lo visible, de la acción y de las funciones y el sentido de los signos. Permite convertir al actor en el eje de la representación y de su descripción, sin limitarlo a la presencia del cuerpo humano y extendiendo su imperio a toda la representación, cuya subpartitura/partitura se convierte en su modelo reducido.

La subpartitura sirve a la vez al actor (para orientarse en su papel y en su partitura) y al espectador, que se apoya en ella para describir y captar, consciente e inconscientemente, el espectáculo. Para el actor y para el espectador, se convierte en una modelización de toda su experiencia, desde el proceso de elaboración del papel hasta su recepción por parte del espectador. La subpartitura es lo que queda cuando se ha olvidado todo.

En cierto modo, la subpartitura es el caballo de Troya que introduce en el corazón del análisis del espectáculo el testimonio subjetivo del actor, su biografía y su manera de hablar del espectáculo y de su experiencia. Lo que era un principio sacrosanto —analizar la obra sin escuchar lo que sus creadores dicen de ella— se relativiza, puesto que el discurso de los actores ya no es incommunicable o personal, sino que permite comprender cómo se construye el papel y cómo el testimonio del actor se puede convertir en lo que Julia Varley, actriz del Odin Teatret, llama una «autohistoriografía».

5. Análisis teatral y análisis fílmico: el ejemplo de *Marat/Sade*

Para terminar esta panorámica del análisis del actor, comparemos al actor de teatro y de danza con el actor de cine, lo que nos obligará a considerar conjuntamente el análisis teatral y el análisis fílmico.

5.1. CONDICIONES DEL ANÁLISIS

Las condiciones del análisis de *Marat/Sade* se vuelven más simples si examinamos su versión en vídeo grabada por la televisión alemana, con el texto inglés de la representación original y los subtítulos que muestran el texto original de Peter Weiss.⁴⁹ Este vídeo de fácil acceso y consulta nos permite eludir la obsesión de un informe ilusoriamente exhaustivo. Existe también una descripción escena por escena

⁴⁹ La obra de Peter Weiss, publicada en 1964, fue traducida al francés por Jean Baudrillard en 1968 (París, Seuil). Basada en hechos históricos, muestra cómo Sade organizaba espectáculos históricos con

na realizada por Jones, que, sin embargo, no precisa si se trata del espectáculo o del filme.⁵⁰ En nuestro caso, el análisis se realiza con la intención metodológica de abordar la descripción comparada del espectáculo y del filme.

5.2. LA MIRADA DEL ANALISTA

El director del filme es también el de la puesta en escena teatral: su mirada, a la vez posterior y distinta de la del hombre de teatro, está necesariamente dispuesta a dar cuenta de lo que fue el teatro. El filme se rodó en dos semanas, justo después de las últimas representaciones de la Royal Shakespeare Company en Nueva York, con el mismo reparto, en un estudio que reconstruía bastante fielmente el decorado escénico original. Peter Brook se sintió obligado a «atenerse lo más posible a la versión escénica ya ensayada y lista» y, por lo tanto, a «ver si se podía encontrar un lenguaje puramente cinematográfico que nos alejara del carácter mortal de la pieza filmada y que captara otro placer, puramente cinematográfico [...]». Finalmente, creo que he conseguido captar una visión altamente subjetiva de la acción; y sólo más tarde me di cuenta de que la verdadera diferencia entre filme y teatro residía en esa subjetividad.⁵¹

Podemos imaginar la dificultad de conseguir que la subjetividad (fílmica) resulte de la subjetividad escénica, tanto desde el punto de vista de la producción (puesto que Brook no precisa sus elecciones) como desde el punto de vista de la recepción (puesto que perdemos el rastro de las opciones de la puesta en escena teatral). El estatuto de este filme es muy difícil de establecer. Por un lado, el filme no es una aprehensión del acontecimiento escénico destinada a un reportaje sobre lo que fue la representación teatral. Su discurso es suficientemente elaborado y autónomo como para perder el rastro de lo que pudo ser la representación, a la que de todas formas no tenemos acceso, puesto que la interpretación se reinterpreta especialmente para las cámaras sin la mirada del público de teatro. Por otro lado, sin embargo, la cámara reconoce sin ambages que capta un material ya trabajado y formado que sale directamente del taller teatral de Brook. El Brook cineasta vela por restituir propiedades conocidas de su actividad teatral: velocidad, intensidad e inmediatez de la interpretación, mezcla de momentos de crueldad artaudiana y de distancia brechtiana, cambios constantes de *tempo*, y alternancia de violencia y de lirismo. Brook retoma todos estos elementos en su filme, pero los inserta en un discurso fílmico específico, modificando imperceptiblemente lo profílmico teatral, algo que no tiene nada de extraño, puesto que, también aquí, el punto de vista crea el objeto y lo destruye en el mismo momento en que cree captarlo:

los «apacientes» de Charenton y, especialmente, por retomar el título de Weiss, *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*.

⁵⁰ David Jones, *Great Directors at Work*, Berkeley, University of California Press, 1986.

⁵¹ Peter Brook, *The Shifting Point*, Nueva York, Harper and Row, 1987, págs. 189-190.

Durante el rodaje, analicé plano por plano procediendo a pequeños cambios hábiles, modificando el eje de forma que la acción fuera más íntima, más convincente para la cámara. Me di cuenta de que la puesta en escena cinematográfica se improvisaba: íbamos muy rápido a medida que trabajábamos, pasando por todo un lenguaje cinematográfico de primeros y segundos planos para dar lugar a una impresión viva y muy subjetiva de la pieza.⁵²

A la vez «filme-filme» y «teatro-filme», *Marat/Sade* se puede analizar según ambos géneros. En el «teatro-filme», la cámara va hacia su objeto intentando captarlo; en el «filme-filme», es el objeto el que se sitúa en función de la cámara. *Marat/Sade* es sucesivamente un filme con sus propias técnicas y un documento sobre una representación teatral. Con todo, lo que resulta notable es que, en este caso, las marcas habituales del estilo de actuación teatral son asumidas y reemplazadas por procedimientos específicamente fílmicos.

5.3. PROCEDIMIENTOS FÍLMICOS

Segmentación fílmica

La segmentación se realiza en función del orden de presentación de las secuencias y los diálogos tal como los prevé el texto de la traducción inglesa. El montaje parece responder a una exigencia de clarificación de las acciones. La vectorización de los planos (la dirección inducida por su disposición) es ineludible: todos los materiales se someten a esta sobredeterminación.

No obstante, hay que añadir inmediatamente que esta segmentación viene dictada por una estructura narratológica que supera y subsume las unidades mínimas constituidas por los planos y que toma prestadas, por consiguiente, sus subdivisiones de la lectura de la fábula tal como Brook pudo hacerlo al producir la puesta en escena teatral y tal como se solidifica en lo profílmico teatral del que se apoderan las cámaras giratorias de Brook. Ésta es la paradoja: la segmentación fílmica, por ineludible que sea, sólo es verdaderamente legible en relación con una lógica del relato ya solidificado en la fábula del texto y en lo profílmico puesto en forma por la escena y el juego del actor. El análisis del filme tiene que proceder con esta doble perspectiva, estrictamente fílmica y ampliamente narratológica. Se trata, entonces, de partir de las unidades del plano para remontarse luego hacia unidades más amplias que pertenecen al orden de la estructura narratológica y dramática. Por lo demás, el espectador lo comprende rápidamente, en cuanto se da cuenta de que el locutor interpreta este papel a la vez fílmico y narratológico al introducir y concluir la mayoría de los cuadros y al volver a situar las acciones en la lógica propia de Sade de esa puesta en escena, entrando y saliendo del plano para mejorar a la vez la seg-

52. Peter Brook, «À propos du *Roi Lear* et de *Marat/Sade*», en *Cahiers Théâtre Louvain*, nº 46, 1981, pág. 20.

mentación y la conexión de los planos del filme y los episodios de la fábula (véase el comentario a la foto de la página 130).

Desfase de los ritmos

A pesar del esquema rector de la segmentación narratológica, que, como hemos visto, influye y da a leer la segmentación fílmica en planos volviéndola a totalizar, el ritmo del filme está esencialmente impregnado por la segmentación fílmica. Esta segmentación y este ritmo se perciben tanto mejor cuanto que contrastan con los otros ritmos contenidos en los componentes de lo profílmico, especialmente y sobre todo con el ritmo gestual y espacial del actor y con el ritmo verbal de la dicción (del fraseo del texto), un ritmo verbal que está injertado en parte en el ritmo corporal del actor. Cuando lo profílmico ya está estilizado por la representación teatral (caso de *Marat/Sade*), se filma (y, por tanto, se «da ritmo a») un material que posee su propia segmentación, la cual no se ha establecido, en principio, en función de su futura aprehensión fílmica. Esta doble e incluso triple atribución de ritmo constituye la marca del ritmo global del filme, puesto que los desfases, los paralelismos y las desviaciones entre ritmos se vuelven pertinentes.

A esto se añade, en el caso de la dicción de los actores de *Marat/Sade*, un doble movimiento contradictorio: cada actor trata a su personaje a su manera, buscando el *gestus* vocal que mejor corresponda a su enfermedad y a su papel; sin embargo, los actores de la Royal Shakespeare Company comparten un tipo general de actuación y de dicción que los aleja de la individualización de su personaje y contribuye a una homogeneización de los fraseos. Finalmente, ocurre lo mismo con Weiss que con Shakespeare:

En el verso correctamente pronunciado, cada personaje desarrolla su propio ritmo, tan personal como su propia escritura, pero lo que ocurre muy a menudo en Shakespeare es que todos comparten un ritmo generalizado que pasa impersonalmente de uno a otro.⁵³

La homogeneización que impone el ritmo del montaje, que tiende a someter todos los ritmos de lo profílmico al suyo propio, refuerza esta generalización prosódica impersonal.

Unidades del relato fílmico

El relato fílmico se articula a partir de unidades y tipos de planos de los que damos aquí algunos ejemplos (plano secuencia y escala de planos).

53. Charles Marowitz a propósito del *Rey Lear* de Peter Brook, citado por David Jones, *op. cit.*, pág. 237.

1. El *plano-secuencia* barre generosamente el espacio escénico, favorece la identificación de los lugares y de los protagonistas, pasea al espectador por el interior del espacio (y especialmente por el espacio en que están encerrados los pacientes) y facilita la puesta en relato de la intriga. Se trata de un conjunto, de una secuencia en el sentido técnico, que establece las relaciones entre los que actúan, o entre éstos y los lugares, y que con frecuencia crea la ilusión de una escena teatral (por ejemplo, en el primer plano-secuencia del filme, que nos introduce en el universo del hospital y de la cárcel). Cuando el texto lo dice una voz en *off*, por ejemplo, la del anunciador al presentar a los prisioneros (escena 4), la imagen parece seguir al texto, doblarlo, pero también provocar, mediante cambios de focal y de puesta a punto, un montaje en el plano, una jerarquía de las enumeraciones y una puesta a la vista de las relaciones de fuerza. Esto es lo que ocurre con la presentación de Roux: lo vemos primero frontalmente, en primer plano, con el locutor por encima de su hombro derecho; luego gira lentamente la cabeza hacia la izquierda, abre apenas la boca y es interrumpido inmediatamente por un gesto del director del hospicio, Coulmier, que a raíz del cambio de focal y de puesta a punto, aparece milagrosamente por encima de su hombro izquierdo para reducirlo al silencio. La dramaturgia de la escena se puede ver en la puesta en relación de los tres espacios y de los tres actores.

2. La *escala de los planos* desempeña un importante papel a la hora de indicar el cambio del régimen ficcional y de variar la distancia emocional del espectador en relación con la acción. Tres tipos de planos se repiten sistemáticamente:

— El *plano general*, cuando el grupo de actores de la representación de Sade conduce supuestamente la acción (por ejemplo: «queremos la revolución ahora...», o también la pantomima de la cúpula de la escena 30). Estos planos generales permiten ver el espacio de una manera global, sugieren una escena de teatro al dar claramente a leer la configuración actancial y la dinámica del grupo. Contrariamente a las viejas costumbres del teatro filmado, este tipo de plano no se limita a documentar relaciones espaciales al principio del filme, sino que se usa después de que el grupo haya sido introducido en una serie de retratos individuales y de que haya emergido como una fuerza colectiva. El plano general también sirve para puntuar una secuencia cuando hace de ella un balance visual general (por ejemplo, al final de la escena 11, «Death's Triumph»).

— El *plano medio* reúne un grupo reducido de dos o tres personajes que se integran en una misma acción. Es el caso del coro de los cuatro cantantes o de los personajes que activa el anunciador. En esta subescena, los actores parecen entrar libremente cuando penetran en el campo (por ejemplo, las entradas de Charlotte Corday por la puerta de Marat imitadas por el locutor).

— El *primer plano* acosa a los pacientes o a los prisioneros intentando desvelar sus secretos, lo que proporciona una impresionante galería de retratos. Al encuadrar los rostros, la cámara intensifica la autenticidad de las escenas, subraya los efectos de realidad psicológica y aproxima al espectador hacia la realidad humana de la cárcel o el hospital.

Pulsaciones

El juego con estos tres tipos de plano crea una dinámica que alterna momentos acentuados con momentos menos intensos de la trama narrativa. De ello resulta una pulsación fundada en la acumulación de energía y de violencia, y de intensidad dramática, vocal o visual, una acumulación que conduce a un estallido: crisis nerviosa de un interno del hospicio, intervención de Coulmier y desenfreno de Roux o de Marat. El estallido se termina con una vuelta a la tranquilidad: ducha fría, camisa de fuerza y presión o, a veces, momento lírico de canto y de escucha. Luego la tensión se reanuda, las contradicciones se acumulan hasta un nuevo estallido y así sucesivamente. De esta manera, el discurso fílmico controla, canaliza y acompaña a la energía de los actores.

Una pulsación parecida dirige la alternancia entre escenas colectivas con música y canto y escenas individuales, más tranquilas y consagradas a un debate de ideas. Este retorno cíclico organiza la pulsación y se ve atrapado en un *crecendo* que culmina en un paroxismo de violencia a raíz de la rebelión final de los presos. El filme se detiene bruscamente con un fundido al negro y un golpe de *gong*, enmascarando así cualquier culminación de la tensión y cualquier conclusión.

Transición

Estas bruscas variaciones de intensidad se producen frecuentemente en el interior de una misma escena. Las transiciones entre escenas quedan garantizadas por la mediación del anunciador, unas veces mediante una intervención directa frente a la cámara, y otras mediante la voz en *off*. El plano general final resume y puntúa una fase de la acción.

Todos estos procedimientos fílmicos —escala de los planos, segmentación, desfasas— inscriben lo profílmico teatral (o lo que queda de él) en un discurso de fuerte identidad fílmica, que no da nunca la impresión de ser teatro filmado. Una vez más, comprobamos la observación de André Bazin según la cual «el cine, cuanto más se proponga ser fiel al texto y a sus exigencias teatrales, más necesariamente deberá profundizar en su propio lenguaje». ⁵⁴ En este *Marat/Sade*, todos los procedimientos fílmicos están al servicio de la teatralidad.

5.4. PROCEDIMIENTOS TEATRALES

Dirigirse a la cámara

Dirigirse a la cámara, ya sea de forma explícita y exagerada (el anunciador) o confidencial y discreta (Sade o Marat), abre la cuarta pared, rompe la ilusión de una

54. André Bazin, «Théâtre et cinéma», en *Esprit*, junio y julio-agosto de 1951, pág. 171; reeditado en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1992).

representación encerrada en sí misma y denuncia la convención realista, haciendo hincapié en la teatralidad (foto de la página 130).

Abertura del espacio

El anunciador, el hombre de las transiciones, los inicios y los encuentros, se encarga con frecuencia de abrir espacios con el relato, sirviéndose literalmente de su bastón como si se tratara de una varita mágica que creara espacios narrativos y conectara las palabras y las cosas. Mediante el gesto dèictico o la mirada móvil, el espacio se transforma en un lugar lúdico y convencional que el juego y el actor deben llenar.

Escenografía

El espacio escénico adopta un mismo régimen mixto: unas veces, la cámara hace que lo habitemos y vivamos desde el interior, como si estuviéramos confinados en él; otras veces, nos lo deja ver en perspectiva, desde muy lejos, por encima de las cabezas de los espectadores del público diégtico, o a través de los barrotes que fijan una frontera intangible. En ambos casos, no percibimos el fuera de campo ni el espacio conexo al que los prisioneros y nosotros mismos podríamos escapar: estamos todos en el mismo barco, en un *huis clos* a la vez patológico, carcelario, lúdico y formal. Lo profilmico se ha trabajado con vistas a una abstracción, una reducción y una estilización que han transformado el lugar concreto en «otra escena», en un lugar simbólico de lo imaginario. El espacio cerrado clásico remite las numerosas acciones a las grandes figuras de la alienación, el encierro y la locura. No se produce aquí ninguna tentativa de inyectar fuerza «cinematográfica» en el teatro: el lugar filmado es un decorado de teatro y no un hipotético hospicio de Charenton. El espectador del filme asimila el lugar escénico a una arquitectura escénica, es decir, «un lugar materialmente cerrado, limitado, circunscrito, cuyos únicos “descubrimientos” son los de nuestra imaginación aquiescente».⁵⁵ Las iluminaciones tienden a ser asimismo artificiales y teatrales: una luz lechosa y macilenta aureola los contornos en lugar de acentuarlos; a menudo recibida a contraluz, mantiene una homogeneidad, como si todas las escenas se vieran a través de la pared ahumada de un acuario.

Dicción

En este espacio cerrado o irónicamente abierto hacia la cámara, los principales protagonistas (a excepción del coro de los pacientes encerrados en su alienación) adoptan una dicción muy «presentacional» y por tanto lenta, sometida a la conven-

55. *Ibidem*, pág. 98.

ción retórica de los largos monólogos clásicos recitados sobre el escenario. El texto de la traducción de Geoffrey Skelton se integra perfectamente en el ritmo gestual, vocal y musical adoptado. Está musicalizado, filtrado en el ritmo de la música y de la prosodia, unas veces desplegado hacia la cámara y otras replegado en el actor alienado, inscrito en todas las opciones de interpretación, maleable como un material muy flexible. Los subtítulos en alemán, que retoman el texto original de Weiss, permiten que el espectador-lector verifique la exactitud de la traducción al tiempo que se concentra en el fraseo y la plasticidad de la línea melódica inglesa. El texto parece llevado por toda una dinámica escénica, especialmente por los efectos de atracción y de repulsa de los actores frente a la cámara.

Estatuto ficcional

Estos efectos de teatralidad y de interpelación son tanto más notables cuanto que se alternan con momentos que parecen extraídos de un documental sobre la locura y la reclusión. La progresión de la fábula y el montaje fílmico consiguen hacer variar constantemente el estatuto ficcional de la representación: momentos documentales ofrecidos en el presente de un reportaje en un medio hospitalario se alternan con una reconstrucción histórica de la vida de Marat interpretada por los detenidos de 1808. El espectador debe adaptar su mirada sin cesar a la época y a la realidad escénica que oscila entre el documento hospitalario bruto y la puesta en escena de ficciones interpretadas por los aprendices de actor.

Dos tipos de visión

El modelo del cuerpo y la determinación de su densidad representativa se establecen a partir del tipo de visión a la que corresponde una ubicación de la cámara muy preciso.

La *visión a distancia*, más bien fría y clínica, es la del cuerpo de los pacientes (y del cuerpo paciente): los planos del filme que se corresponden con ella son instantáneas, retratos a menudo petrificados. Es la visión contemplativa.⁵⁶ Por el contrario, el cuerpo de los histriones o los prisioneros se aborda con la mayor frecuencia con una *visión haptogénica*, es decir, con una mirada y una cámara ávidas y que realizan el acto de percepción —la ojeada— con todo el cuerpo. Aquí, las cámaras móviles, que agreden y picotean al objeto que han de plasmar, usan una *visión es-cópica*, en la que «el gesto en tanto que movimiento (es) dado a ver».⁵⁷ toman su ob-

56. El *gaze*, del que habla Norman Bryson, por oposición al *glance*, ojeada. Norman Bryson, «The Gaze and the Glance», en *Vision and Painting*, Cambridge, King's College, 1983.

57. Jacques Lacan, «Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse», *Séminaire*, libro XI, París, Seuil, 1973, pág. 107 (trad. cast.: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1987).

jeto «por medio del cuerpo», como lo haría el espectador de teatro cuando envuelve los elementos escénicos que ha elegido focalizar. Los debates ideológicos —los diálogos entre Marat y Sade y, especialmente, entre Marat y Roux— parecen situarse, en cambio, en relación con una cámara fija y «preexistente» hacia la que dirigen sus miradas y sus cuerpos, que nos toman a nosotros por testigos. Esta cámara aspira y comenta la agitación escénica. El análisis-reportaje que proponemos debe incluir las reacciones del espectador ante el lenguaje fílmico y debe describir cómo se tambalea de un esquema corporal a otro, entre la distancia y el *involvement*, o de una visión panorámica a una intervención visual haptogénica. Brook parece haber transportado perfectamente al filme esta indeterminación del sentido y esta consideración de las contradicciones ideológicas que la pieza menciona: «Weiss nos obliga a establecer relaciones entre oposiciones y a encarar contradicciones. Nos deja sin respuesta. Persigue una significación en lugar de definirla y traslada la responsabilidad de encontrar las respuestas allí donde tiene que estar: lejos del dramaturgo y cerca nuestro».⁵⁸

El aumento de la responsabilidad del espectador y de su mirada nos aleja tal vez de una descripción objetiva de la puesta en escena, pero no nos dispensa de un estudio del actor y de la manera en que recibimos y (re)construimos su actuación. Describir el juego, la interpretación o la actuación del actor implica, por lo tanto, evaluar el cuerpo a cuerpo al que nos entregamos con el actor y la escena, con la posibilidad añadida de utilizar ese sustituto de nuestro cuerpo que conforman la cámara y su mirada. Esto debería facilitar el estudio del actor, pero, ¿ocurre realmente así?

5.5. EL ESTUDIO DEL ACTOR

Paradójicamente, la semiología, la narratología y la teoría de la enunciación apenas han estudiado al actor de cine. Es cierto que el análisis del juego del actor obliga a dejar de lado las estructuras semiológicas, narrativas y enunciativas,⁵⁹ para extraer al actor del discurso fílmico y reconstruirlo en lo profílmico, sin preocuparse demasiado de las formas, con el objetivo de ir directamente en su busca. Pero, a pesar de que el actor de cine permanezca como un desconocido (y su grabación en una película no facilite su estudio en absoluto, en contra de lo que cabría esperar), el «teatro-filme», es decir, el filme que trata del teatro, puede facilitar la comprensión del juego del actor.

Comprobémoslo en *Marat/Sade* y veamos cómo podría ser un programa para el estudio del actor.

58. Peter Brook, *The Shifting Point*, op. cit., pág. 48.

59. Eso estiman Christian Metz y Marc Vernet en un «Entretien», en *Iris*, nº 10, 1990.

Estatuto ficcional

Hay que determinar el marco en el que se percibe al actor y el estatuto de verdad o de ficcionalidad que se le atribuye. Por ejemplo, el juego de los pacientes es más «natural» y patético (y, por lo tanto, lleno de efectos de realidad) cuando intenta interpretar un papel; el juego de los «organizadores» (Coulmier, Sade, el locutor, los cuatro cantantes) es en cambio presentacional: subraya la convención teatral. Podríamos establecer una escala de la autoconciencia y de la teatralidad que exponen los personajes: en orden decreciente, el locutor, los cuatro cantantes, Coulmier, Sade, Duperret, Marat, Corday, y los restantes pacientes.

Dialéctica autenticidad/teatralidad

Brook alterna (pero no opone) efectos de autenticidad con efectos de teatralidad: la insistencia en el juego y en la convención refuerza la autenticidad de la situación (unos pacientes condenados a jugar); y el recurso al naturalismo en el retrato de la locura conduce a escenas de pura convención. Una misma actriz, la que interpreta el papel de Simone, puede crear a la vez un personaje de enferma de una veracidad alucinante (mirada, actitud corporal, ritmo) y prestarse a acciones teatrales convencionales (como abrirle una puerta ficticia a Corday). Naturalismo y convención se alternan sin tregua. Este «torniquete» incansable explica la capacidad de los personajes de «cambiar de cuerpo», y provoca en el espectador una incomodidad física y psíquica, reforzada por otra parte por el cambio constante de perspectiva, de tipo de plano y de encuadre. El espectador es siempre consciente de que se trata de una aprehensión de un acontecimiento teatral: las cámaras giratorias llevan a cabo un análisis-reportaje que se agarra al acontecimiento, que va hacia él, y encuentra la manera de filmar observando a los actores, manteniendo así una parte de la espontaneidad del acontecimiento teatral. Por esta razón, el análisis del filme que proponemos se inspira más en el análisis-reportaje que en el análisis-reconstrucción. De ello resulta un refuerzo de la teatralidad en el filme: somos siempre conscientes de que se trata de teatro, de que el decorado y los protagonistas son «falsos», es decir, que son objetos estéticos y no una fotografía de la realidad.

Relación con la cámara

La polaridad autenticidad/teatralidad, que es característica de las puestas en escena de Brook, se ratifica en la relación del actor con la cámara: cuanto más frecuente e insistente es la mirada a la cámara, más hiperteatral resulta la interpretación; por el contrario, cuanto más debe ir la cámara en busca del actor —que finge ignorarla y vivir sin ella—, más naturalista y documental resulta el juego que tiene lugar (retratos de un loco, de un detenido o de un actor aficionado).

El sistema de los tipos de interpretación

El sistema de los tipos de juego es fácil de elucidar, sobre todo porque lo profilmico teatral se mantiene legible y sigue formando un bloque: no ha sido troceado por un discurso fílmico dominante. De hecho, la teatralidad y los efectos teatrales son fáciles de percibir porque la estructura de la fábula, la música diegética y la totalidad sistemática del juego del actor todavía se conservan perfectamente, porque lo profilmico (el teatro) forma un bloque en tanto que sistema cerrado de convenciones. Del mismo modo, la fábula y las estructuras dramáticas (acciones, espacio, tiempo) se mantienen admirablemente, como una especie de bajo continuo, o de banda sonora (o mejor, «fabuladora»), que ni se interrumpe ni se puede descomponer.

El análisis de un «teatro-filme» se inspira especialmente en las categorías de la dramaturgia: no tiene por qué ser tan técnico o preciso como un análisis fílmico, ni someterse al plano por plano. La segmentación del «teatro-filme» no está pura y simplemente ligada a la estructura narrativa del filme; en parte, se apoya en su referencia a las estructuras dramáticas y teatrales, y es mucho más flexible con la determinación de sus unidades y de la segmentación. Inversamente, tenemos el adagio de la gente de cine según el cual cuanto más formal y específicamente refinado es el filme, menos se necesitan actores que sepan actuar ante una cámara: «El mejor actor de cine es el que sabe hacer mejor no hacer nada», afirmaba Hitchcock.⁶⁰

En realidad, el actor, en la pantalla tanto como en el escenario, hace mucho, pero nosotros estamos poco dotados para describir sus proezas; sobre todo, cuando dudamos entre un análisis fílmico que se obsesiona con los procedimientos específicamente fílmicos, y un análisis dramático y teatral que carece de puntos de referencia comprobables.

El análisis formal y la tipología de los vectores no se limitan a los casos que enumeramos aquí. Los vectores movilizan al conjunto de los materiales y unen a los significantes mediante varias redes, en lugar de contentarse con traducirlos a significados. Además, no son incompatibles con una aproximación sociosemiótica de la obra teatral o fílmica, e incluso reclaman una teoría de la ideología y sugieren la búsqueda de ideologemas.⁶¹

5.6. IDEOLOGEMA DE LA INDECIDIBILIDAD

El ideologema que más emerge a la superficie es el de la indecidibilidad de los debates. En cuanto intentamos clarificar la filosofía de Sade, de Marat o de Roux, topamos con contradicciones que no se pueden resolver, y los puntos de vista se vuelven relativos y se anulan entre sí. Más aún cuando la pieza en la pieza es una construcción de Sade, y que hace decir a los demás lo que ha elegido para cada uno,

60. Citado en Michel Mourlet, *Sur un art ignoré*, París, La Table ronde, 1965, pág. 51.

61. Sobre esta noción, véase el capítulo 2 de la tercera parte; véase también Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, op. cit.

algo que su amable patrón Coulmier es capaz de tolerar. Hasta las protestas de Coulmier parecen intervenciones provocadas por Sade o ensayadas previamente por un compadre antes que por un verdadero contradictor. El origen de la palabra queda oscurecido por la imbricación de los discursos y el enredo de las identidades de los sujetos. La indecidibilidad de los debates corresponde a un ideologema del sujeto alienado, replegado sobre sí mismo, que no se puede liberar por sí mismo ni los demás pueden liberar, preso en un encierro psíquico, político y artístico en el que está condenado a jugar, a volver a interpretar el pasado, y a ser interpretado y desbaratado por las autoridades.

Este ideologema del encierro, de la alienación mental, política, teatral y artística, Peter Brook lo traslada al plano formal del discurso fílmico. Trata a los protagonistas equitativamente (escala y duración de los planos, focalización), aísla a los contentientes en lugar de mostrar sus intercambios de ideas. Al tiempo que mantiene un equilibrio estricto y un *statu quo* entre Marat y Sade, Brook parece dar prioridad al ambiguo papel del locutor. ¿Se trata realmente de un enfermo como los demás? No da esa impresión, y escucha a su amo distraídamente. Por contra, organiza el espectáculo no sólo con la palabra, como lo sugiere el texto de Weiss, sino también con un dominio del *tempo* y del encuadre de la imagen. Brook parece utilizarlo como un doble irónico encargado de organizar un espectáculo, de subrayar los momentos importantes de la fábula y de conectar acontecimientos y personajes. La impresión de indecidibilidad se refuerza hasta un punto de ruptura: la brusca interrupción del filme, y de la rebelión de los prisioneros, con un plano en negro y un golpe de *gong*. El desenlace final de la rebelión es incierto: ¿qué se desborda sin control: la locura, la ficción (sobre lo real), la agitación (sobre el orden público)?, ¿o se trata de una detención brutal? Mientras el texto de Weiss señala más bien la represión de Coulmier, que se mantiene como amo, Brook elige la indeterminación entre el juego que degenera y el control absoluto de todas las rebeliones. *We must choose*, como dice el anunciador. Todos los filones del filme, los vectores y sus tensiones, los discursos y sus contradicciones, convergen hacia este lugar ilocalizable de la indeterminación, allí donde la temática y las redes formales encuentran un equilibrio precario y donde el sentido tiene el tiempo justo de instalarse.

5.7. COMENTARIO DE LAS FOTOGRAFÍAS

Sin la dimensión temporal no se puede proponer un análisis vectorial completo. Los fotogramas obligan a aprehender lo que ha quedado fijado en la fotografía y lo que va a ocurrir justo después de esta instantánea. El encuadre insta una red de miradas y de jerarquías entre distintos conjuntos:

- Al fondo, el público de los pacientes, con el loco furioso y Duperrét en un extremo.
- En la parte anterior del «escenario», Sade, expectante y con la mirada vuelta sobre sí mismo.



El sentido de la marcha

- En medio, agachada y de espaldas, Charlotte Corday.
- De pie, abriendo las ceremonias y mirando al público, el anunciador.

Estos conjuntos están conectados por un sistema de vectores:

Los vectores *acumuladores* actúan desde un principio como una redundancia y una repetición de un mismo significado o significante. Por ejemplo, al fondo, sobre el banco, cada uno de los actores sentados adopta y varía unas mismas actitudes corporales y una misma impresión de postración. La acumulación implica, por otra parte, variantes: el loco y Duperret están de pie, listos para pasar a la acción. La escena, incluso privada de duración, permite adivinar la acumulación de las acciones escénicas.

Los *conectores* enlazan a los grupos organizando una acción y un relato entre ellos, sobre todo mediante el sistema de sus miradas:

- Mirada vuelta sobre sí misma de los enfermos, cuya acumulación construye una mirada medio distraída/medio interesada, dirigida hacia el centro de la escena.
- Mirada ausente/presente de Sade, que ya da la espalda a la realidad que está poniendo en escena.



El *punctum doloris*



Distintas densidades representativas

- Mirada ausente de Charlotte Corday, a quien nada afecta hasta que no se le entregue, más tarde, el arma del crimen (segunda foto).
- Mirada —suponemos circular y conectora— del locutor encargado de la ejecución del espectáculo, regidor de escena que reúne todos los hilos de esa marioneta inerte que es la escena.

Los *secantes* también necesitan tiempo antes de intervenir, pero sirven igualmente, como se ve en este fotograma, para escindir y distinguir los distintos conjuntos (a, b, c, d) que interaccionan.

Los *embragues* permiten pasar con suavidad de un nivel de sentido, o de un universo, a otro; por ejemplo, de una alienación a otra:

- Los pacientes: enfermedad mental y física (alienación mental).
- El locutor: bufonería teatral (alienación y distanciamiento).
- Sade: reflexión filosófica (alienación política).
- Coulmier y nosotros (fuera de campo): manipulación estético-política (alienación político-teatral).

Este sistema de cuatro tipos principales de vectores hace posibles muchas «entradas» en escena: diversos circuitos dan lugar a distintas trayectorias que

arrancan, se entrecruzan, recorren juntas un trecho del camino o se separan. En cualquier caso, la elección y la realización de una entrada y de un circuito se determinan en función de la jerarquía que establece la puesta en escena de Peter Brook. Tal como podemos leerla en la configuración espacial de los grupos, la vectorización dibuja claramente un circuito que va desde los enfermos, que están al fondo, hacia Sade (vía Corday), y desde Sade hacia el anunciador.

Leemos esta escena petrificada del espectáculo en movimiento *participando en y comprometidos* con la trayectoria entre esos conjuntos de la escena: el sentido se produce al final de una trayectoria de la vectorización.

El momento en que Sade le entrega a Charlotte Corday el puñal destinado a matar a Marat es un *punctum* (en el sentido barthesiano) que señala el detalle principal de la segunda fotografía. Este *punctum*, un detalle que nos «punta» y que nos impone su sentido, es un puñal que se coloca en primer plano mediante un efecto de focalización y de *zoom* de la mirada, pero también con la ayuda de las miradas de Sade y de Corday, que lo miran y se cruzan en él.

Las cuatro principales operaciones de la vectorización son visibles:

- Los *conectores* están en la mirada de Sade (oblicua y distante) y en la de Corday (directa y fascinada), que se cruzan en un lugar y en un momento concretos, pero con finalidades distintas. Sade persigue un objetivo todavía lejano cuando manipula el puñal y a su usuaria. Corday, en cambio, ya vive y ve la escena del asesinato de Marat.
- La claridad de las conexiones, de las miradas cruzadas y de las acciones en las que piensan exime de un uso pronunciado de *acumuladores-totilizadores*.
- A pesar del afilado puñal, tampoco son necesarios *secantes*, puesto que pasamos sin tropiezo ni ruptura de una mirada a otra, de un simbolismo del objeto a otro.
- Un mismo objeto se presta al *embrague* y a la transición de una acción a otra (entrega del arma por parte de Sade, futura ejecución del crimen por parte de Corday). El puñal garantiza asimismo el paso de un uso denotativo del utensilio a su valor simbólico (sexual, ritual, político) en el transcurso de la pieza. Así organizadas, conexión, acumulación, sección y simbolización se unen para producir el sentido de esta escena, la deixis, que consiste en indicar con la mano la mirada, el cruce de los vectores (lo que sólo tiene sentido en la situación del momento). Esta deixis es a la vez concreta (entrega del puñal) y abstracta (evocación fantasmática del futuro uso criminal del arma).

El primer plano de la tercera fotografía muestra a tres de los cuatro cantantes en torno a Marat, cuya apatía contrasta con la animación de los bufoes. La superposición de las miradas y la distinta expresión facial de Marat respecto a la de los cantantes son sintomáticas de una perspectiva múltiple y de la imposibilidad de reducir los conflictos a un centro determi-

6.1. LOCALIZACIÓN DE LA TRAYECTORIA

El mimo

Etimológicamente, el mimo imita a su objeto; pero esta imitación no tiene la obligación de ser directa, o conforme al original. Se funda en una codificación del gesto y del personaje. Establece y fija puntos de paso obligados en la secuencia gestual y conduce a una depuración del gesto, una depuración que podemos reconocer y, por lo tanto, ensayar. «Nuestro arte consiste en esto, en depurar siempre y, según el caso, ampliar o no. Pero, ¿qué es lo que hay que depurar o ampliar? Pues precisamente todo lo que hacemos en la vida cuando no bailamos.»⁶³ El cuerpo del mimo cuida, organiza y baliza su trayectoria, con lo que prepara el recorrido de la mirada del espectador.

El bailarín

El bailarín tampoco se ve obligado a imitar una acción o a contar una historia. Su trayectoria es más difícil de identificar porque no se inscribe según la lógica de un relato o de una fábula. La intensidad y la dirección del movimiento se pueden percibir más fácilmente que su contenido o su sentido. «El bailarín sólo puede bajar a partir de un cuerpo vector que no se define por su estructura, sino por su organización de la intensidad.»⁶⁴ El cuerpo del bailarín quema sus últimos cartuchos y se somete a un «saber del descontrol» (Saporta).

El actor de teatro

Adopta una posición intermedia entre el mimo y el bailarín: por un lado, funda su gesto y su palabra en codificaciones; por otro, tiende a negarlas y a borrar los puntos de referencia, enmascarando la construcción convencional de su personaje. El cuerpo en el teatro se somete a una perpetua negación: expone su materialidad y se refugia en su ficcionalidad.

El bailarín-actor de la danza-teatro

Duda entre dos tipos de gestual que practica alternativamente: el gesto danzado y el gesto mimético. El cuerpo del bailarín-actor transmite al espectador la incertidumbre de su anclaje y cambia sin cesar de estrategia: tan pronto se deja llevar por el movimiento muscular, como imita y codifica el mundo que representa. La coreo-

63. *Ibidem*.

64. Hubert Godard, «Le déséquilibre fondateur», en *Art Press*, número especial, 1992, pág. 138.

nado. Ocurre como si la vectorización se bloqueara: las conexiones no desembocan en ninguna acumulación ni generan el embrague de un plano a otro. Por lo tanto, hay que completar el estudio de las vectorizaciones con una comparación de las «densidades representativas» de los distintos elementos de la escena y, especialmente, de los rostros de los actores. En este fotograma se distinguen inmediatamente dos corporalidades: una, lúdica, teatralizada y ficcional (la de los cantantes); y otra, clínica, naturalista y referencial (la del paciente que interpreta a Marat). Estas dos actitudes son contrarias debido a sus diferencias de ritmo, concentración y tensión de los rasgos del rostro. Su densidad es notablemente distinta: el rostro de Marat aparece vacío, inmóvil, pálido e introvertido; y los de los cantantes se muestran llenos, móviles, coloreados y extrovertidos. Las diferencias entre los rostros son más kinestésicas y corporales que psicológicas. No se trata sólo de que el espectador se identifique con un rostro y lo identifique, sino también de que padezca su kinestesia y sus efectos físicos. Un elemento es más denso cuanto más elevado es el número de vectorizaciones en el que se integra y cuanto más a menudo se sitúa en la intersección de las vectorizaciones y de las trayectorias del sentido.

6. En el arco iris de las artes del cuerpo: mímica, danza, teatro y danza-teatro

Con objeto de resumir y de sintetizar todos los análisis, comparemos el uso del cuerpo en las distintas artes escénicas.

«El bailarín y el mimo siempre se traicionan entre sí», comenta Étienne Decroux.⁶² Con gusto añadiríamos: «Y esto, ¡por culpa del teatro!». El bailarín y el mimo no llegan a ponerse de acuerdo, tal vez porque no consiguen establecer una alianza con el actor. A pesar de todo, evitaremos comparar abstractamente la esencia de estos tres géneros —danza, mímica, teatro—, pues queda claro que la práctica escénica actual pasa fácilmente de uno a otro y extrae cosas de los tres, proponiendo un arco iris de las artes del cuerpo por el que nos desplazamos de un color al siguiente mediante un recorrido transversal que sortea los viejos compartimentos.

Para evitar esta comparación abstracta de las esencias, confrontemos las distintas maneras de describir la mímica, la danza y el teatro —y, para ser más completos, la danza-teatro (*Tanztheater*)—. Por falta de espacio, no utilizaremos ejemplos concretos, pero tendremos presentes los siguientes casos paradigmáticos: la mímica de Decroux, la danza de Saporta, el teatro de Chéreau y la danza-teatro de Bausch.

62. Étienne Decroux, *op. cit.*, pág. 66.

grafía del movimiento se duplica con una puesta en escena (puesta en espacio, uso de decorados, texto y construcción narrativa) que, habitualmente, es la propia del teatro.

6.2. VECTORIZACIÓN

Una vez realizada una primera localización de la trayectoria, examinemos ahora el tipo de recorrido y de vectorización que se establece entre los componentes de cada especialidad. La vectorización es la puesta en movimiento de un relato o de una cronología entre distintas partes de una obra escénica, es el recorrido del sentido a través del laberinto de los signos e implica una puesta en orden de la representación.

El mimo

Somete su cuerpo y su gestual a una furiosa vectorización que facilita la lectura de su recorrido y previene de toda separación del «camino recto» (o tiende al menos a limitar su alcance). La vectorización es sin duda cronológica, pero, en la mayoría de las ocasiones, se traduce visual y espacialmente. Es, por tanto, fácil de localizar, ensayar y objetivar.

El bailarín

El bailarín —al menos el de la danza llamada posmoderna— desdeña, en cambio, toda vectorización narrativa o mimética, lo que puede sugerir que no se somete más que a sus propios impulsos y deseos, y que su cuerpo se escapa de todo control, de toda linealidad y de todo proyecto conjunto. La dificultad, tanto para el bailarín como para el espectador, estriba en balizar una puesta a la vista del deseo.

El actor de teatro

El actor de teatro y, *a fortiori*, el bailarín-actor dudan entre la vectorización lineal y la pulsión no canalizable. Cambian sin cesar las reglas del juego y alternan el deseo mimético con el flujo pulsional.

6.3. LA MIRADA DEL ESPECTADOR

La vectorización es sin duda asunto del bailarín-actor, pero necesita el asiento y la confirmación de la mirada del espectador. Esta mirada cambia con el género y con la clave de lectura o de deseo que éste exija.

EL ACTOR

El mimo

El mimo clásico (por ejemplo, Decroux) capta la mirada del espectador para conducirla por una trayectoria que se perciba claramente y sea poco modificable. El espectador se identifica más con la técnica gestual que con el personaje o sus emociones. El cuerpo del espectador se inscribe, con frecuencia sin ambigüedad, en la trayectoria que percibe y en su modo de codificación. Para él, se trata de identificar el objeto imitado y de captar cómo se significa ese objeto.

El bailarín

El bailarín atrae el cuerpo del espectador «en su totalidad». El espectador se lanza a tumba abierta al torbellino de arabescos del movimiento. Pero, privado de la red de seguridad que supone un relato claramente establecido, este espectador «danzado» (es decir, tocado por la gracia de la danza) entra en un trance en el que se somete a los flujos de la danza sin poder sustraerse a la intensidad energética del cuerpo danzante. La percepción del bailarín está ligada a la imagen corporal del observador; es ante todo motriz y kinésica (y no narrativa, ni codificada, ni está ligada al desarrollo lineal del sentido y de la fábula, ni pretende descifrar sus contenidos figurativos).

El actor de teatro

Ofrece una representación teatral de la acción, un mundo ficcional completo, pero que también se somete a una cierta lógica narrativa. El cuerpo y la mente del espectador realizan un continuo vaivén entre interior y exterior: a veces, perciben desde el interior y se identifican con el objeto; otras veces, perciben al otro desde el exterior, como un cuerpo extraño. Hay una negación constante de la realidad de lo percibido.

El bailarín-actor

No hace más que amplificar y acentuar el movimiento pendular de esta negación. Pasea al espectador tanto por la ficción distante como por la *performance* vida, o lo arrastra hacia el movimiento y, en otros momentos, lo ancla en una ficción con la que se mezcla su propio conocimiento de la realidad.

El estatus del gesto varía así de un género a otro, según una dominante que no excluye, con todo, influencias de los demás géneros:

— *Ficción*, en el caso del teatro, donde el cuerpo representa siempre algo más, distinto de su mero estar ahí.

- *Ficción duplicada*, para el mimo, en el que el cuerpo designa a su objeto como una construcción realizada por el cuerpo que imita.
- *Fricción*, en la danza, donde el cuerpo danzante fricciona todo lo que lo rodea y lo acosa, provocando, el mero contacto y la mera identificación del observador con su movimiento y su esquema corporal, su excitación inmediata.
- *F(r)icción*, entre representación y acontecimiento, en el caso de la danza-teatro.
- A lo que podríamos añadir:
- *Fusión*, en la ópera y sus artes, divididas y fundidas en una obra conjunta donde los componentes se sostienen unos a otros al fundarse unos en otros.
- Y, por así decirlo, *micción*, para el incontinente derrame de imágenes del filme, del vídeo o de los espacios sintéticos virtuales.

6.4. TIPOS DE ANÁLISIS

A cada tipo de trayectoria y de mirada del espectador corresponde un análisis específico, pero cuando abordamos las obras gestuales contemporáneas es recomendable combinar todos los análisis.

Para el mimo, nos esforzamos por determinar las reglas casi geométricas que rigen el proceso de codificación, de depuración y de «ampliación» del gesto y del cuerpo. La aprehensión del sistema gestual es decisiva, pues permite que el espectador y el analista lean el espectáculo de mimo mirando más allá de la realidad física. Su descripción no presenta dificultades infranqueables, puesto que se establecen claramente unas reglas de transposición y de codificación de lo real.

En cuanto a *la danza*, el análisis intenta localizar, no las leyes de transposición de lo real ni los puntos de paso de la trayectoria gestual, sino más bien la «finalidad sin fin» del movimiento, es decir, la fuerza vectorial del cuerpo en movimiento y del conjunto de los bailarines. El espectador —al que habría que llamar «espectador», ya que, en su caso, no se trata de mirar, sino de moverse con el cuerpo y la mirada— sólo puede «decodificar» sobre la marcha, no advirtiendo los signos y sus series sino interviniendo por mediación de su esquema corporal y su motricidad, acompañando el recorrido de los bailarines y su coreografía. ¿Qué ha quedado finalmente de nuestros amores y de nuestros ballets? Algunos cruces de deseos. El análisis coreográfico, cuando se limita a una lista, un registro o un gráfico de los desplazamientos, resulta poco convincente. Sin embargo, estos mismos residuos, en los casos de la mímica y el teatro, proporcionarían una útil cartografía para la partitura gestual y escénica.

En *el teatro*, en efecto, los residuos del análisis —partitura del espectáculo, composición del papel, orientaciones escénicas, etc.— son documentos de primera mano que informan sobre la producción del sentido, en la medida en que éste está, en su esencia, ligado a la representación de un mundo ficcional que se distingue del mundo concreto y de los acontecimientos del escenario. En cualquier caso, el aná-

lisis teatral sigue dependiendo en gran medida de la narratividad y del establecimiento de la fábula.

Los demás «géneros» exigen también un tratamiento especial, «mixto» en todos los casos, es decir, *de fricción* en el caso de la danza, *de fracción* en el caso del cine, y *de fusión* en el caso de la ópera.

A pesar de la riqueza y de la diversidad de sus signos y de sus fuentes, es difícil hacer una disección de la *ópera* y una relación de sus materiales. Y es que esta materia, bajo la influencia del ritmo musical y gestual, ya se ha fusionado, mezclando y fundiendo lo que parecía opuesto: la palabra y la música, el espacio y el tiempo, la voz y el cuerpo, el proceso y su detención. Desde Wagner hasta la semiótica, nos hemos acostumbrado a buscar correspondencias y modos de fusión entre los elementos de la ópera. Esta capacidad de enlace transversal y de fusión generalizada requiere un análisis que no separe radicalmente los elementos del drama musical.

En cuanto al *cine*, a pesar de la micción torrencial de su película, se caracteriza sobre todo por el carácter *fraccionador* y *fusionador* de su segmentación: cortar y pegar, momentos de ruptura y construcción fácilmente fragmentaria, elíptica y de contrapunto.

2. Voz, música y ritmo

La voz del actor (y, esencialmente, la voz hablada) —más difícil de analizar que la gestual— no puede disociarse del cuerpo del actor y no se puede separar de él ni del texto lingüístico que encarna o transporta. Creemos que resulta útil abordarla al mismo tiempo que la música, los ruidos y el ritmo. No obstante, todo el universo sonoro, por muy coherente que pueda ser, sólo alcanza a manifestarse en el espacio-tiempo de las acciones escénicas (capítulo 3 de la segunda parte) y en relación con todos los demás elementos de la representación (capítulo 4 de la segunda parte).

1. La voz

1.1. EL APARATO VOCAL

El análisis de la voz presupone un conocimiento profundo del aparato vocal, que comprende aparato respiratorio, laringe y cavidades de resonancia.¹ Cada uno de estos tres componentes se puede describir fisiológicamente, pero el análisis de la

1. Guy Cornut, *La Voix*, París, PUF, 1983.

voz de los actores se interesa en mayor medida por los efectos específicos que produce cada órgano.

1. *El aparato respiratorio*, gracias a los músculos espiradores abdominales e intercostales internos, es el responsable de la inspiración y de la espiración. En el análisis sonoro, hay que examinar el trabajo físico de la respiración, medir los esfuerzos y las energías desplegadas, determinar si la respiración (inspiración o espiración) es claramente audible y qué sensaciones y emociones transmite, y hay que evaluar la corporalidad que se manifiesta y se experimenta a través del aliento. Cuando el acto de recobrar el aliento se repite, el texto y sus articulaciones —y, con ellos, el *continuum* escénico— adoptan una estructura. «Para transmitir y restituir el pensamiento de un autor con la máxima exactitud, el actor debe descomponer el texto en vectores energéticos relacionados con su respiración y dictados por la sintaxis.»² Comprender y analizar el texto y la escena significa, en primer lugar, percibir los bloques del discurso, utilizar los intervalos como un alto en el camino, y perseguir al actor por la mente y el aliento. Todo este relieve respiratorio se puede anotar y utilizar como una partitura en la que aparecen todos los matices. «En los mejores actores, ya no alcanzamos a separar la trayectoria verbal del sentimiento. Hay una alianza perfecta entre la técnica y la expresividad. Ya no sabemos si el sentimiento da lugar a la trayectoria verbal o si la trayectoria verbal da lugar al sentimiento.»³

2. La *laringe* es el órgano que produce las variaciones de altura del sonido y que podemos dividir en registros. En el registro grave, el de la voz «de pecho», las cuerdas vocales tienen una tensión débil, mientras que en el registro agudo, llamado voz «de cabeza» o «voz de falsete», se someten a una fuerte tensión. El auditor experimentado será capaz de reconocer los cinco registros principales y de tomar nota de sus efectos: voz de pecho (registro grave), voz de falsete, voz mixta, *strobass*, silbato. No hay que confundir los registros con los modos de emisión:

- Los registros: bajo profundo, grave, medio-bajo, medio, medio-alto, agudo y sobreguido.
- Los modos de emisión: voz de pecho (infragrave, grave, medio-baja), voz mixta (media), voz de cabeza (mujeres) o voz de falsete (hombres).

3. Los *resonadores* son las cavidades que el sonido de la laringe recorre antes de alcanzar el aire libre: faringe, cavidad bucal, cavidad nasal y cavidad frontal. Un auditor entrenado puede distinguir los órganos de los que depende cada resonador: mandíbulas, lengua, músculo de la faringe, laringe, velo del paladar, labios. La calidad física de la voz es sin duda un elemento de información muy importante que evita la reducción de la lengua hablada a su semántica abstracta, insistiendo en su

2. Michel Bernardy, «La métamorphose du verbe par l'acteur», en *Change*, nº 29, diciembre de 1976, pág. 201.

3. Michel Bernardy, *Le Jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Éditions de l'Aube, 1988, pág. 200.

producción física y en la impresión corporal que se transmite al espectador (o, mejor, al «espectador»).

Dejaremos de lado la cuestión, mucho más compleja, de la voz cantada; no sin lamentar el hecho de que no exista, para la voz hablada del actor, un aprendizaje tan preciso como el del canto.

Si el aprendizaje del canto es tan difícil es porque hay que prescindir de los automatismos debidos al uso de la palabra para adquirir nuevas coordinaciones neuromusculares extremadamente complejas, sin las ayudas visuales o táctiles con las que sí contamos en el aprendizaje de los demás instrumentos de música. A esta dificultad se añade la de una búsqueda permanente de un frágil equilibrio entre la estética del sonido y la inteligibilidad del texto cantado.⁴

1.2. FACTORES OBJETIVOS

Con un sonógrafo, podemos medir objetivamente distintos parámetros acústicos de la voz, y la voz hablada o cantada pueden convertirse en un objeto de análisis científico.

Los individuos comparten una *frecuencia* media, o un «uso fundamental de la palabra», que sirve para evaluar las variaciones del habla que se expresan con la melodía y la entonación. En las lenguas con variaciones tonales y diferencias melódicas que tienen un valor semántico, es muy importante que el auditor las identifique y las tenga en cuenta para comprender el sentido de la frase. El conocimiento del esquema entonativo de la lengua, la percepción de su melodía —afirmación, interrogación, interpelación, etc.—, proporcionarán indicaciones precisas sobre el estado del personaje, aun cuando la variación individual de cada locutor sea siempre considerable y no se pueda por tanto imputar a diferencias entre los personajes. La entonación, esa «corriente dentro del lenguaje»,⁵ es una fuente de abundantes informaciones que a menudo superan el marco objetivo y poseen connotaciones individuales y culturales. El tono de la voz es lo que la vuelve aguda o grave, lo que se imputa a la altura. La intensidad caracteriza la potencia o la debilidad de la voz, mientras que el timbre se refiere a una voz clara o apagada, blanca, velada, sorda, profunda, frágil o débil.

La *intensidad* de la voz resulta de la presión del aire pulmonar sobre las cuerdas vocales y su resistencia. Es un factor pertinente que depende tanto de la anatomía y de la fisiología del sujeto como de sus costumbres y de su educación vocal. Las variaciones individuales y culturales se percibirán del mismo modo que las variaciones significativas, con objeto de interpretar el papel en función de la teoría implícita de las emociones del auditor. La expresión de las emociones está ligada a un cambio de intensidad que suele encontrar una codificación adecuada: la ira, por ejemplo, será más palpable cuando la intensidad y la tensión de la voz sean mayo-

4. Nicole Scotto di Carlo, «La Voix chantée», en *La recherche*, nº 235, septiembre de 1991, pág. 1025.

5. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964, pág. 54.

res. En el escenario, el actor tiene que situar y proyectar su voz, es decir, disponer sus cavidades de resonancia de tal modo que amplifiquen el sonido de su laringe. De lo contrario, al aumentar la intensidad de su voz, se agotaría y no aguantaría hasta el final del espectáculo.

El *timbre* resulta del modelado del sonido de la laringe por parte de las cavidades resonadoras. La variación del *timbre vocal* está ligada a los individuos. El análisis de la voz debe apreciar la modulación del timbre y los motivos de sus cambios. El timbre o *color* de la voz se ajusta a una visión de los colores en correspondencia con sonidos o vocales —como en *Voyelles*, el poema de Rimbaud—, cuando no con sensaciones táctiles. Está ligado al «grano de la voz» barthesiano. El registro caracteriza la altura de la voz, y el timbre, su color.

Entre los factores objetivos —frecuencia, intensidad, timbre—, el caudal o elocución presenta también propiedades muy pertinentes para la representación teatral. El análisis de la elocución debe tener en cuenta especialmente:

- la continuidad/discontinuidad del flujo verbal;
- las cesuras y las pausas: longitud, lugar y función;
- la velocidad de la elocución en relación con la norma cultural e individual del auditor;
- la acentuación, la puesta en relieve, o la anulación de la voz.

Con todo, la interpretación de estos factores no es evidente y nos conduce a los datos subjetivos de la voz. Así, el locutor se apropia del lenguaje y lo utiliza para situarse él mismo en el mundo.

1.3. FACTORES SUBJETIVOS

Son los más numerosos, los más difíciles de aprehender y, sobre todo, los más determinantes para el análisis de la voz, de los actores y de las puestas en escena.

La tracción de los sentimientos

Cualquier actividad vocal, con mayor motivo si se produce en un escenario, revela un estado emocional que a veces, pero no necesariamente, está acompañado y codificado por una acción vocal: gemido, grito, sollozo, risa o muestra de sorpresa. La voz se colorea —de un modo indeleble— con las emociones que expresa y genera a un tiempo; y traiciona y traduce estados involuntarios e inconscientes del locutor. Para persuadirse de ello, basta con compararla con la voz que se ha tratado electrónicamente⁶ y que obedece a reglas muy distintas. Las informaciones sobre el sexo, la identidad y el estado psicológico del emisor lejano de esta voz sintetizada

6. Con un aparato denominado *harmonizer*.

por partida doble dejan de ser fiables. Es posible cambiar el sexo del locutor si alteramos, en directo, su voz original con algunos semitonos, haciéndola más fuerte, más cálida o más débil. De este modo, el elemento que parecía más humano, más directo y más auténtico, la voz, se puede desconectar del cuerpo y transmitir por altavoces. Lo importante en esta manipulación vocal no es describir el protocolo científico de la experimentación, sino explicar las consecuencias dramáticas de la intervención tecnológica.

La proyección del yo

El locutor usa la voz para incidir en su interlocutor; varía su intensidad, su tonalidad, su caudal y sus gestos paralingüísticos. «Por medio de la voz, la conciencia se abre al inconsciente, y el hombre a sí mismo y al otro.»⁷ De ello resulta una proyección vocal que, en el escenario, es doblemente necesaria, puesto que el actor tiene que lograr que lo entienda no solamente su compañero, sino también, y sobre todo, el público. También es difícil descubrir qué depende de la técnica de proyección en tanto que convención escénica para «decir correctamente» el texto, y qué pertenece a la técnica vocal del personaje y revela su ser psicológico y social. Para caracterizar mejor un personaje, el actor debe sentir y a la vez poseer el arte de modular los parámetros de su propia voz. No solamente persigue una actitud corporal, una gestual, una mímica, un «gesto psicológico» (Michael Chekhov), sino que también busca una identidad vocal para su personaje. A ello se añade su facultad de llegar directamente al auditor mediante efectos y afectos que superan la comunicación semántica de informaciones y que utilizan la materialidad corporal de la voz y sus efectos imprevisibles e incluso indescriptibles. Así, según Antonin Artaud, «allí donde el grueso de la multitud resiste ante un discurso sutil cuya rotación intelectual se le escapa, no resiste efectos de sorpresa física, ni resiste el dinamismo de los gritos y los gestos violentos, ni toda una serie de efectos tetanizantes».⁸ Escuchar las voces del escenario es una experiencia que puede provocar una descarga afectiva, cuando nos recuerda a una u otra persona, viva o muerta. En este sentido, el análisis del espectáculo también es un psicoanálisis que nos dice tanto de nosotros mismos como del objeto que percibimos.

El grano de la voz

«El cuerpo es el que canta a través de la voz»⁹, es decir, la materialidad, la textura corporal de la voz, lo que tiene de ruda y de cruda, de física y de única (de eunuco también, a veces). Lo que nos atrae o nos horroriza es precisamente lo más in-

7. Denis Vasse, *L'Ombligo et la Voix*, París, Seuil, 1974.

8. Antonin Artaud, citado por G. Cornu, *op. cit.*, pág. 54.

9. Roland Barthes, *Essais critiques*, París, Seuil, 1972, pág. 62.

portante en la manifestación corporal del actor, y lo más difícil de describir para el espectador, pues el efecto producido es muy poderoso, inconsciente y no se puede verbalizar. En el teatro, la palabra del actor (y no sólo la melodía del cantante) está siempre, en alguna medida, *encantada*, constituida por un afecto-cuerpo que la vis- te con vivos colores. «El canto es la forma artística en la que el afecto-cuerpo pre- valece más claramente sobre la palabra-código.»¹⁰

Paradójicamente, la tecnología —en este caso la del micrófono— es, una vez más, lo que nos permite localizar mejor la dimensión corporal y pulsional del cuer- po: «Nosotros, que llegamos siempre “fuera de plazo” y que carecemos de “anima- lidad”, he aquí que contamos, casi súbitamente, con la tecnología electrónica que va a dar un nuevo empuje, no a nuestra ciencia de la voz, sino a *la voz que vivimos*».¹¹ La tarea del analista consiste en dar cuenta de lo que se vive, y no únicamente del lado racional y semántico de la información transmitida. Tiene que mostrar la di- mensión pulsional e inconsciente de las voces: cómo gestiona el actor esta alianza de lo racional y lo pulsional, y cómo deja que su corporalidad se desborde libre- mente y diga siempre más que los signos intencionales de su personaje. El análisis tiene que permanecer atento, por otra parte, al conjunto lenguaje/voz/cuerpo del ac- tor y a sus relaciones íntimas.

De una semiología a otra

Sin duda, la voz dice más que el significado del personaje (su identidad en la ficción); no se contenta con transportar un mensaje o con caracterizar el estado de un personaje ficticio; también es un significante (una materialidad corporal) abier- to, que no se puede reducir a una significación unívoca, como si una señal marcara la carne del auditor y éste no pudiera librarse de ella. Antepondremos una semiolo- gía de tipo barthesiano a la semiología clásica, pues, para esta última, la voz tan sólo es el mero significado del personaje.¹² La semiología clásica, por ejemplo la de Fis- cher-Lichte, sólo se interesa por la función comunicativa de la lengua y de la voz, «puesto que la voz del actor funciona siempre como signo» y «como signo de unas determinadas características del cuerpo y/o el carácter del personaje».¹³ La semio- logía barthesiana, en cambio, es sensible al «grano de la voz»:

La semiología sería, desde ese momento, ese trabajo que recoge lo impuro de la len- gua, los desechos de la lingüística, la corrupción inmediata del mensaje: nada menos que los deseos, los temores, las malas caras, las intimidaciones, las anticipaciones, las muestras de afecto, las protestas, las excusas, las agresiones y las músicas que con- forman la lengua activa.¹⁴

10. Marie-France Castarède, *La Voix et ses sortilèges*, París, Les Belles Lettres, 1987, pág. 153.

11. Daniel Charles: «Thèses sur la voix», en *Traverses*, nº 20 («La voix, l'écouter»), 1980, pág. 5.

12. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübinga, Narr Verlag, vol. I, 1983, pág. 40.

13. *Ibidem*.

14. Roland Barthes, *Leçon*, París, Seuil, 1978, págs. 31-32.

Este trabajo semiológico se impone en el estudio del actor cuando pretendemos captar esa impureza del texto y esa corporalidad de la voz desnuda que está cortada con el mismo patrón que el cuerpo del locutor. En nuestras descripciones, evitaremos separar las observaciones sobre la voz y sobre la corporalidad del actor: de la misma manera que podemos discernir que la voz que está al otro lado del teléfono sonríe, te- nemos que poder sentir el cuerpo que lleva la voz y que es llevado por la voz.

Materialidad y teatralización de la voz

¿Cómo analizar entonces la materialidad de la voz?

- El grosor semántico de la voz: la corporalidad, la sensualidad o la musicalidad de la voz son tan fuertes que eclipsan el sentido del texto.
- La perfección formal de la pronunciación, de la espacialización de la frase y del sentido del ritmo crean un efecto de oratorio: podemos casi dibujar la emergen- cia y la polifonía de la palabra y descubrimos el paisaje del texto.
- Las palabras durante el encantamiento: son «raptadas, en un sentido mágico, de hechicería, por su forma y sus emanaciones sensibles, y no sólo por su sentido».¹⁵
- La lengua, según Fonagy, se basa en acciones corporales. La pronunciación de determinadas consonantes exige una energía pulsional sadoanal. Encontramos de nuevo el rastro de esta energía anal en la, por así decirlo, «puesta en boca» del texto y en los mimodramas del rostro y del cuerpo. Así reconstruimos la emer- gencia y la inscripción física y visual de la energía vocal en el cuerpo del actor y del escenario.

Estos fenómenos son muy concretos y se registran sistemáticamente. Dependen de lo que a menudo se denomina la teatralización de la voz y que consiste en su ex- teriorización y su plasmación en espacio. En esa dirección apunta una definición barthesiana de la teatralidad: «El texto escrito es arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos [...], la palabra estalla inmediatamente en sustancias».¹⁶ La teatralización es siempre una exageración de los mecanismos vocales en relación con la norma habitual: la declamación cantante, o la pronunciación perfectamente correcta, con todas sus ligazones y alteraciones, son visualizaciones lúdicas del es- quema melódico.

Análisis dramático de los cambios de voz

En este caso, lo esencial no es dar con una definición técnica de la voz, sino comprender el valor dramático de los efectos vocales, distinguir la paleta de voces,

15. Antonin Artaud, *op. cit.* pág. 189.

16. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, pág. 42.

o sentir los cambios de voz del locutor en función de sus interlocutores y ver qué significan esas variaciones.

1.4. FACTORES CULTURALES

Además de los factores objetivos ligados a la fisiología humana y los factores subjetivos que se someten a variaciones individuales, el análisis de la voz tiene que tener en cuenta las pautas culturales. Si no disponemos de un código cultural para descifrarlas, nos resulta imposible evaluar ciertas voces. Entre los dogon, el «griote», el poeta cantor suele utilizar entre seis y ocho voces distintas. El actor occidental se ve obligado a cambiar de voz con frecuencia, según a quién se dirija. Los criterios de apreciación de la voz varían considerablemente de una cultura a otra. Una determinada voz de falsete que nosotros percibimos como defectuosa se considera, en cambio, normal en África del norte. Las voces no logran expresar un código emocional universal. En la India, un registro agudo expresa tristeza y un registro grave alegría, algo opuesto a la codificación europea. El uso de los timbres es muy variado: voz de cabeza o incluso de falsete en el *Jingsci* chino (ópera de Pekín) y en el *Hat tuông* vietnamita; o voz grave y gutural en el *Nô* japonés, cuyo cantante-actor modifica la dicción de los fonemas de la lengua cotidiana. Incluso las maneras de llorar y de reír son propias en cada tradición: el *Hat tuông* vietnamita contempla veintinueve maneras de reír que corresponden, no tanto a situaciones emocionales distintas como a técnicas vocales muy precisas. La variedad de técnicas de respiración y de técnicas corporales resaltantes también es impresionante. El análisis del espectáculo y, en particular, el de la voz humana, empezará, pues, por reducir el alcance de sus resultados situándolos a la luz de una tradición cultural cuyas reglas, normas y desviaciones debe conocer.¹⁷ La descripción tiene que evitar universalizar sus observaciones, especialmente cuando evalúa la *performance* vocal.

1.5. EL ANÁLISIS DE LA VOZ DE LOS ACTORES

La fonética experimental y la informática cuentan con los medios para registrar y visualizar la frecuencia fundamental de la voz y para estudiar las variaciones de altura y los contornos melódicos.¹⁸

El análisis de la voz en el teatro no dispone de estos sofisticados medios y se contenta con algunas observaciones simples:

17. Véase Tran Van Khé, «Techniques vocales dans les théâtres d'Asie orientale», en el artículo «Voix» de la *Encyclopaedia universalis*, vol. 18, 1988.
18. Manuel García-Martínez, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, tesis de doctorado, Universidad de París VIII, 1995.

- La dicción se somete a modas: ciertos caudales —la velocidad o la lentitud—, la codificación de emociones fácilmente reconocibles, el uso de acentos «extraños»; todo ello depende de la norma del momento.
- La voz del actor es una voz necesariamente forzada y está incluso deformada por la necesidad de hablar en voz alta y de que se la oiga bien.
- Tomar nota de la frecuencia de las pausas, de su duración, de su función dramática, es revelador: ¿indecisión, respiración, puesta de manifiesto o construcción de una armazón retórica muy reconocible?
- El actor, al apropiarse de un texto que no es suyo pero que, en cierto modo, se le apunta, debe velar por su función de apuntador: habla (y mente) como respira, con un «grupo de aliento», unidad de lo que se pronuncia entre dos pausas fácilmente reconocibles. Este grupo de aliento comprende una vertiente ascendente, la subida de la línea melódica, y una línea de declive.
- La melodía de la frase es, para él y luego para el espectador, un medio de clarificar la estructura sintáctica y, por lo tanto, el sentido del texto.
- La voz nos permite reconocer los marcos rítmicos de la palabra, es decir, «la huella mental de los primeros ritmos de la intervención de un locutor, y las esperas a lo largo del desarrollo posterior que son suscitadas por estos primeros ritmos».¹⁹
- Finalmente, la voz también es una proyección del cuerpo en el texto, una manera de dar a sentir la presencia corporal del actor. A menudo, alterna palabra proferida con palabra cantada (*Sprechgesang*) o canto.
- Analizar la voz también supone examinar la relación entre voz y cuerpo, el modo en que el actor parece encarnar de repente a un personaje. También significa escuchar la voz tal como mana del texto, a cada recodo de la frase enunciada.²⁰

2. La música

No se trata de examinar la música y su recepción en sí mismas, sino el modo en que la puesta en escena las utiliza y las pone al servicio del acontecimiento teatral. Nos interesa únicamente su función dramática. Empleamos el término música en el sentido (más general posible) de acontecimiento sonoro —vocal, instrumental, debido a efectos—, de todo lo que es audible en el escenario y en la sala.

Hemos de llamar música al conjunto de todos los elementos y fuentes sonoras: los sonidos, los ruidos, el medio, los textos (hablados o cantados), la música grabada (y difundida por altavoces), etc. La música, pues, debe entenderse más ampliamente como

19. *Ibidem*, pág. 194.

20. Véase el capítulo 5 de la segunda parte. El autor agradece a Nicole Scotto di Carlo sus observaciones sobre la técnica de la voz.

una suma organizada, en la medida de lo posible voluntariamente, de los mensajes sonoros que llegan al oído del auditor.²¹

La música es asemántica, ni tampoco figurativa: no representa el mundo, cosa que sí hace la palabra. Encapsulada en el espectáculo, la música irradia sin que sepamos muy bien qué. Infiere en nuestra percepción global, pero no sabríamos decir qué sentidos convoca exactamente. Crea una atmósfera que nos hace prestar más atención a la representación. La música es como una luz del alma que se despierta en nosotros.

2.1. LA MÚSICA EN EL INTERIOR DEL ESPECTÁCULO

Semantismo de la música

En el interior del espectáculo, la música posee un estatuto completamente único. Como decía Wagner, «allí donde las demás artes dicen "esto significa", la música dice "esto es"». ²² Así como los signos del decorado, del actor o de la palabra remiten a una cosa concreta, la música no tiene objeto. Por lo tanto, puede querer decir cualquier cosa y vale sobre todo por el efecto que produce. El análisis del espectáculo tiene que considerar las referencias a uno u otro objeto del mundo, y una materia sonora que no se refiere al mundo de una manera mimética.

Fuentes de la música

Procuraremos determinar de dónde proviene la música, cómo se produce, cómo se reparte por el espacio. La posibilidad de disponer altavoces en todos los lugares del escenario y de la sala permite crear un relieve sonoro, coordinarlo mediante un ordenador y crear la impresión de que el sonido circula por el espacio. Eso hacen los efectos sonoros de los espectáculos de Bob Wilson (*Hamlet*, 1995), que se emiten desde innumerables «puntos de vista auditivos». La primera tarea del analista consiste en establecer dónde y cómo se producen las fuentes musicales. La música la pueden interpretar, en directo sobre el escenario, unos músicos (o actores músicos), o la puede haber grabado e introducido posteriormente el control técnico. La mostración de las fuentes musicales o, al contrario, su ocultación, determinan las relaciones de fuerza entre la música y el resto de la puesta en escena y especialmente el espacio y el juego del actor. No se da únicamente una influencia —emocional— de la música sobre la representación teatral, sino también un impacto de la

21. Nicolas Frize, «La musique au théâtre», en *Une esthétique de l'ambiguïté*, Lyon, J. Pigeon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1993, pág. 54.

22. Richard Wagner, citado por Adolphe Appia en *Oeuvres complètes*, vol. I, Lausana, L'Âge d'homme, 1983, pág. 13.

escena en la música y su percepción. Esta influencia recíproca, que fortifica pero también destruye a veces a uno de sus elementos, se tiene que evaluar críticamente. Ahora bien, estos fenómenos de refuerzo se desconocen, porque rara vez hemos examinado los cambios que se producen al percibir un texto, un espacio o una gestual que vienen «acompañados» (o mejor, «animados») por una intervención musical (vocal, instrumental o previamente grabada), o luminosa (cambio de iluminación). Describir un espectáculo obliga a pensar conjuntamente fenómenos visuales y fenómenos acústicos, obliga a observar los efectos que unos producen en otros, y obliga, en la medida de lo posible, a percibir cuál es el elemento que, en uno u otro momento, parece más afectado por la música. Para ello, se examina si la música desempeña un papel al servicio del juego, si sólo se la puede localizar en momentos breves, o si estamos, como en el teatro musical, ante una forma integrada en la que música y juego son compañeros iguales que se desarrollan y se completan en un género nuevo.

En la pieza de Heiner Goebbels *Ou le débarquement désastreux* que se representó en Nanterre, en el Théâtre des Amandiers en 1993, todos los elementos presentes —la palabra del personaje que recita, la música tradicional africana (kora y voz) o la música electroacústica, el espacio rectangular del entarimado que culmina en un cono boca abajo que vierte arena— tienden a figurar un espacio sonoro y un sonido espacializado en el que cada componente se integra tan perfectamente que se hace difícil, e inútil, aislar un elemento en detrimento de los demás.²³

2.2. EL EFECTO DE LA MÚSICA EN EL ESPECTADOR

La evaluación de la música que se produce a partir de, o con, los elementos visuales de la representación requiere situarse en una perspectiva etnomusicológica que preste atención a los modos de comprensión de la música y a las relaciones que mantiene con los demás componentes del espectáculo.

En una puesta en escena occidental de un texto clásico, la música produce ante todo el efecto de un acompañamiento. Será música incidental y, por lo tanto, siempre «indirecta» e incidental, y será juzgada según los servicios que preste a la comprensión del texto y del juego.

En cambio, en un espectáculo africano, la música no se puede despegar artificialmente del resto de la *performance* —movimiento, danza, escansión del texto—. De hecho, en las lenguas africanas no existe una única palabra que traduzca nuestro término «música»; las palabras que utilizan designan tanto la danza como la música; ni existe tampoco un término para distinguir la música del ruido.²⁴ En África, la música se caracteriza por el movimiento: «Para muchos africanos, incorporar determinadas series de movimientos es un criterio importante para comprender la música».

23. Véase las puestas en escena de G. Aperghis y H. Goebbels.

24. Véase, en el capítulo 3 de la tercera parte, el análisis de este espectáculo.

ca».²⁵ A diferencia de Occidente, la concepción y la recepción de la música no son puramente auditivas, sino que también son mocionales. Los movimientos de los músicos se realizan de tal manera que algunas notas no se pueden producir de otro modo. Los *patterns* del movimiento influyen en la acentuación y la realización de las notas.

En la práctica del espectáculo [africano], los espectadores, dispuestos en torno al acontecimiento, oyen y ven la «música» al mismo tiempo. Llevan a cabo los movimientos interiormente (presencia inmóvil, pero que acompaña interiormente a las vibraciones), o mediante una participación motriz dirigida hacia el exterior.²⁶

Esta puesta a punto etnomusicológica nos recomienda mucha modestia a la hora de evaluar y comprender las músicas y las voces. También amplía nuestra perspectiva occidental cuando nos invita a observar las alianzas de la «música» con otros sistemas escénicos —no solamente de otras culturas musicales, sino también de la nuestra.

Cuando analicemos espectáculos vocales y musicales que pertenecen a una cultura distinta de la nuestra (en este caso europea), hemos de ser conscientes de nuestra «sordera» crónica y de que proyectamos sobre la otra cultura nuestros propios hábitos de escucha.

En algunos ámbitos, por ejemplo en el de los sistemas tonales, los hábitos de escucha son probablemente irreversibles. Si hemos crecido, desde la infancia, en un determinado sistema tonal, siempre que percibamos otros sistemas tonales lo haremos en relación con el nuestro.²⁷

2.3. FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LA PUESTA EN ESCENA OCCIDENTAL

La música se utiliza con frecuencia en la puesta en escena contemporánea y cumple muy diversas funciones.

- Creación, ilustración y caracterización de una atmósfera. El tema musical introducido se puede convertir en un *leitmotiv*. Durante estos intervalos, el oyente recapitula, respira y se imagina la continuación. En este caso, la música es una «medicina reconfortante».
- Esta atmósfera se puede convertir en un verdadero decorado acústico; algunas notas sitúan el lugar de la acción.
- La música puede no ser más que un efecto sonoro cuyo mero objetivo es que una determinada situación se reconozca.

25. Gerhard Kubik, «Verstehen in afrikanischen Musikulturen», en A. Simon (comp.), *Musik in Africa*, Berlín, Museum der Völkerkunde, 1983, pág. 315.

26. *Ibidem*, págs. 316-317.

27. *Ibidem*, pág. 322.

— También puede servir para puntuar la puesta en escena, por ejemplo, durante las pausas del juego o los cambios de decorado.

— Puede crear un efecto de contrapunto, como el de los *songs* brechtianos que comentan irónicamente la acción, o el de la música barroca entre algunas secuencias de *Los bajos fondos* en la escenificación de G. Bourdet.

— Mediante la técnica cinematográfica, la música crea una serie de ambientes.

— También se puede producir una acción con medios musicales: en el teatro musical, la música de escena supera su función secundaria y se convierte en el centro de la atención, adaptando la teatralidad a sus propias exigencias (G. Aperghis, H. Goebbels).

La descripción tiene que identificar estas funciones y evaluar su impacto sobre el conjunto del espectáculo. En primer lugar, debe hacer una relación de las intervenciones musicales y de sus formas, así como de las influencias de los sonidos sobre las imágenes y a la inversa. Luego debe seguir la vectorización que sugieren estas intervenciones, es decir, evaluar el paso de una a otra, o de lo sonoro a lo visual. Todas estas anotaciones se inscribirán en la partitura musical que luego se pondrá en escena. En la música habría que incluir el ruido, ya se trate de efectos sonoros grabados o producidos entre bastidores, o de ruidos parasitarios imprevistos (teatro de calle). Todos estos ruidos contribuyen a la construcción, y a la destrucción, del ambiente, y el espectador y el analista siempre deben tenerlos en cuenta.

La música en general, y especialmente sobre el escenario, tiene una función tan pronto integradora como desintegradora del espectáculo y del yo de los personajes.

Los diversos humores que evoca la música —alegría, pena, angustia, deseo, satisfacción, plenitud— se pueden referir a una continuidad del Yo (hablaremos entonces de música integradora), o bien a un Yo fragmentado, que ha explotado y estallado (hablaremos entonces de música desintegradora).²⁸

3. El ritmo

La voz y la música son difíciles de analizar, anotar o interpretar porque, al estar trenzadas en el tiempo, no se pueden materializar o visualizar en una partitura espacial. Forman, sin embargo, una estructura con un relieve y un paisaje tan precisos como los de una cordillera del Himalaya. En este paisaje se apoyan y se fundan los restantes elementos de la representación, especialmente el espacio y el juego.

3.1. RITMO GLOBAL Y RITMOS ESPECÍFICOS

El tercer elemento de este conjunto sonoro y temporal, el ritmo, contiene a los otros dos y, a la vez, los organiza. Aquí sólo trataremos el ritmo de la puesta en es-

28. Marie-France Castardé, *op. cit.*, pág. 90.

cena en su conjunto, lo que nos obliga no obstante a distinguir los diferentes ritmos parciales de cada sistema significante (de todo conjunto homogéneo y coherente de signos: por ejemplo, la iluminación, el vestuario, la dicción, la gestual, etc.). El ritmo general de la puesta en escena, esa «corriente eléctrica»²⁹ que unifica los distintos materiales de la representación disponiéndolos en el tiempo en forma de acciones escénicas, se convierte en el sistema general de la puesta en escena, aquello que organiza a los cuerpos hablantes que se desplazan por el tiempo y el espacio de una escena. A veces, se emplea asimismo la metáfora de la *musicalidad* del espectáculo, es decir, su organización «musical» en el tiempo. Nadie ha descrito mejor que Meyerhold esta organización temporal:

Hay que enseñar a los actores a sentir el tiempo en el escenario como lo sienten los músicos. Un espectáculo organizado de forma musical no es un espectáculo en el que se haga música o se cante constantemente detrás del escenario; es un espectáculo con una partitura rítmica precisa, un espectáculo cuyo tiempo se organiza con rigor.³⁰

Los ritmos particulares de los distintos sistemas escénicos obedecen a sus leyes particulares. Veamos algunos ejemplos que podrían servir como método de análisis:

- *La palabra*: su enunciación se deja captar mejor a través de efectos binarios: silencio/palabra, rapidez/lentitud del caudal, acentuación/no acentuación, puesta de relieve/trivialización, tensión/relajación.
- *El aliento*: en el texto pronunciado, identificamos los alientos, examinamos su longitud, su encadenamiento, la organización sintáctica y semántica de cada uno, y la función de los momentos de pausa (estructuración del pensamiento, momentos de recapitulación, contenido semántico).
- *La prosodia*: según García-Martínez, el ritmo necesita construir marcos rítmicos, «disposiciones iniciales de los elementos prosódicos (intensidad, duración, altura)» que constituyen la base de la percepción de los cambios del marco.³¹

3.2. RITMO Y TEMPO-RITMO

Stanislavski contrastaba a menudo estas dos nociones, que debemos distinguir con cuidado.

El *tempo* es invisible e interior. Determina la rapidez o la lentitud de la puesta en escena, recorta o prolonga la acción, y acelera o reduce la velocidad de la dicción.

El espectador y el analista deben apreciar una impresión de rapidez o de lentitud y determinar los medios que producen esa impresión:

29. Jindřich Honzl, «La mobilité du signe théâtral», en *Travail théâtral*, nº 4, 1971 (1940).

30. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. IV, Lausana, L'Âge d'homme, 1992, pág. 325.

31. Manuel García-Martínez, *op. cit.*, pág. 66.

— Aceleración, gracias a la concatenación de las réplicas (una entrada no termina hasta que empiece la siguiente), a la repetición de motivos o a la creación de automatismos de percepción en el espectador.

— Frenado, gracias a la ausencia de sorpresas, a la confirmación del marco rítmico y a la repetición de unas mismas informaciones.

El ritmo no es asunto de cambios de velocidad, sino de acentuación y de percepción de los momentos acentuados y no acentuados. Es un tiempo acompañado en el interior de una duración definida que encadena acciones físicas a partir de un esquema preciso, de una «línea continua de la acción» conforme al subtexto del texto y a la subpartitura del actor (según Stanislavski). El ritmo es el sentido del tiempo, de su elasticidad, por efecto del director:

El director tiene que sentir el tiempo sin sacar el reloj de la faltriquera. Un espectáculo es una alternancia de momentos dinámicos y estáticos, y los momentos dinámicos son también muy variados. Por esta razón, considero el don del ritmo como uno de los más necesarios para el director de escena.³²

Es más difícil mostrar con qué elementos del espectáculo consigue conectar el ritmo. El cuerpo del actor, por ejemplo, es el soporte de varios sistemas rítmicos que no están necesariamente sincronizados: la dicción y la alternancia de momentos acentuados y no acentuados, los desplazamientos y las actitudes pétreas, la revelación de emociones y cambios de intensidad, la gestión de los alientos, la aparición o desaparición del contacto visual gracias a las variaciones de iluminación, etc.

El ritmo puede transformar la factura y la textura de la lengua al «espacializarla», es decir, al escandirla mediante un esquema que ya no es el de la semántica habitual. De este modo, se convierte en un ritmo pulsional inconsciente que reintroduce el cuerpo en la lengua, «un ritmo inconsciente, pulsional, translingüístico, inscrito en la lengua nacional pero apuntando, a través de ella, a otra escena [...] Esta otra *ritmicidad* atestigua una autonomía más pronunciada en relación con el sistema de la lengua y remite a procesos de desplazamiento y de condensación de orden inconsciente».³³

3.3. RITMO Y DURACIÓN SUBJETIVA DE LA REPRESENTACIÓN

El ritmo más importante de la puesta en escena es el de la resultante de todos los sistemas de signos, del desarrollo del espectáculo. ¿Quién se responsabiliza de él? El tiempo no cuenta con una figura equivalente a la del escenógrafo (del espacio), no tiene una especie de «tempógrafo», una persona encargada de ordenar el espec-

32. Vsevolod Meyerhold, *op. cit.*, pág. 331.

33. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, pág. 212 y 217.

táculo y de decidir su ritmo de paso, de sus pausas, de sus cambios de velocidad. El director de escena asume la función de «tempógrafo» del espectáculo: controla su temporalidad y sirve de intermediario entre lo que propone y nuestras expectativas.

El «tempógrafo» —o al menos el director cuidadoso con la estructura temporal de su creación— controla el aspecto temporal de la vectorización (y no solamente el espacio en cuyo interior *dirige* los vectores y decide sus conexiones y rupturas). Determina en qué momento dos signos o dos vectores se condensan o se desplazan uno a otro. Establece lo que García-Martínez denomina «marcos rítmicos»: la «huella mental de los ritmos de los primeros instantes que se convierten en el punto de referencia del desarrollo rítmico posterior [...] la apropiación del ritmo del desarrollo de la puesta en escena por parte del espectador, memoria del desarrollo inmediatamente pasado y, a la vez, espera de un desarrollo ulterior».³⁴

Para sentir (antes que anotar o dibujar) el orden rítmico, habría que inventar un sistema que representara la imbricación de todos los marcos rítmicos, el sistema de expectativas que éstos generan y la influencia que un determinado marco rítmico puede ejercer sobre la percepción de un sistema de signos. Así, la apreciación de la lentitud o la rapidez de un juego dependerá de la manera en que se coloque y sistematice su marco en el conjunto del espectáculo. *La Voix de Satan*, de Gregory Morton, puesto en escena por Claude Régy, adopta un ritmo que parece muy lento, pero que, por las variaciones de juego y la relativa frecuencia de los cambios de juego —la escenografía da la impresión de una variedad de efectos—, también acelera el movimiento y mantiene en vilo la atención del espectador.

El análisis de la voz, el ritmo y la temporalidad plantea los mayores problemas y, sin embargo, éstos constituyen a menudo las huellas imborrables que quedan marcadas en los espectadores. No se dejan medir ni identificar por el análisis. Los vemos a encontrar al abordar otros sistemas de signos más visibles —como el actor o el espacio— y otros elementos materiales de la representación, pero todos estos sistemas no tienen la sutileza de los fenómenos musicales y vocales, ni se imponen como ellos.

3. Espacio, tiempo y acción

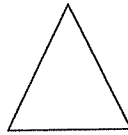
Hasta este punto, el análisis del espectáculo se ha concentrado en el cuerpo mismo de la representación y en la presencia física del actor. Su voz y el ritmo de su dición o de su gestual ya se han mostrado mucho más difíciles de apreciar, aunque se encuentren en el corazón de esa inasible presencia. Podríamos esperar que el espacio, la acción y el tiempo fueran elementos más tangibles del espectáculo, pero la dificultad consiste, no en describirlos separadamente, sino en observar su interacción. Uno no existe sin los otros dos, pues el espacio/tiempo dramático, el trinomio espacio/tiempo/acción, actúa como un solo cuerpo que atrae hacia sí, como por imantación, al resto de la representación. Además, se sitúa en la intersección del mundo concreto del escenario (como materialidad) con la ficción imaginada como mundo posible. Constituye un mundo concreto y un mundo posible en donde se mezclan todos los elementos visuales, sonoros y textuales del escenario.

Un simple triángulo ilustrará fácilmente la interdependencia de los tres vértices del trinomio y la necesidad que tiene cada uno de recurrir a los otros dos para definirse:

34. Manuel García-Martínez, *op. cit.*, pág. 4.

El tiempo

Se manifiesta de manera visible en el espacio.

*La acción*

Se concreta en un lugar y un momento dados.

El espacio

Se sitúa donde la acción tiene lugar; se efectúa con una determinada duración.

Considerado en sí mismo, cada vértice produciría un arte que no es el teatro:

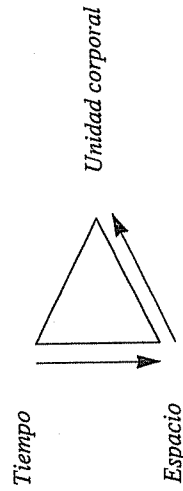
- Sin espacio, el tiempo sería pura duración, como la música, por ejemplo.
- Sin tiempo, el espacio sería el de la pintura o la arquitectura.
- Sin tiempo y sin espacio, la acción no se puede desarrollar.

La alianza de un tiempo y de un espacio constituye lo que Mijaíl Bajín, en el caso de la novela, llama «cronotopo», una unidad en la que los indicios espaciales y temporales forman un todo inteligible y concreto. Aplicados al teatro, la acción y el cuerpo del actor se conciben como la amalgama de un espacio y de una temporalidad: el cuerpo no solamente está *en* el espacio, dice Merleau-Ponty, sino que también está hecho *de* ese espacio¹ —a lo que podríamos añadir: y *de* ese tiempo.

Este espacio-tiempo es concreto (espacio teatral y tiempo de la representación) y, a la vez, abstracto (lugar ficticio y temporalidad imaginaria). La acción que resulta de esta pareja es tan pronto física como imaginaria. El espacio-tiempo-acción se percibe por tanto *hic et nunc* como un mundo concreto y en «otro escenario» como un mundo posible imaginario.

Al decir de Sami-Ali, Freud entiende que el inconsciente coordina espacio, tiempo y cuerpo del siguiente modo: «En el inconsciente, el tiempo se transforma en espacio y el espacio en unidad corporal. En el transcurso de esta transformación, el cuerpo, que funciona como un esquema de representación, forma la mediación entre el tiempo y el espacio».²

Lo podemos ilustrar mediante un nuevo triángulo en el que aparecen los vértices de un triángulo a otro.



1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit.
2. Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, París, Gallimard, 1974, pág. 241.

Nos queda establecer si la homología de estos dos triángulos es o no fortuita, y si el modelo freudiano puede ayudarnos a elucidar las relaciones espacio-temporales de la representación.

Pero, antes de dejar la experiencia espacio-temporal del espectador basada en su recepción de *cronotopos*, recordaremos las condiciones de una experiencia espacial y de una experiencia temporal.

1. La experiencia espacial

En lugar de recorrer cronológicamente los tipos de escenario a los que recurre el teatro a lo largo de su historia, preferimos evocar la experiencia espacial del espectador: su forma de sentir, de leer y de evaluar los espacios en los que se desarrolla. Existen numerosas y excelentes historias de la escenografía,³ pero su utilización no es una garantía para la buena comprensión de los espacios de la puesta en escena contemporánea.

Todas las teorías del espacio parecen oscilar entre las dos siguientes posibilidades de experiencia espacial, tanto en el teatro como fuera de él:

1. Concebimos el espacio como un espacio vacío que hay que llenar, como se llena un contenedor, o como un medio que hay que dominar, llenar y lograr que se exprese. Esta concepción sería la propia de Artaud: «Digo que el escenario es un lugar físico y concreto que reclama que se lo llene, y que se le haga hablar en su lenguaje concreto».⁴
2. Consideramos que el espacio es invisible e ilimitado y que está ligado a sus usuarios, a partir de sus coordenadas, de sus desplazamientos y de su trayectoria, como una sustancia no a llenar, sino a extender.

A estas dos concepciones antitéticas del espacio corresponden dos maneras muy distintas de describirlo: el espacio objetivo exterior y el espacio gestual.

1.1. EL ESPACIO OBJETIVO EXTERIOR

Es el espacio visible, a menudo frontal, que se puede llenar y describir. En él se distinguen las siguientes categorías:

— *El lugar teatral*: el edificio y su arquitectura, su inscripción en la ciudad o en el paisaje; pero también el lugar no previsto para una representación que se ha decidido instalar, sitio específico no transferible a un teatro o a otro lugar. En el lugar

3. Especialmente las de Denis Bablet, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, París, CNRS, 1965, y *Les Révolutions scéniques au XXe siècle*, París, Société Internationale d'Art, 1975.

4. Antonin Artaud, op. cit., pág. 53.

institucionalmente teatral, observaremos la disposición de los espacios interiores (sala, escenario, pasadizos, saloncillo, etc.) y exteriores (terrazza, *hall* y vestíbulo).

— *El espacio escénico*: el lugar en el que se mueven los actores y el personal técnico, es decir, el área de juego propiamente dicha y sus prolongaciones hacia los bastidores, la sala y todo el edificio teatral.

— *El espacio liminar*: es el que marca la separación (más o menos clara, pero siempre inalienable) entre el escenario y la sala, o entre el escenario y los bastidores. El límite se marca más o menos, con las luces de la rampa, candelas, o el «círculo de atención» que el actor traza mentalmente para aislarse de la mirada del otro.

Estos espacios objetivos y mensurables se pueden describir fácilmente; de hecho, han sido descritos muchas veces a lo largo de la historia. Corresponden a usos históricamente atestiguados del escenario. Ni su imbricación, ni su interacción, ni la dinámica de sus cambios plantean tampoco serios problemas al comentar, a condición, sin embargo, de que no petrifique todas estas categorías y establezca, en cambio, transiciones de una a otra: el espacio urbano se puede transformar así en espacio de juego; y el espacio del saloncillo o del público se puede transformar en un área de maniobra para los actores. La jerarquía de los espacios se puede modificar en todo momento.

Lo importante es precisar desde qué punto de vista se realiza la descripción: desde dónde asistimos al espectáculo, qué vislumbramos en él, qué se nos escapa y qué verán los demás por su parte. Hay que observar también los límites evolutivos del área de juego, el lugar relativo de los actores en esos espacios modulares, y cómo se hacen y se deshacen los marcos espacio-temporales que engloban a todas las acciones.

Al querer mantener la mayor flexibilidad posible en la aprehensión de los espacios, advertiremos que nos dirigimos cada vez más claramente hacia la concepción del espacio gestual.

1.2. EL ESPACIO GESTUAL

Es el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio «emitido» y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o de replegarse. Estaremos particularmente atentos a las siguientes manifestaciones de este espacio gestual:

— *El terreno* que el actor cubre con sus desplazamientos; su «estela» deja en el espacio una señal de toma de posesión del territorio; la estela desaparece en cuanto la atención del espectador se fija en otro elemento del escenario.

Ejemplo (en *Marat/Sade*): la entrada de los enfermos en el espacio carcelario, su manera de titubear y de ir conociendo ese lugar cerrado en el que giran sobre sí mismos; por contraste, la llegada procesional y segura de Coulmier y su forma de inspeccionar los lugares tomando posesión de los mismos.

— *La experiencia kinestésica* del actor se puede apreciar en su percepción del movimiento, del esquema corporal, del eje de gravitación y del *tempo*-ritmo. Estos datos, en teoría, son exclusivos del actor, pero éste los transmite más o menos voluntariamente al espectador.

Ejemplo (en *Marat/Sade*): una paciente, vigorosamente sostenida por dos «hermanas», avanza arrastrando una pierna; domina tan sólo parcialmente su cuerpo, domado y enderezado por la institución penitenciaria; y, cuando entrega de repente un ramo de flores a Madame Coulmier, nosotros también sentimos la agresión involuntaria e inesperada de ese gesto.

— *La subpartitura* en la que se apoya el actor, sus puntos de referencia y de orientación en el espacio, y los momentos fuertes que facilitan su anclaje en el espacio y el tiempo proporcionan un recorrido y un trayecto que se inscriben en el espacio, del mismo modo que el espacio se inscribe en ellos.

Ejemplo: desde la exposición de *Marat/Sade*, sentimos gestualmente la trayectoria de cada cual, una especie de «gesto psicológico» al estilo de Michael Chekhov: la trayectoria de los pacientes es sinuosa; la de los guardianes, batiente; la de Coulmier, segura y felina; y la del locutor, contradictoria y esquizofrénica.

— *La proxémica* es una disciplina establecida⁵ que da cuenta de la codificación cultural de las relaciones espaciales de los individuos.

Ejemplo: la joven del ramo asusta a la señora y a la señorita Coulmier porque su gesto es una intrusión en la esfera privada de la representación social y porque no se ha visto precedido de una aproximación y unos cumplidos al uso.

— *El espacio centrífugo* del actor se constituye desde el cuerpo hacia el mundo exterior. El cuerpo encuentra una prolongación en la dinámica del movimiento. A veces, el cuerpo se prolonga con accesorios o vestuario: el teatro de la Bauhaus ata a las extremidades del actor bastones que acentúan y amplifican sus actitudes; los velos de una bailarina visualizan su trayectoria y su volumen (Loïe Fuller). El cuerpo del actor en situación de representación es, según la imagen de Barba, un «cuerpo dilatado», es decir, que tiende a expresar lo más fuertemente posible sus actitudes, sus elecciones y su presencia. Al contrario, el espacio enmarcado y por llenar es centrípeto: va desde el marco hacia el individuo y centra todos los movimientos en un foco interior del escenario.

1.3. ESPACIO DRAMÁTICO Y ESPACIO ESCÉNICO

Aunque el espacio dramático, es decir, el espacio mencionado y simbolizado por el texto, no compete al análisis del espectáculo y no pertenece al espacio objetivo o gestual, conviene tenerlo presente. El espacio dramático, que comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada, incide necesariamente en el espacio escénico. Se produce una interferencia entre la iconicidad del espacio concreto y el simbolismo del lenguaje. El espectador/auditor ya no puede

5. Edward Hall, *La Dimensión cachée*, París, Seuil, 1971.

establecer una diferencia entre lo que ve con sus ojos y lo que percibe *in the mind's eye*.⁶

Sin embargo, en la tradición teatral occidental, se mantiene a toda costa la distinción entre lenguaje y escenario; de ahí la separación entre literatura dramática y práctica espectacular. Esta distinción es una primera exclusión del cuerpo en provecho de la visión: visión concreta del ojo y, sobre todo, visión fantasmática, *in the mind's eye*. La visión —el *theatron* griego, por ejemplo— rechaza la dimensión olfativa, gustativa y sobre todo táctil del acontecimiento teatral. Se afirma y se constituye por oposición a la tactilidad, excluyendo el gesto del tacto y la experiencia corporal en beneficio de la experiencia de la mirada. Al final de esta promoción de lo visual en detrimento de lo gestual, la teoría occidental de lo espectacular universaliza la dimensión visual y llega a excluir, o al menos a desvalorizar, cualquier otro tipo de experiencia sensible. El teórico del teatro Darko Suvin llega a ver incluso, en esta separación de la mirada y de la mano, una característica antropológica de todo teatro (con lo que, por otra parte y en nuestra opinión, «mete —profundamente— la pata»).

El teatro enraiza en el hecho antropológicamente fundamental y constitutivo de que la posición pragmática de los espectadores está específicamente separada de la tactilidad: pueden mirar, pero no tienen derecho a tocar. El mundo posible del teatro está constituido centralmente por la *separación fundamental*, y *vivida por el público, entre los espacios visual y táctil*.⁷

Esta tesis de Suvin se puede aplicar tal vez a la tradición occidental, pero de ningún modo a otras prácticas espectaculares que no han rechazado el cuerpo ni el tacto. Además, y sobre todo, nuestra hipótesis sería más bien que la mirada del espectador, incluso la del espectador occidental, también es siempre un poco «haptogénica»: toca con los ojos; su cuerpo sólo está aparentemente inmóvil y pasivo, pero invita interiormente la tactilidad y la gestualidad. Sólo hay comprensión cuando ésta vuelve a ejecutar imaginariamente los movimientos y activa los esquemas corporales.

La consecuencia de esta hipótesis es que, en el análisis del espacio escénico o gestual, no deberíamos separar radicalmente visualidad y gestualidad —espacio olfativo y espacio gestual—, sino, al contrario, buscar unidades que participen indistintamente de una o de otra. Más adelante, veremos que los cronotopos constituyen conjuntos espacio-temporales que corresponden a tipos específicos de corporalidad. Ya hemos señalado, en el ejemplo sobre la trayectoria y el modo de andar de los grupos de *Marat/Sade*, que cada cual encarna (o «incorpora») una identidad corporal y cronotópica muy específica. Es decir, que hay espacios *encarnados*.⁸

6. En palabras de Hamlet, literalmente: «en el ojo de la mente».

7. Darko Suvin, «The Performance Text as Audience-Stage Dialog: Inducing a Possible World», en *Versus*, nº 42, 1985, págs. 15-16.

8. En el sentido en que Gardner habla de *bodied spaces* en su libro *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, op. cit.

1.4. OTRAS MANERAS DE ABORDAR EL ESPACIO

Antes que de «otros tipos» de espacio, es preferible hablar de otras maneras de abordar, conceptual o vivir el espacio.

— El espacio *textual*, que no hay que confundir con el espacio dramático (lo que el texto dice del espacio), es una metáfora para la enunciación del texto en el espacio-tiempo, para su arquitectura rítmica, esa «pura configuración de las obras de arte» de la que habla Copeau.⁹ Es la manera en que el espectador inscribe en el espacio su recitación del texto.

— El espacio *interior* (nada que ver con el espacio de las habitaciones cerradas) es la representación de un fantasma, de un sueño, de un sueño despierto, suscitados por la puesta en escena, cuyos procesos de desplazamiento y de condensación podemos estudiar. El escenario se convierte en un espacio falto de realidad, susceptible de figurar los mecanismos del sueño en los que el espectador podrá proyectarse. Es el caso del teatro japonés *Nô*, donde el juego evoca un sueño o un fantasma, y también el de las piezas en las que un personaje contempla su mundo interior figurado por la escena (*Si l'été revenait*, de Arthur Adamov) o el de determinados momentos de evocación visual debidos a la puesta en escena.

— El espacio *ergonómico* del actor,¹⁰ es decir, su círculo de trabajo y de vida, comprende la dimensión *proxémica* (relaciones entre las personas), *haptogénica* (manera de tocar a los demás y a uno mismo) y *kinésica* (movimiento del propio cuerpo).

— El espacio de *instalación*. Conviene describir el espacio teatral diferenciándolo del espacio de una arquitectura o de una instalación y teniendo en cuenta la presencia y los desplazamientos de los actores. Sin embargo, hay que señalar que también el teatro se instala a veces en un lugar, o en un edificio, como si se tratara de una instalación, algo que hemos de considerar si pretendemos comprender el funcionamiento de su espacio-tiempo.

2. La experiencia temporal

Lo que hemos advertido para el espacio —la posibilidad de aprehenderlo como una cantidad cuyo volumen se puede medir y llenar, o bien como una calidad oscurificada y regida por el actor— vale también, *mutatis mutandis*, para el tiempo. En efecto, existen dos tipos de experiencia temporal: una, objetiva, cuantitativa y exterior; y otra, subjetiva, cualitativa e interior.

9. Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, París, Gallimard, 1974, pág. 199.

10. Mike Pearson, op. cit., pág. 151.

2.1. TIEMPO OBJETIVO EXTERIOR

Se trata del tiempo concebido como un dato exterior, mensurable y divisible: el tiempo matemático de los péndulos, de los metrónomos y de los calendarios. En el teatro, este tiempo es el de la medida de la duración del espectáculo; es también el tiempo controlado y sometido a la camisa de fuerza de la puesta en escena, con sus puntos de referencia, sus regularidades y sus repeticiones; un tiempo que se repite de una a otra noche, gracias a una partitura muy precisa y poco modificable. Es también el tiempo de la armazón dramática, con sus puntos de paso obligados (exposición, subida de la acción, punto culminante y caída). Este tiempo cronometrado es fácil de anotar y de describir, especialmente sus relaciones con los signos «visibles» de la representación. De hecho, a menudo se cronometra la representación —basta con el contador del vídeo— para localizar la emergencia y la desaparición de los signos, para establecer en función de qué principios y regularidades se organiza la repetición de lo mismo en cada representación nocturna, integrando lo que la puesta en escena ha determinado aproximadamente.

Esta gestión objetiva del tiempo, esta medición del espacio impuesta aparentemente desde el exterior por el compositor, el director de escena o el actor, y esta evincenciación de la prosodia del texto, de su espacio textual y de su «gesto eurítmico» caracterizan al *ritmo*.¹¹ El ritmo es en efecto la «recurrencia de lo mismo», el retorno de los tiempos o los acentos rítmicos a intervalos regulares.¹²

El espectador reconoce el esquema de las repeticiones y de los motivos de la puesta en escena, y la alternancia de sus tiempos fuertes y débiles. El ritmo no concierne únicamente a la música, la voz y la gestión del tiempo, sino también al conjunto de la puesta en escena, que es la resultante de los ritmos particulares de cada sistema de signos, especialmente de los visuales. Siempre es instructivo dibujar una partitura general del espectáculo en la que figuren gráficamente los distintos sistemas, cada uno con su propio ritmo. Aparece claramente la coordinación de los ritmos: su paralelismo y su redundancia o, al contrario, su desfase y su contraste.

2.2. TIEMPO SUBJETIVO INTERIOR

Este tiempo es propio de cada individuo; en este caso, es propio de cada espectador, el cual siente intuitivamente la duración del espectáculo o de un juego escénico, sin poder sin embargo medirlo objetivamente. Esta impresión de duración no es sólo individual, sino también cultural, y está ligada a los hábitos y a las expectativas del público. De ahí la dificultad, cuando no la imposibilidad, de evaluar la gestión del tiempo en las obras escénicas o musicales que no pertenecen a nuestro horizonte cultural.

11. Michael Chekhov, *Être acteur*, París, Pygmalion, 1963.

12. Manuel García-Martínez, *op. cit.*, pág. 3.

En cuanto a esta duración subjetiva, casi bergsoniana, o a la evaluación temporal de una cultura *otra*, lo importante no es medir científicamente el tiempo, sino sentir las variaciones de su flujo, sus cambios de velocidad y la longitud de sus pausas. Este tiempo subjetivo de la variación es el del *tempo*, el de «la inscripción de un mayor o menor número de unidades en un tiempo cronométrico determinado».¹³

La determinación del *tempo* es una cuestión del actor, que señala con su marca y con su *tempo* interior la enunciación de su texto y de su papel. El análisis temporal del juego anotará por tanto los momentos de pausa, de silencio y de interrupción de la acción, así como los medios utilizados para marcar los aumentos y las reducciones de la velocidad: el caudal vocal, los desplazamientos y los cambios de *tempo* relativos a la norma cultural o a sistemas adoptados anteriormente.

2.3. TIEMPO DRAMÁTICO Y TIEMPO ESCÉNICO

Al igual que sucede con el espacio, que es al mismo tiempo el espacio de la representación (espacio concreto) y el espacio representado (espacio imaginado), hemos de distinguir el tiempo de la representación (o tiempo escénico) del tiempo representado (o tiempo dramático; el de los acontecimientos que se relatan). El espectador, por su parte, llega pronto al momento en que la temporalidad dramática y la temporalidad escénica (en la que él también vive, frente a la representación teatral) comienzan a penetrarse y a reforzar mutuamente su credibilidad. Con todo, la temporalidad escénica permanece como el elemento de referencia común para los actores y los espectadores, un elemento que atrae como un imán a todo lo demás, inclusive al tiempo dramático de la fábula, y que concreta físicamente todas las acciones que acontecen en el escenario. Efectivamente, la enunciación escénica, el hecho de utilizar concretamente, *hic et nunc*, el escenario con actores y otros materiales, moviliza el tiempo y lo actualiza a través de las acciones físicas que se dan en él. Por lo tanto, debemos observar cómo las acciones escénicas producen y movilizan la temporalidad.

Podríamos creer que la temporalidad es un marco innato del pensamiento. En realidad, la produce y se produce en la enunciación [...]. El presente es propiamente la fuente del tiempo. Es esa presencia en el mundo que sólo el acto de enunciación hace posible, pues, si se quiere pensar en ello, el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el «ahora» y de hacerlo actual que realizarlo por la inserción del discurso en el mundo.¹⁴

«La inserción del discurso en el mundo» es, en nuestro caso, la disposición de un escenario y de un aparato teatral que produzca una duración, una fábula y una acción. El análisis debe tomar nota de la manera en que los signos utilizados se inscriben en una temporalidad y una duración, estructurando la representación y estableciendo su armazón (su partitura).

13. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, pág. 62-63.

14. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, vol. 2, 1974, pág. 83.

Otro resultado de esta convergencia, en el espectador, del tiempo escénico y del tiempo dramático, de la objetividad y de la subjetividad, del ritmo cuantitativo y del tiempo subjetivo, es la noción de *tempo-ritmo* de Stanislawski. Este término puesto concilia la regularidad objetiva de un tiempo mensurable o espacializable con la variabilidad subjetiva de un tiempo modelable como puede serlo la duración en Bergson. El *tempo-ritmo* de la representación marca a la vez la línea continua de la acción (objetividad del *ritmo*) y las sutilezas imprevisibles del subtexto, con sus pausas y sus silencios (subjetividad del *tempo*). En el caso de *Marat/Sade*, la línea continua de la acción escénica general queda claramente trazada por la puesta en escena y sus enunciadores/directores de escena: la manipulación de Coulmier y su puesta en escena como encarcelamiento; la de Sade y su puesta en escena del «esto»; la de los anunciadores y su puesta en escena como burla; todo ello da lugar a un ritmo narrativo y escénico bien dominado, a un marco opresivo, pero bien trazado. Sin embargo, en el interior de ese marco rítmico, el juego de los actores-países-prisioneros se somete a variaciones individuales de *tempo* cuyo dominio parecen haber conservado. El producto del ritmo y del *tempo* da lugar a un filme construido con un ritmo muy preciso, pero que procura momentos en los que el juego teatral parece sometido a *tempos* muy diversos.

El análisis debe juzgar las relaciones entre las imposiciones del ritmo y las libertades del *tempo*. Evaluar la gestión del *tempo* obliga a determinar si el espectáculo se da como un arco temporal completo, relativamente establecido y solamente divisible y estructurable como un ritmo, o si, al contrario, el tiempo ha sido dividido y reformado a partir de cada fragmento, sin plan rítmico anterior global y fijo. A este último caso pertenecen, por ejemplo, las coreografías de Pina Bausch: la ritmización parte de los fragmentos aislados, en lugar de que un coreógrafo central organice el tiempo *a priori* para armonizar el espectáculo como una totalidad controlada y framentable. El resultado es una serie de secuencias, cada una con su *tempo* propio.

La temporalidad no es únicamente una cuestión de ritmo o de *tempo*. No se limita al paso del tiempo. Está hecha de *momentos particulares* (o privilegiados) en los que el tiempo parece detenerse y que los teóricos del arte han intentado determinarlos.

Ése es el caso del «instante fecundo» del que habla Lessing, a propósito de la representación estática de una escena animada (en pintura o en escultura, o en el cuadro viviente); un momento por el que también se interesaron Brecht y Barthes, ya sea en la teoría del *gestus*, ya en la del *tercer sentido* o del *punctum*. Se trata de buscar un momento casi místico en el que todo se aclara: el *ma* del actor japonés de Kabuki, un momento de detención, entre dos unidades de acción, en el que no hay ni movimiento ni palabra, gracias al control de la respiración; el *to* en el Tao coreano, una dimensión sin principio ni fin, un momento o lugar «sin nombre y a la vez madre de todas las cosas del universo»; o, más prosaicamente, el momento en que el actor atrae a su público, un «momento propicio», según Daniel Mesguich, en que el actor capta la atención del público.

3. La experiencia espacio-temporal: los cronotopos

Acabamos de comprobar la dificultad de tratar el espacio y el tiempo como categorías autónomas. Es necesario enlazar, sobre el escenario, la enunciación concreta del espacio y el tiempo con la simbolización del tiempo y el espacio dramáticos. Al examinar las alianzas del tiempo y el espacio en la representación, procuraremos evitar las observaciones parciales, sobre éste o aquel detalle del espacio o el tiempo, e intentaremos comprender cómo la puesta en escena organiza unos «bloques» espacio-temporales y una serie de acciones físicas que casi siempre encarna el actor.

3.1. EL CRONOTOPO SEGÚN BAJTÍN

Al tomar prestada de Bajtín la noción de cronotopo, perseguimos un fin más ambicioso que la mera alianza espacio-temporal. Queremos determinar si esta alianza puede adoptar una dimensión de cronotopo artístico. Eso es lo que logra la novela, según Bajtín: crear una figura, un símbolo a partir de datos concretos; encontrar una figura, una imagen del mundo tan concreta como abstracta, que dé pie a metaforizar el espacio y a una experiencia temporal.

En el cronotopo del arte literario, tiene lugar la fusión de los indicios espacio-temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa, se vuelve compacto y visible para el arte, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del tiempo, del sujeto y de la historia. Los indicios del tiempo se descubren en el espacio y este último se percibe y se mide desde el tiempo.¹⁵

La gran ruta será, por ejemplo, un cronotopo artístico que ilustra perfectamente la novela picaresca española: permite al pícaro, héroe popular, moverse libremente a través de todas las capas de la sociedad; el tiempo se concretiza en espacio y recíprocamente.

Si analizamos las obras escénicas aisladamente, quizá nos cueste mucho encontrar semejantes imágenes culturalmente codificadas (pero las encontraremos con más facilidad en un género determinado: la farsa medieval, la tragedia francesa clásica, el naturalismo europeo, etc.). Lo que compete al análisis estructural de la representación teatral es la serie de cronotopos en los que un determinado uso del tiempo y del espacio produce una corporalidad específica. Tomemos el ejemplo de *Marat/Sade* y, concretamente, los primeros minutos del filme de Brook.

En los primeros planos, la cámara muestra a los pacientes de espaldas: los introduce uno tras otro en el área de juego. El espacio lo crea el desplazamiento de la cámara; la perspectiva es la del espectador que avanza entre los pacientes. El cronotopo dominante es el de la experiencia sensible que nos arrastra, de buen o mal

15. Mijaíl Bajtín, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, pág. 84.

grado, hacia el universo carcelario. El cuerpo así representado es también el nuestro: tan pronto captado desde el interior como desde el exterior, no puede liberarse de este descenso a los infiernos, desorientado por la ausencia de referencias espaciales y prendido de un movimiento iniciático. Este cronotopo produce una *corporalidad compasiva*, en el sentido etimológico del término.

Dos o tres planos generales de los barrotes que separan el escenario de la sala captan el espacio globalmente, de frente y a distancia. El punto de vista es fijo, objetivo y exterior. El cronotopo que petrifica el espacio es el de una observación frontal, clínica y objetiva. La mirada parece separada del cuerpo, la corporalidad es *científica*.

El relato fílmico sigue avanzando. A los actores aficionados les toca ahora entrar en su papel. Varios planos los sorprenden mientras se ponen la ropa de escenario. Asistimos a sus preparativos, estamos en el umbral de su personificación, tenemos conciencia del momento y del lugar *liminal* de la puesta en juego. Aquí domina el cronotopo de la liminalidad y la negación del actor ante su papel: tan pronto es él mismo, como inmediatamente después su personaje; está *alienado* en sentido etimológico, es decir, pertenece a otro. La corporalidad es *ficticia* (o teatral) en el sentido de su perpetuo vaivén entre representación y realidad, entre ilusión y desilusión.

No se debe confundir los cronotopos de esta negación teatral con los de la manipulación a la que varios planos se consagran; manipulación *manu militari* de los guardianes y manipulación más sutil de Coulmier, que sostiene un discurso liberal cuando, con un movimiento de cámara, aparecen los barrotes de la prisión. El cronotopo de estos cuerpos manipulados es el de un distanciamiento crítico; la corporalidad es la del *distanciamiento*: el cuerpo muestra y oculta, dice lo contrario de lo que parece enunciar.

Cada uno de estos cuatro grandes tipos de cronotopos produce, por tanto, un modelo original de corporalidad, una corporalidad sin duda muy «volátil», pero también capaz de adaptarse a las nuevas situaciones y de renovar constantemente la experiencia psicológica y kinestésica del espectador.

Podemos sentir cuatro modelos de corporalidad: el cuerpo sentido y que siente, el cuerpo vigilado y castigado, el cuerpo de identidad variable por convención y el cuerpo manipulado y distanciado.

El análisis de esta secuencia ha distinguido, para cada plano, el tipo de cronotopo y de corporalidad dominantes. También debe procurar dar cuenta de su encadenamiento y de la estrategia de su aparición. Así como cada modelo de cronotopo se traduce en un modelo específico de corporalidad para los personajes y los actores que los encarnan, el espectador también debe seguir esta evolución cambiando sin cesar de perspectiva y de corporalidad: con su cuerpo, debe catar las experiencias espaciales, temporales y de las acciones que se desarrollan ante él y en él.

A continuación, daremos algunos ejemplos de la formación de estos cronotopos y observaremos cómo articulan tiempo, espacio y acción.

3.2. TIPOLOGÍA FUNDAMENTAL

La receta para elaborar cronotopos es sencilla: partimos de propiedades contrastadas del espacio y del tiempo, mezclamos y agitamos. Sólo hay que estar atento a las proporciones:

Espacio	Tiempo
abierto	infinito
cerrado	limitado
grande	largo
pequeño	corto
global	ininterrumpido
fragmentario	interrumpido
etc.	etc.

Al combinar dos o más propiedades, obtenemos cronotopos ya existentes en nuestra experiencia y en nuestra categorización del mundo. Por ejemplo:

- abierto + infinito = campo libre, llano infinito;
- global + limitado = una isla.

De un modo aún más sistemático, obtendríamos los cuatro cronotopos fundamentales siguientes, una especie de «colores básicos» de la representación espectral:

1. espacio grande tempo rápido	2. espacio grande tempo lento
3. espacio pequeño tempo rápido	4. espacio pequeño tempo lento

Los títulos de estos cuatro cronotopos básicos podrían ser:

1. «Delirio de grandeza». Ejemplo: la entrada caracoleante de los actores en las puestas en escena shakespearianas de Mouchkine.
2. «Mundo a cámara lenta». Ejemplo: el lento desplazamiento de los actores en *Le regard du sourd* de Bob Wilson.
3. «Nerviosismo». Ejemplo: las escenas de *commedia dell'arte* en el pequeño escenario de *Le Carrosse d'Or* de Renoir.

4. «Minimalismo.» Ejemplo: la concentración y la inmovilidad de los cuerpos de los bailarines de la danza Butho.

Advirtamos que esta categorización confirma exactamente la que propone Michael Chekhov en su búsqueda del *gesto psicológico*,¹⁶ de la acción gestual de «cestrar». Según Chekhov, se puede ejecutar:

- rápidamente en un espacio inmenso;
- largamente en un espacio inmenso;
- rápidamente en un espacio limitado;
- lentamente en un espacio limitado.

El análisis del espectáculo comenzará por localizar, en el *continuum* de la representación, grandes bloques que se definan por la homogeneidad de sus cronotopos, y cuya sucesión dé la clave de la puesta en escena: su dinámica, su lógica y su efecto físico en el espectador.

3.3. LA INTEGRACIÓN DE LAS PERCEPCIONES

El encadenamiento de los cronotopos y la percepción global de los bloques confirman la dificultad de considerar separadamente los signos y la necesidad de reagrupar las percepciones fragmentarias para formar unidades más completas como los cronotopos. Hay que tener en cuenta, no obstante, el modo específico por el cual el ser humano percibe distintamente con el oído, la vista, el tacto y la introspección mental.

Las unidades discretas más pequeñas que podemos discriminar son las del oído: los cambios de sonido, la diferencia entre los fonemas o las variaciones de ritmo se distinguen con mucha precisión.

La introspección mental, la percepción mental de conjuntos, se realiza mediante unidades mucho más amplias e imprecisas; es poco fiable y difícil de comprobar.

La vista y el tacto son un poco más diferenciados y precisos que la introspección mental, pero mucho menos que el oído. Están con frecuencia disociados (miembros pero no tocamos), privándonos así de una posible comprobación y de una cooperación de los sistemas sensoriales.

La integración de las percepciones en un esquema general debe tener en cuenta estas diferencias y sus consecuencias para la percepción y la memorización del espectador. Lo que se ha percibido mejor y más finamente no es necesariamente, desde el punto de vista de la puesta en escena, lo más importante, pero tiende a serlo para el sujeto que percibe.

16. Michael Chekhov, *L'imagination créatrice de l'acteur*, París, Pygmalion, 1995.

3.4. ENCADENAMIENTO DE LOS CRONOTOPOS

La integración de las distintas percepciones, pero sobre todo la del espacio y el tiempo, no es únicamente puntual y «vertical». Se realiza igualmente en el encadenamiento narrativo de las escenas, según la lógica de la fábula. Esta fábula no es, por lo tanto, una serie deshilvanada de episodios o de motivos, sino que constituye un motivo coherente de cronotopos y de corporalidades. Así, el inicio de *Marat/Sade*, que ya hemos analizado, introduce sistemáticamente las contradicciones, los conflictos y las reglas del juego, atribuyendo a cada tipo de plano una cronotopía, una corporalidad y una táctica muy específica:

- Introducción de los pacientes, con la impresión de que el espectador forma parte del grupo. En cualquier caso, no se puede librar del encarcelamiento.
- Introducción de los frentes y los conflictos: los actores se perciben lejanos, tras los barrotes, en un espacio a la italiana que los encierra y que al mismo tiempo denuncia el encierro.
- Alusión a la teatralidad, al juego en el juego, al distanciamiento.
- Paso a otro tipo de distanciamiento, esta vez político; pruebas de la duplicidad (de Coulmier, de las hermanas, del anunciador) y manipulaciones por parte de la mirada de la cámara.

Este encadenamiento que, desde un principio, nos propone técnicas de juego, estrategias y usos del cuerpo muy distintos, lo facilita una vectorización muy coherente que se basa en el uso de los cuatro tipos de vectores principales.

3.5. LOS CRONOTOPOS EN LA RED DE VECTORES

En esta misma secuencia de *Marat/Sade*, advertimos las siguientes operaciones que clarifican, orientan y vectorizan la secuencia:

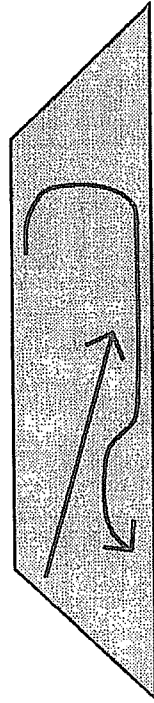
- *Acumuladores*: los signos de la enfermedad, del encierro y de la prisión se multiplican con ambigüedad y confusión. Habrá que esperar un poco antes de embrogar a niveles de lectura que van más allá de las apariencias.
- *Conectores*: varios indicios que se encadenan identifican el lugar, precisan la lógica de la operación terapéutico-teatral-policial. Esta serie sería: color blanco de las paredes, música psicodélica, palidez de los rostros, vacuidad del lugar, colocación de un dispositivo de juego, fuerza policial antes que médica y aparición de los «animadores» (Coulmier, Sade, el anunciador).
- La conexión deriva rápidamente hacia una serie de aclaraciones que desvelan las apariencias mediante indicios *embragues* que resultan adecuados para deslizarse de un nivel a otro: pacientes, enfermos mentales, actores aficionados, simuladores, presos comunes y presos políticos. Cada vez, un detalle del comportamiento, del traje o de la puesta en escena fílmica es suficiente para operar la translación.

— *Secantes*: para terminar una secuencia y pasar a otra distinta, la transición es a veces muy seca: por ejemplo, en un cambio de plano sonoro, oímos el ruido seco y realista de la llave en la cerradura de una puerta de prisión que abre Coulmier, el cual acude a compartir familiarmente el espacio de los detenidos.

Una vez observadas y anotadas todas estas operaciones, y una vez comprobadas las hipótesis, el analista del espacio y del tiempo, y de las acciones en que éstos se encarnan, siente la necesidad de dejar reposar un poco las cosas: puede hacerlo y ceder a la dulce tentación del dibujo: dibujo de los desplazamientos de los actores y de los objetos; dibujo de la partitura global de la puesta en escena y de su ritmo general. Tomemos el ejemplo de los desplazamientos de los actores.

3.6. EL DESPLAZAMIENTO COMO VECTORIZACIÓN

Los directores y los regidores de escena conocen bien este método gráfico de anotar los desplazamientos. Su versión informática procede del mismo modo cuando esquematiza los movimientos.



Sea cual fuere la técnica de notación, los vectores dibujados indican especialmente la forma y el trazado del desplazamiento, su duración y su cronometrado, su velocidad y las variaciones de su intensidad, el lugar recíproco de los actores en el espacio escénico, y la fuerza y la energía desplegadas.

El vector es tanto una trayectoria inscrita en el espacio como un recorrido temporal y rítmico. Como el cronotopo, el vector no establece una diferencia entre espacio y tiempo. Así, el tiempo se puede vectorizar, poner en el espacio, enrollar y desenrollar, concentrar y desplegar en un espacio. En cuanto a este último, es «corporeizado», es decir, es incorporado o encarnado.

He aquí algunos ejemplos de estas conversiones:

- Un vestido vuela al viento, inscribe su cola en el espacio y deja ver así el paso del tiempo.
- Un decorado se despliega como un filme o como unos dibujos animados.
- Un acento cansino nos hace tomar conciencia de la relación que el locutor mantiene con el tiempo.
- Una acción avanza, se bloquea y reanuda su marcha.

El desplazamiento como vectorización permite describir las acciones de los actores, no ya en términos de motivación psicológica, sino en términos de una tarea fi-

sica que hay que cumplir, de un esfuerzo que se debe realizar, de un objeto que hay que desplazar; en resumen, en términos de ergonomía.

3.7. LA VECTORIZACIÓN RÍTMICA Y SU REPRESENTACIÓN

Dibujar la partitura de la puesta en escena tiene algo de utópico, pero es una utopía necesaria si queremos concebir el conjunto del espectáculo con arreglo a un sistema que integre espacio, tiempo, acción y corporalidad, es decir, espacio y tiempo encarnados, un sistema al que se agarran los demás materiales de la representación.

Los distintos sistemas significantes compiten durante la representación, pero tienden a la sincronía y terminan produciendo esa corriente única de la representación de la que habla Honzl.¹⁷

Si el desfase se mantiene, se produce un fenómeno de polirritmia o de «superposición de ritmos diferentes y particulares con desfase mutuo de los acentos rítmicos».¹⁸

Al inicio del espectáculo, se sitúan en el interior de cada sistema *marcos rítmicos* o «huella mental» del ritmo de los primeros instantes, que se convierte en el «punto de referencia del desarrollo rítmico posterior».¹⁹ Esta noción permite comprender la gestión del tiempo y las impresiones subjetivas de la duración, la rapidez y la lentitud. Se aproxima a las nociones de marco cronotópico, de vectorización, o de *Simklammer* (paréntesis de sentido) de Guido Hiss.²⁰ En estas distintas concepciones, «el ritmo concierne a la segmentación de un material en el espacio y el tiempo: es de naturaleza no cognitiva y no es accesible en absoluto».²¹

La localización de estos paréntesis o de estos ritmos nos conduce directamente a esbozar una partitura y una subpartitura del espectáculo que serán muy útiles para el análisis del espectáculo. También desemboca en la trayectoria viviente de los actores y del espectáculo en general, la partitura del espectáculo. Es lo que Pearson define como *pattern*: «la estructura explícita de la representación en tanto que secuencia, mapa del trayecto, montaje y conjunto de reglas; y también como yuxtaposición de distintos órdenes de materiales, estilos y técnicas de la representación; como un desarrollo de los incidentes motores y de sus trayectorias, sus rupturas (cambios repentinos de dirección), sus nudos (densidad de la actividad), sus umbrales (entrada), pausas, acciones irrevocables (cambios de ambiente) y su decadencia (destrucciones)».²²

17. Jindřich Honzl, *op. cit.*

18. Definición de M. Honegger, *Dictionnaire de la musique*. París, Bordas, 1976, pág. 820.

19. Manuel García-Martínez, *op. cit.*, pág. 20.

20. Guido Hiss, *Korrespondenzen*, Tübinga, Niemeyer, 1988.

21. Guido Hiss, «Freiräume für die Phantasie», en *TheaterZeitschrift*, nº 35, 1994, pág. 28.

22. Mike Pearson, *op. cit.* pág. 150.

3.8. RETORNO A LA HIPÓTESIS DE PARTIDA

Tras este recorrido, quisiéramos volver a la hipótesis de partida, en la que comparamos el triángulo del cronotopo teatral (tiempo, espacio, acción/corporalidad) con el triángulo de las relaciones entre tiempo, espacio y unidad corporal en el inconsciente, según la lectura de Freud por parte de Sami-Ali. Para comprobar estas hipótesis del psicoanálisis, el azar nos ofrece la puesta en escena del *Woyzeck* de Büchner a cargo de Dimitri Gotscheff en la Schauspielhaus de Düsseldorf, en mayo de 1994 (filme emitido en Arte).

Según Freud, en el psiquismo humano, el espacio y el tiempo se diferencian por su tratamiento en lo consciente, lo preconsciente y el inconsciente. «La relación con el tiempo está [...] ligada al trabajo del sistema consciente»,²³ mientras que el inconsciente está fuera del tiempo.

Por mucho que el inconsciente desconozca el orden temporal, no puede prescindir de la simbología espacial para expresar el tiempo y dar a la duración sus figuras sensibles. Y como, por otra parte, el tiempo está ligado a lo consciente, hay que concluir que el inconsciente es intemporal porque es espacial.²⁴

Si trasladamos estas teorías del sueño al plano del análisis del espectáculo, hemos de reconsiderar las relaciones entre el espacio y el tiempo en función de si las pensamos de manera consciente, preconsciente o inconsciente.

Recapitulemos con Sami-Ali e intentemos extraer conclusiones para el análisis escénico:

— «Al sistema *Cs* [consciente] pertenecen el tiempo y el espacio reales concebidos como dos estructuras distintas, irreversible y reversible.» Si adoptamos la perspectiva del director de escena consciente de lo que hace, o del espectador que observa la escena de manera consciente, podemos efectivamente distinguir el espacio y el tiempo así como su modo específico de funcionamiento.

— «Al sistema *Pcs* [preconsciente] le corresponden amalgamas inestables espacio-temporales en las que el espacio y el tiempo, a medio camino entre lo real y lo imaginario, son respectivamente considerados como irreversible y reversible, y en las que el tiempo incide en el espacio y el espacio en el tiempo.» En el acto de creación, el director de escena organiza sus materiales en el espacio-tiempo gracias a sus actores, sin saber muy bien si lo guía un sentido del ritmo o una visión de un espacio que debe atravesar o desplegar, al dirigir al actor, podrá pedirle indistintamente que varíe su *tempo* o que se sintonice espacialmente. En esta amalgama transcurrirá la creatividad preconsciente. El espectador, por su parte, podrá abordar el análisis escénico con un barrido de su mirada, o bien con una intuición de las duraciones y los *tempos*, sin considerar demasiado las cosas.

23. Sigmund Freud, «L'inconscient», en *Métopsychoanalyse*, París, Gallimard, 1948, pág. 97. Citado por Sami-Ali, *op. cit.*, pág. 240 (trad. cast.: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997).

24. *Ibidem*.

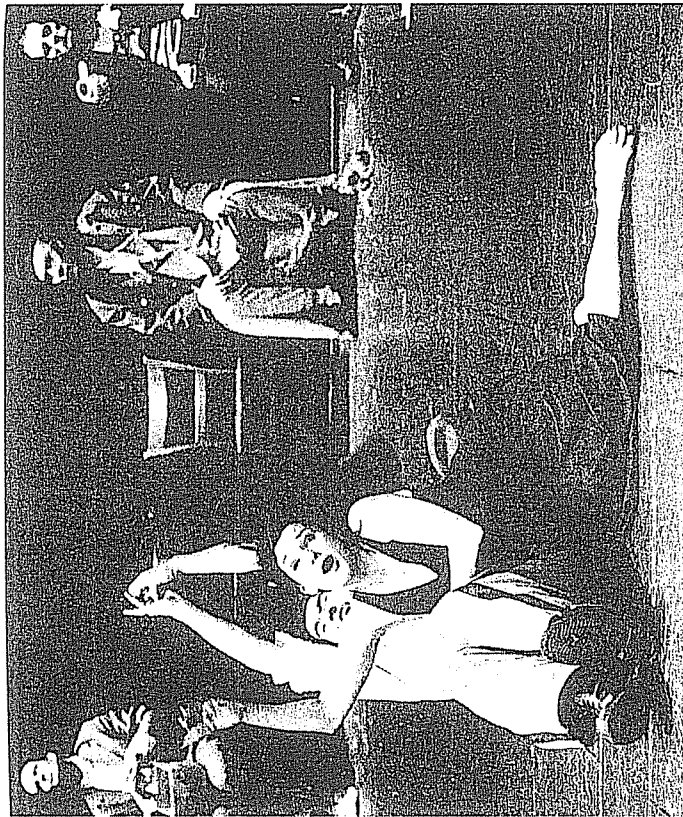
— «En el sistema *Ics* [inconsciente] el tiempo no existe. Sólo existe un espacio imaginario, es decir, corporal, cuya reversibilidad sirve de modelo para la representación simbólica del tiempo.» En cuanto a los mecanismos inconscientes del director de escena mientras trabaja los materiales escénicos, podemos imaginar que su tarea consiste en producir, en la «marmita» del espacio escénico, acciones reversibles que puedan remontar el tiempo, dirigirse hacia cualquier dirección y entregarse a todas las vectorizaciones: el espacio es un espacio escénico real y, a la vez, un espacio imaginario; es el «gran teatro del mundo», un espacio que podemos imaginar como un cuerpo maleable y manipulable a discreción. Tomemos el ejemplo de *Woyzeck*.

3.9. UN *WOYZECK* ANATOMIZADO

La pieza se representa sobre un podio enteramente vacío, con tres lados abiertos a la mirada del público. Cuando no actúan, los actores se sientan en unas sillas sencillas al fondo del escenario y mantienen la ilusión de su personaje repitiendo continuamente la secuencia de gestos que mejor los caracteriza. Tanto al principio como al final del espectáculo, están todos sobre el escenario, cada uno con la observación de su propio «gesto psicológico» (M. Chekhov), que se repite *ad libitum*. *Woyzeck* no queda singularizado en este universo; ninguna focalización denuncia su alienación y sus vejaciones. Más bien se le desmonta y remonta en cada uno de los demás personajes, que despliegan un *alter ego* suyo en el espacio común. No hay nada en el espacio escénico ni en el desarrollo de las escenas que inscriba la pieza en un medio concreto; el tiempo no transcurre linealmente con objeto de construir una fábula con un principio, un núcleo y un fin tal. Las tablas desnudas acogen todos los lugares imaginarios y cambian de identidad por la mera gestual propia de quien ocupe un momento del escenario llamando la atención. No hay una lógica temporal, ni dramática en la acción: la escena del asesinato no es el punto culminante, sino que pasa casi desapercibida.

El espacio-tiempo (tal como ha podido imaginarlo Gotscheff y tal como aparece en nuestra percepción actual o en nuestro recuerdo) es una especie de partitura en la que se despliega un cuerpo dividido en sus variantes y sus repeticiones compulsivas: es el cuerpo de *Woyzeck*, como extendido y diseccionado ante nosotros, fragmentado en sus compañeros, más *alter ego* que adversarios, un cuerpo repartido en el espacio-tiempo como en una lámina anatómica que figurara los distintos órganos de un mismo cuerpo social. Este cuerpo colectivo diseccionado es «reversible» en la medida en que la vectorización —de conexión, especialmente— se deja a la elección del espectador.

Este dispositivo de la puesta en escena y su organización cronotópica parecen encajar perfectamente con la manera en que funcionan espacio, tiempo y cuerpo desde el ángulo de los mecanismos conscientes, preconscientes e inconscientes. El tiempo, ahora cíclico y reversible, es sin duda el del «horroroso fatalismo de la historia» del que hablaba Büchner. El tiempo, cíclico y reversible, imaginario y propio

Puesta en escena de *Woyzeck* a cargo de Gotscheff

del «reino de la repetición», se ha transformado en un espacio anatómico autónomo. Los cuerpos de los actores y el cuerpo del escenario en su totalidad son algo más que un decorado: son la mediación entre el espacio teatral (la figuración del universo mental de Woyzeck) y el tiempo teatral (la construcción cíclica, fatal y horrorosa de la pieza). No se trata simplemente de cuerpos semióticamente legibles, sino también de cuerpos fenomenológicos, encarnados (*embodied*), que atrapan al espectador, a su cuerpo y su inconsciente, como cuerpos concretos, reales, una vez que el espacio y el tiempo han sido encarnados por la presencia del escenario. En esta puesta en escena, lo que sostiene la corporalidad y la unidad corporal no es una representación inscrita en un lugar y un espacio concretos, sino una figuración que fusiona tiempo, espacio y cuerpo en una representación del inconsciente, en este caso, el fragmentado inconsciente de un personaje, de un autor, de un director de escena, de un actor y de un espectador.

Este ejemplo y muchos otros que podríamos presentar en apoyo de nuestra demostración nos confirman la importancia de analizar globalmente la representación y las relaciones entre espacio, tiempo y acción. La continuación de esta exposición de los materiales de la puesta en escena no lo desmiente.

4. Los otros elementos materiales de la representación

Todos los elementos de la representación que el análisis del espectáculo pretenda revisar son, por definición, *materiales*: existen concretamente en el escenario como materiales, como significantes colocados por los artesanos del espectáculo. Sin embargo, algunos son, por así decirlo, más materiales que otros: los que no están directamente relacionados con la presencia de los actores, ni con su voz o el espacio-tiempo en el que llevan a cabo sus acciones, ni con el ritmo o la música. Ya hemos insistido en la función central del actor y en su efecto de imantación de toda la representación en torno a su persona. Nos resta indicar cómo determinados elementos escénicos se utilizan como materiales que también merecen una aproximación científica y que forman asimismo sistemas significantes. Su número, por otra parte, no tiene límite, puesto que la creación teatral es siempre capaz de recurrir a nuevos materiales y a nuevos sistemas significantes. No pretendemos estimar o establecer su relación, sino describir sus principales manifestaciones existentes. Nos limitaremos al vestuario, el maquillaje, los objetos y la iluminación.

Además de la prioridad que concedemos, en nuestra recepción del espectáculo, a la persona viva del actor, no existe una jerarquía absoluta ni un orden impuesto según el cual el espectador advierta los distintos sistemas significantes. Como observa la socióloga australiana Maria Shevtsova, existe a lo sumo un hábito por el que

los espectadores occidentales, cuando se les pregunta en relación con una puesta en escena, mencionan primero el juego y luego, en orden decreciente, «los decorados, el vestuario, la iluminación, la velocidad de ejecución, la configuración espacial, la coreografía, la música y la atmósfera».¹ La cronología de nuestras impresiones de espectador es sin duda fundamental, pero no puede ser objeto de reglas absolutas: como máximo, advertiremos que el espectador se ve afectado, en primer lugar, por lo que es visible y humano, por el juego del actor, y luego por los materiales más «invasivos», como el decorado o el vestuario, y, finalmente, por lo que permite su percepción: la iluminación. La segmentación material que realizamos es por tanto bastante arbitraria: no dice nada respecto del número exacto o la pertinencia de los sistemas escénicos que se deben distinguir en el interior de la representación.

¿Está Dios en los detalles? En cualquier caso, el sentido de una representación y de su análisis está sin duda en los detalles: un fragmento aparentemente anodino se convierte a menudo en una característica del conjunto y es preciso saber reconocer estos detalles «insignificantes» que, con gran frecuencia, residen en algunos elementos materiales privilegiados del espectáculo. Cada sistema significativo tiene un valor en sí mismo, pero constituye igualmente un eco sonoro, un amplificador que concierne al resto de la representación. Por ello, el estudio minucioso y fragmentario de un material desemboca a menudo en una iluminación que alumbra toda la obra, o buena parte de ella, insertando el material en una marquetaría general tan lisa y brillante como el parquet de la galería de los espejos de Versailles.

Este elogio del detalle no debe hacernos olvidar el sentido de la estructura y de los grandes conjuntos, pues los detalles materiales que señalamos en el análisis, cuando quieren adoptar un sentido, se inscriben en una dinámica y una vectorización en la que espacio, tiempo y acciones están estrechamente ligados: *una acción tiene lugar*. Procuraremos no olvidarlo al dar cuenta de los más ínfimos rastros de materias que aparezcan en el microscopio por el que observamos la representación.

Una primera identificación consiste en evaluar la proporción de cada material en el interior de una puesta en escena, lo que no solamente nos obliga a cuantificar los sistemas significativos, sino también a figurar sus límites y sus puntos de contacto. Cada género posee una distribución específica (pero sin duda modificable) de sus componentes: si nos limitamos a los aspectos materiales visuales ligados a su soporte espacial, obtenemos las siguientes proporciones aproximadas:

Teatro psicológico	Teatro de la Bauhaus	Danza posmoderna
decorado	decorado	espacio
vestuario		
cuerpo	vestuario	vestuario
rostro		
maquillaje	cuerpo	cuerpo

Sistema de los materiales

1. Maria Shevtsova, *Theatre and Cultural Interaction*, Sydney Studies, 1993, pág. 119.

Las proporciones son inestables, varían durante el espectáculo. Sin embargo, las relaciones entre masas y las fronteras entre componentes no se modifican:

- En el teatro psicológico, hay que captar la relación entre la difuminación del cuerpo y la hipertrofia de la expresión facial.
- En el ballet mecánico de la Bauhaus, el vestuario tiende a hacer desaparecer el cuerpo de los bailarines y el decorado por el que se mueven: este último se reduce a un fondo coloreado y el cuerpo no puede aparecer, aunque a veces lo traicionen unos pies bajo un vestido acampanado o la flexibilidad humana de las articulaciones.
- En el caso de la danza posmoderna, observamos una neutralización de los materiales distintos del cuerpo de los bailarines, que se mueven en un espacio vacío no figurativo.

La segmentación de los materiales escénicos en sistemas significativos es arbitraria y se hereda de una tradición crítica. Bloquea la reflexión teórica al obligar a pensar según categorías petrificadas. Pero, por otro lado, nuestros hábitos perceptivos culturales siempre nos conducen a valorar uno u otro detalle o fragmento. Ahora bien, es difícil elevarse por encima del terreno cultural propio y, de todos modos, de poco serviría, ya que nuestras percepciones y nuestras medidas «objetivas» nos devuelven siempre a él. Tomemos pues tres de nuestras categorías heredadas —vestuario, maquillaje y objeto— e intentemos sencillamente aprehender sus contornos y su organización interna.

1. El vestuario

1.1. LÍMITES DEL VESTUARIO

No es fácil decir dónde comienza el vestuario, y menos todavía distinguirlo de conjuntos más localizados como las máscaras, las pelucas, los postizos, las joyas, los accesorios o el maquillaje. Separar el vestuario del conjunto del actor en su medio es una operación delicada. Lo que ganamos con la precisión de los análisis de la ropa corremos el riesgo de perderlo en la evaluación de su impacto sobre el resto de la representación. En la medida en que el vestuario constituye muy a menudo la primera impresión del espectador y su primer contacto con el actor y su personaje, la descripción podría comenzar con él.

1.2. ORGANIZACIÓN DE LAS OBSERVACIONES

Generalmente, inscribimos nuestras observaciones sobre el vestuario en marcos que van de lo más laxo a lo más riguroso:

- Lo más laxo, cuando se refieren a la puesta en escena, en cuyo caso comprobamos si el vestuario confirma o invalida los otros datos materiales del espectáculo, cuál es el *costume design* y la puesta en escena de los trajes elegidos.
- Lo más riguroso, cuando describimos su confección e intentamos establecer cómo los actores lo llevan y lo sienten.

Como cualquier otro signo de la representación, el vestuario es significativo (pura materialidad) y, a la vez, significado (elemento integrado en un sistema de sentido). Así entiende Barthes el «buen vestuario de teatro»: «debe ser suficientemente material para significar y suficientemente transparente para no convertir sus signos en parásitos».²

1.3. LAS FUNCIONES DEL VESTUARIO TEATRAL

Gracias a las reflexiones de Brecht y de Barthes, conocemos mucho mejor la patología del vestuario de teatro que su semiología. Las enfermedades del vestuario de teatro son tan frecuentes y endémicas que sus categorías resultan útiles para el análisis ordinario del espectáculo: la enfermedad, arqueológica, histórica o estética, revela una tendencia fundamental de toda la puesta en escena. Las grandes funciones del vestuario son:

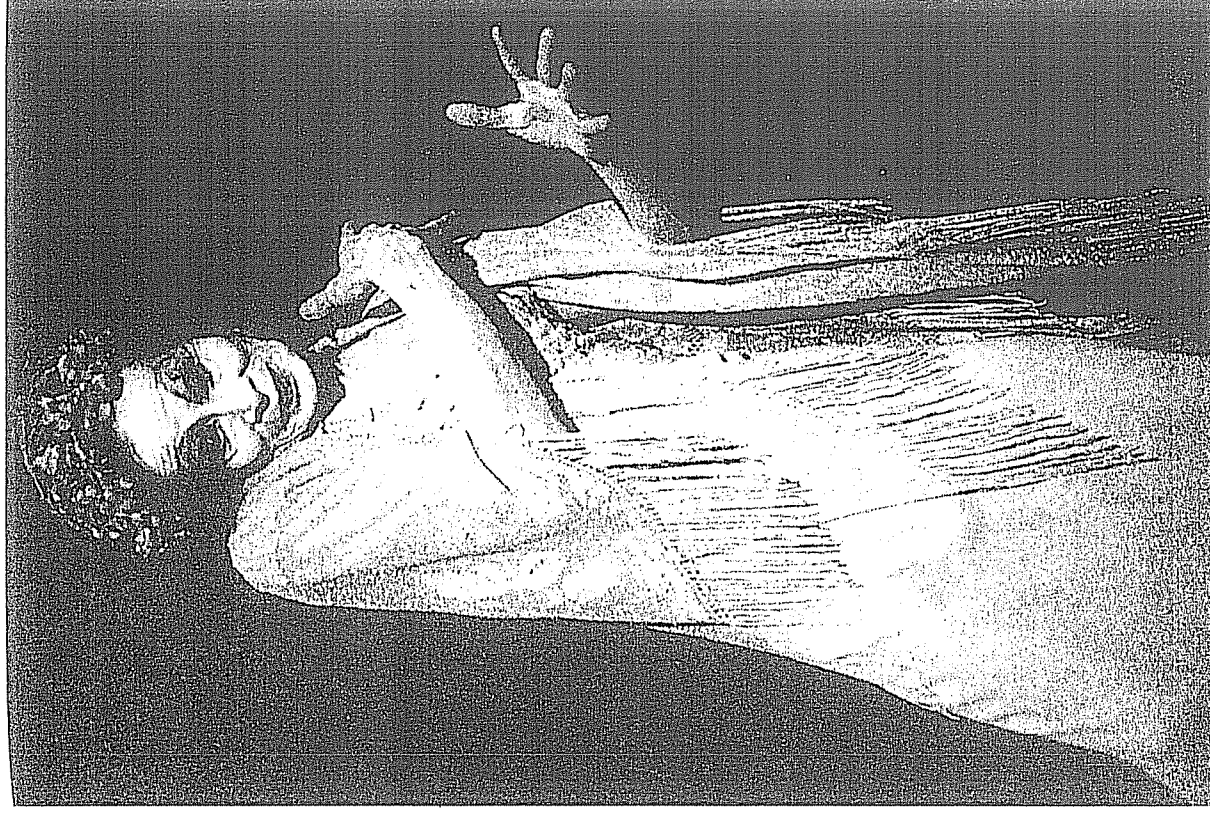
- La caracterización: medio social, época, estilo y preferencias individuales.
- La localización dramática de las circunstancias de la acción: la identificación o el disfraz del personaje.
- La localización del *gestus* global del espectáculo, es decir, de la relación de la representación, y del vestuario en particular, con el universo social: «Todo lo que, en el vestuario, enturbia la claridad de esta relación y contradice, oscurece o falsea el *gestus* social del espectáculo es malo; todo lo que, al contrario, en las formas, los colores, las sustancias y su disposición, ayuda a la lectura de ese *gestus*, todo eso es bueno».³

1.4. EL VESTUARIO Y LO DEMÁS

El vestuario y el cuerpo

El cuerpo lleva el vestuario del mismo modo que el vestuario lleva el cuerpo. El actor pone a punto su personaje y depura su subpartitura mientras prueba su vestuario. Una cosa ayuda a la otra a encontrar su identidad:

2. Roland Barthes, «Les maladies du costume de théâtre», en *Essais critiques*, op. cit., pág. 61.
3. *Ibidem*, págs. 53-54.



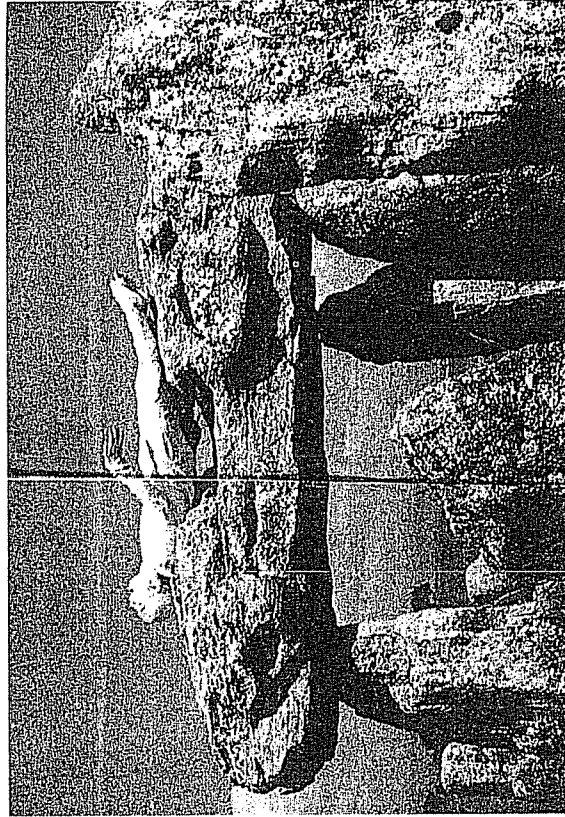
Kazuo Ohno en *La Argentina*

Una manga demasiado ancha o demasiado estrecha, demasiado larga o demasiado corta, puede modificar la proyección escénica de un personaje, solicitar del actor una modificación de su actitud, lo que a continuación provoca invenciones-construcciones destinadas al vestuario y así sucesivamente.⁴

La descripción del juego del actor obliga a aprehender el ajuste de la gestual y del hábito. En los manuales de retórica del siglo XVI al XIX, las láminas reproducen los pliegues de las togas de los actores trágicos, lo que contribuye en gran medida a la caracterización de la actitud y de la emoción.

El retrato del bailarín de Butho, Kazuo Ohno, muestra un rostro y unas ropas que comparten un mismo aspecto ajado y frágil: el vestuario es una extensión del cuerpo frágil del bailarín y de su personaje, la Argentina, y, recíprocamente, la travestización deja ver el cuerpo del anciano y el de la gran bailarina a la que rinde homenaje.

En cuanto a la desnudez, no es el grado cero del vestuario —el vestuario sería más bien el que, por su familiaridad y su adecuación a nuestros valores, representa el grado cero—. La desnudez puede acoger todas las funciones: erótica, estética, de «inquietante extrañeza», etc.



El cuerpo, aparentemente desnudo y acostado sobre una especie de menhir —lápida sepulcral y yaciente—, parece igual de mineral e inerte que la piedra que lo soporta y que parece haberlo engendrado: el vestuario (o la rigidez cadavérica del

4. Giorgio Strehler, en Georges Banu, *Le Costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, París, CNDF, 1981, pág. 11.

cuerpo) se disuelve en el conjunto del escenario y únicamente amplifica la actitud del cuerpo y lo insólito del lugar.

El vestuario y el espacio

Con frecuencia, el vestuario es una escenografía ambulante, un decorado reducido a la escala humana y que se desplaza con el actor, un «decorado-vestuario», al decir de la figurinista Claude Lemaire.⁵

Algunas formas de danza tradicional orientales, como la danza balinesa, o la Ópera de Pekín, concentran tanta riqueza en el decorado-vestuario que hacen superflua cualquier otra caracterización del espacio escénico. Éste se mantiene vacío para acoger mejor la coreografía y el canto.

Advertimos los contrastes absolutos entre vestuario y espacio: el vestuario hipersignificante y codificado de la Ópera de Pekín o de la *commedia dell'arte* se desarrolla en un espacio vacío; o bien, al contrario, el cuerpo desnudo y vacío del bailarín de Butho se percibe en un medio normalmente «lleno» (paisaje o población).

El análisis debe esforzarse por señalar sistemáticamente la función significativa que corresponde a cada uno de los elementos del vestuario en la puesta en escena. Así, en el *continuum* espacio-tiempo-acción-luz:

- El vestuario llena y constituye un espacio desde el momento en que beneficia al cuerpo en sus desplazamientos.
- Se despliega más o menos: puede materializar una época, pero también un ritmo y un modo de desenvoltura.
- Participa en la acción, pegado siempre a la piel del actor, o transportado en un volumen cinético, llevado siempre por los actores, cuando no se muda en una crisálida que él mismo abandona.
- Refleja más o menos la luz, con lo que estructura y da ritmo a los cambios de intensidad luminosa.

1.5. VESTUARIO DEL PERFORMER Y VESTUARIO DEL PERSONAJE

Antes incluso de describir y de interpretar el vestuario de un espectáculo, es bueno preguntarse cómo se ha elaborado: ¿proviene de una tradición inmutable que ha quedado petrificada y que determina el uso del vestuario, como en la mayoría de las tradiciones de interpretación y de danza orientales, o bien lo ha creado enteramente un figurinista, en función de las exigencias específicas de una pieza y de un papel que sirven a una puesta en escena original, en el sentido occidental del término?

5. En Georges Banu, *op. cit.*, pág. 23.

En el primer caso, se trata del vestuario del bailarín-actor (del *performer*): poco hay que decir al respecto salvo de forma histórica, para determinar qué ha conducido a un corte, un colorido o un detalle determinados.

En el segundo caso, se trata del vestuario propio del personaje en el interior de la ficción y en atención a las situaciones de los personajes. Podemos así —como en el caso del juego, el espacio o la puesta en escena— hablar del *estilo del vestuario*: clásico, romántico, realista, naturalista, simbolista, épico, etc.

1.6. VECTORIZACIÓN DEL VESTUARIO

Toda descripción verbal del vestuario que muestre los matices de su uso es útil, pero puede ser insuficiente si se pierde en los detalles e impide que aparezca el «sistema de la moda» que determina su uso.⁶ Por eso proponemos clasificarlos según la tipología de los vectores que ya hemos expuesto:

Eje de la metonimia	Eje de la metáfora
2. Conectores	1. Acumuladores
3. Secantes	4. Embragues

Tomemos el ejemplo del *Marat/Sade* de Peter Weiss en el filme que realizó Peter Brook en 1966 y examinemos la función del vestuario en el conjunto de la puesta en escena.

Elementos del vestuario como vectores acumuladores

El reconocimiento de los personajes, abundantes en esta pieza, exige que el espectador identifique los grupos como conjuntos claramente definidos. El uso de elementos de vestuario implica por tanto una repetición, una confirmación y una acumulación de indicios discriminitorios, como por ejemplo:

- las ropas o prendas interiores blancas de los pacientes;
- la indumentaria sobreteatralizada, es decir, injuriosamente abigarrada, de los cuatro cantantes;
- el traje de etiqueta de la familia Coulmier (estilo imperio), etc.

Elementos del vestuario como vectores conectores

Una vez acumulados suficientes indicios, el espectador intenta orientarse a través de las oposiciones más marcadas, leer una indumentaria en relación con las de-

6. Roland Barthes, *Le Système de la mode*, París, Seuil, 1967.

más y aprehender el sistema de las regularidades que producen un efecto de conexión o de desconexión. En este caso, no es pertinente, por ejemplo, distinguir pacientes, alienados, presos comunes y presos políticos. En cambio, la indumentaria permite reconocer la diferencia entre prisioneros y guardianes, o entre los actores aficionados dirigidos por Sade y la buena sociedad napoleónica que viene a observarlos. La conexión se realiza término a término: un detalle de una ropa remite a otro detalle de otra ropa, o un estado de la ropa prepara el siguiente: la entrada de los pacientes se corresponde así con el intento de salida de los presos al final del filme. Un observador ejercitado señalará estos indicios que el figurinista coloca sistemáticamente con vistas a facilitar el relato y la percepción de los cambios.

Elementos del vestuario como vectores secantes

En los cambios bruscos de la acción, advertimos siempre una modificación de la apariencia del vestuario. La aparición, por ejemplo, de la familia Coulmier, vestida pomposamente de estilo imperio, interrumpe bruscamente la serie de retratos de pacientes andrajosamente vestidos. Estos últimos no sitúan la acción en un momento histórico preciso; más bien significan la alienación en todas sus formas y en todas las épocas. La aparición de Sade y, posteriormente, la de los cantantes se señalan paralelamente con un cambio de efectos, en todos los sentidos del término.

Elementos del vestuario como vectores embragues

El sistema de correlación de los vestuarios no funciona solamente en el interior de una ficción. También garantiza la transición de un universo ficcional a otro: con frecuencia, el vestuario posee algunos indicios que facilitan el paso de una época a otra. Globalmente, la indumentaria de la época revolucionaria y napoleónica se transforma sin dificultad en una alusión a cualquier época en la que los presos estén encerrados al pretexto de una rehabilitación psíquica y física: el enfermo amnésico o alestargado se transforma en un alienado o en un forzado desde el momento en que su indumentaria se filma y se presenta con los pocos indicios necesarios. Los indicios del vestuario y del comportamiento convergen para garantizar las transiciones, las alusiones y las parodias. Así, ni siquiera es necesario, como en la célebre versión de *Tartufo* de Planchon, que los hombres de leyes vistieran como los policías republicanos franceses para que las alusiones a las luchas de los años sesenta sean transparentes.

El vestuario invade naturalmente el cuerpo del actor y todo lo que lo rodea. Se integra en el trinomio fundamental de la representación (espacio-tiempo-acción) haciendo que destaque su movimiento. «Sobre las tablas, decía el decorador Gischia, las formas y los colores representativos de un personaje están en movimiento. Se desplazan por un espacio de tres dimensiones siguiendo un ritmo que, cuidadosamente ajustado, debe tener el rigor y la unidad de un movimiento musical. De este modo, el vestuario deja de ser un disfraz. Se convierte en un elemento esencial del movimiento dramático.»

El uso del vestuario se funda, más segura y concretamente que cualquier otro sistema significativo de la representación, en observaciones comprobables y en redes de signos estrictamente codificadas. Por esta razón, la aproximación funcionalista de la semiología es especialmente apta para el análisis del vestuario. En el teatro, la indumentaria es un emblema natural entre la persona física y privada del actor y el personaje al que cubre de piel y de efectos. El vestuario es un agente doble perfecto: lo lleva un cuerpo real para sugerir un personaje ficticio. Lo podemos abordar por tanto desde el organismo vivo del actor y el espectáculo, o bien desde el sistema de la moda que el vestuario transmite del modo más preciso, tan preciso como una marioneta (mucho más fiable que la carne y la emoción humanas). El vestuario teatral, efectivamente, es portado (o soportado) por el actor, y, a la vez, concebido externamente por el figurinista y el director de escena. Su descripción exige una doble mirada del espectador: existencial («¿cómo se las arregla el actor?»), pues, y estructural («¿qué resulta de ello para la producción global del sentido?»).

2. El maquillaje

2.1. MAQUILLAJE Y CHALANEO

El decorado adherido al cuerpo del actor se convierte en vestuario. El vestuario que se inscribe en su piel se vuelve maquillaje: el maquillaje viste tanto el cuerpo como el alma de quien lo lleva; de ahí su importancia estratégica para la mujer seductora, en la vida, tanto como para el actor, en el escenario.

En el teatro, todo es maquillaje, e incluso chalanéo: el rostro y el cuerpo siempre tienen algo que esconder, como para así venderse mejor.

No obstante, el maquillaje no es una extensión del cuerpo como pueden serlo la máscara, la ropa o un accesorio. Tampoco es una «técnica corporal», ni una «manera humana de utilizar el cuerpo». Es más bien un filtro, una película, una fina membrana adherida al rostro: nada está más cerca del cuerpo del actor, nada le sirve y le traiciona mejor que esta delgada película.

2.2. TOPOLOGÍA DEL ROSTRO

La primera dificultad para el que intenta describir el maquillaje de los actores consiste en leerlo en relación con el rostro que lo lleva. En cierto modo, distinguir los verdaderos rasgos del rostro humano de la pintura que los reforma, los enmascara o los transforma, es tan difícil como distinguir la espontaneidad de una mueca y las «máquinas de la ópera» que ponen en acción esta mueca aparentemente natural (recuperando la imagen de Marivaux).

7. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950, pág. 365.

Los fisonomistas han elaborado teorías sobre las emociones legibles a partir del rostro humano. Las formas codificadas del teatro, desde la farsa al melodrama, lo utilizan mucho, y el espectador que dispone de los códigos de juego no tiene ninguna dificultad para leer las motivaciones de los personajes. Así pues, es importante que el espectador sepa reconocer el funcionamiento del rostro, y que tenga nociones de su topología. Dumézil y Dagognet⁸ y, antes que ellos, Delsarte,⁹ distinguen tres zonas que corresponden a funciones y emociones diferentes, de las que podemos ofrecer los siguientes ejemplos teatrales:

- La boca y la mandíbula inferior están ligadas a la función nutritiva. El arlequín glotón encuentra en ellas gran parte de su identidad.
- La mirada y las mejillas son el lugar de la función respiratoria, del aliento y de las emociones. Todos los actores conocen la importancia de un aliento justo aliado a una mirada que se posa con precisión.
- La frente es el lugar de la contemplación y de la teoría: los monólogos de reflexión parecen centrar la atención en la frente y en las funciones superiores del ser humano.

2.3. RASTROS Y FUNCIONES DEL MAQUILLAJE

Al interpretar el maquillaje, no sólo procuraremos describir la técnica y el trazado, sino también comprender cómo modifica, e incluso constituye, el cuerpo humano y el imaginario que éste lleva aparejado. Hay que evaluar la función simbólica que cumple en uno u otro momento de la exhibición del cuerpo. De este modo, podremos recoger algunos casos frecuentes.

Acentuación y subrayado de los rasgos

Los rasgos expresivos deben agrandarse de tal modo que parezcan naturales a distancia, incluso lejos del escenario. Aunque la perspectiva y la escala del aumento se puedan llegar a deformar, el espectador debe seguir consciente de esta convención de juego a la que no se someten el teatro de cámara o el cine. Sólo los especialistas en afeites sabrán apreciar qué productos se han utilizado (pues se renuevan rápidamente, igual que el equipamiento militar). El uso de máscaras de látex, que restituyen la textura y la elasticidad de la piel, aumenta la ilusión. Un buen conocimiento de los juegos y efectos de luz es indispensable para juzgar el modo en que el arte facial no deja nada al azar. Según la estética de la puesta en escena, el maquillaje tenderá a ponerse al servicio de la verosimilitud de las situaciones (uso realista o naturalista) y a reproducir miméticamente los rostros de los personajes o,

8. Citados por Dominique Paquet en *Alchimie du maquillage*, París, Chiron, 1989, pág. 96.

9. François Delsarte, *Une anthologie*, París, La Villette-IMEC, 1992.

al contrario, a subrayar sus propios procedimientos, a convertirse en un fin en sí mismo, en una pintura facial o corporal, a dejar de ponerse al servicio de los demás signos para aglutinar las miradas en su propia práctica autónoma.

Trabajo autónomo del maquillaje

En cuanto deja de obedecer a una tarea trivial de subrayado y de confirmación de los rasgos verosímiles y realistas del personaje, el maquillaje forma un sistema estético que sólo obedece a sus propias reglas. Es el caso de géneros altamente codificados como la Ópera de Pekín, que utiliza un maquillaje arbitrario y, a la vez, inmutable. También es una práctica de las vanguardias europeas, desde que declararon la guerra al naturalismo en arte. Los maquillajes grotescos de los actores de Meyerhold se han hecho célebres, pues han abierto una nueva vía para la puesta en escena occidental, al multiplicar la teatralidad del juego y al atribuir a cada componente plenos poderes para desarrollarse según la lógica de sus posibilidades.

La dificultad para el análisis del espectáculo estriba en evaluar el modo en que el maquillaje deja su función de subrayado o de embellecimiento para convertirse en *body art* (arte corporal), con el riesgo de abandonar la federación de las artes que constituyen la representación para fundar su propia república.

2.4. EL INCONSCIENTE DEL MAQUILLAJE

Lo más difícil de evaluar —pero también lo más importante— es el efecto que produce el maquillaje en el observador, especialmente en su inconsciente. Los rasgos, subrayados o encubiertos, pueden producir un efecto de seducción, de terror, o cómico, sin que sepamos muy bien cómo. El espectador está inmerso, no en una decodificación anodina de informaciones, sino en un cara a cara en el que lo que lee compromete su deseo. En el rostro pintado y despintado del otro, leo mis propios pensamientos y deseos, a los que asocio una escenografía a flor de piel y una ceremonia de seducción.

El disfraz del cuerpo y del rostro duplica el vértigo y la ambigüedad de la identidad del espectador, ya se trate de disfrazar o de travestir el sexo, la edad o la naturaleza humana (por oposición a la animalidad). Así, en una puesta en escena como la de *Le jeu de l'amour et du hasard* de Alfredo Arias, donde los elegantes creadores de frases estaban interpretados por actores disfrazados de monos, el espectador no sabía con quién identificarse (foto de la página 189).

¿Mirada humana? ¿Pavor animal? ¿Animal peludo o mujer barbuda? Con frecuencia, en la puesta en escena contemporánea, el maquillaje es mucho más que un disfraz o que un subrayado de los rasgos existentes: es un vértigo que bloquea cualquier interpretación segura y cualquier metamorfosis definitiva.



Puesta en escena de *Le jeu de l'amour et du hasard*, por Alfredo Arias

3.2. DISTINTOS GRADOS DE OBJETIVIDAD

Aunque no llegue a entrar en el debate de la identidad del objeto, el análisis puede distinguir varios tipos de objetos situándolos en un *continuum* que va de la materialidad hasta la espiritualidad, ya que el objeto escénico *stricto sensu* sólo se muestra y se representa.

Objeto mostrado					Objeto evocado				
MATERIALIDAD					ESPIRITUALIDAD				
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
elementos naturales (agua, tierra, fuego)	formas no figurativas (curbos, conos, foto página 192)	materialidad legible (objetos «brechtianos»)	objeto encontrado y reciclado en el espectáculo (foto página 174)	objeto concreto, creado para el espectáculo	objeto mostrado y, a la vez, nombrado (la gaviota en la pieza de Chéjov)	objeto nombrado en el texto articulado	objeto señalado por la dascalía morizado	objeto fantasmado por el personaje	

Tipología de los objetos en el teatro.

Damos a continuación algunos ejemplos de categorías destinadas a clasificar los objetos según su grado de objetividad.

1. El objeto es una producción natural, un elemento no trabajado por el hombre. Por ejemplo, la arena de la puesta en escena del *Mahabharata*, poema épico indio; o la de *La tempestad* de Shakespeare, puesta en escena por Peter Brook.
2. Las formas no figurativas pueden ser cubos o practicables, formas abstractas que no podemos encontrar así en la realidad. Por ejemplo, el cono vuelto boca abajo en *Ou bien le débarquement désastreux*, de Heiner Goebbels.
3. La materialidad legible corresponde a los objetos de los que percibimos tanto su materialidad individual como su pertenencia social a un grupo. Por ejemplo, la gruesa tela del vestido de Madre Coraje (foto de la página 234), o los objetos y el vestuario de estilo brechtiano.
4. El objeto encontrado y reciclado se toma prestado de la realidad y se utiliza de una manera estética en un nuevo medio. Por ejemplo, los bidones que manipulan los actores en *Camlann*, del grupo Brith Gof (foto de la página 193).
5. El objeto concreto creado para el espectáculo toma prestados rasgos de los objetos reales, pero se adapta a las necesidades del escenario (nuevas proporciones, estilización, etc.).

2.5. PROTOCOLO DE OBSERVACIÓN DEL MAQUILLAJE

Un vértigo es difícil de analizar. Precisemos tan sólo qué protocolo experimental puede seguir el análisis. En primer lugar, tiene que determinar la naturaleza del afecto que produce en el espectador, recurriendo especialmente al psicoanálisis. Luego, debe diferenciar la percepción cercana de la percepción a distancia: un mismo maquillaje, visto de lejos, parecerá adecuado y misterioso, y, visto de cerca, teatral y desalentador. Es lo que podría denominarse el «efecto Arcimboldo».¹⁰ de cerca, vemos el detalle y la materialidad de las flores (los maquillajes); de lejos, el rostro hecho de flores ya no es más que un rostro captado globalmente. El alejamiento y la proximidad son fundadores de sentido: esta distancia mayor o menor es lo que procuramos evaluar al fijar el maquillaje.

El análisis permite destacar los rasgos revelados y los rasgos encubiertos por el maquillaje: rasgos del lápiz maquillador pero también rasgos de carácter y rasgos del esbozo global sugerido escénicamente. El espectador siente la atmósfera y la coloración emocional que desprenden los rostros y los cuerpos pintados.

3. El objeto

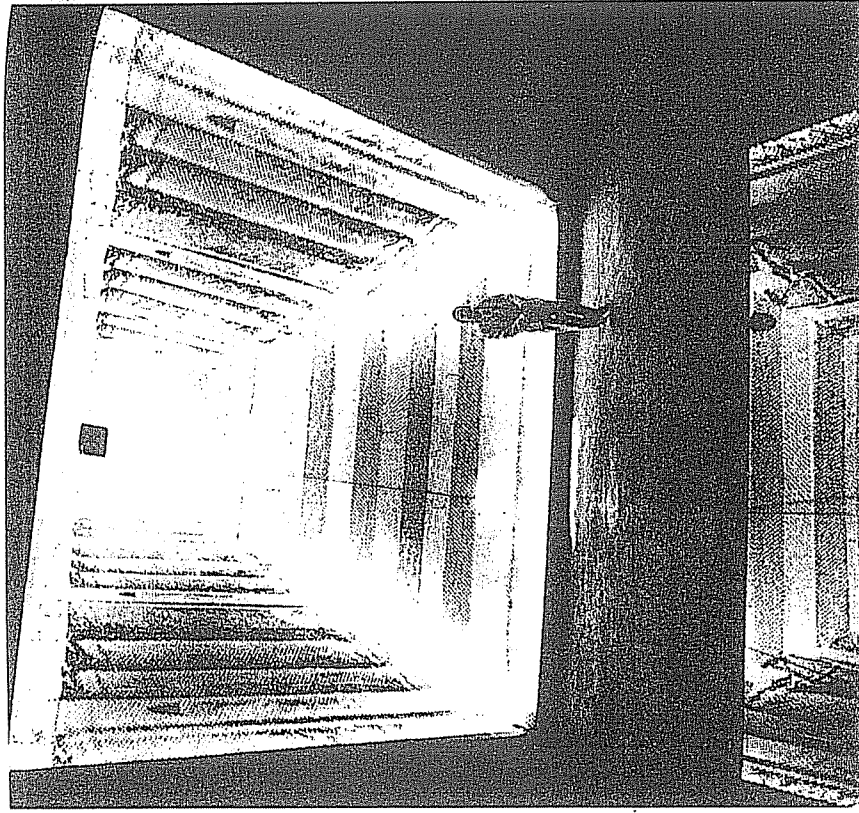
3.1. OBJETO IDENTIFICADO Y NO IDENTIFICADO

Entendemos por objeto todo lo que puede ser manipulado por el actor. Este término tiende a reemplazar al de accesorio, que ha quedado demasiado ligado a la idea de una herramienta secundaria propia del personaje. El objeto no solamente es accesorio, sino que se sitúa además en el centro y en el corazón de la representación, sugiriendo que subtiende el decorado, el actor, y todos los valores plásticos del espectáculo.

El objeto, es decir, todo lo que no es del actor y que figura en el escenario —los accesorios, los decorados, las colgaduras, incluso el vestuario—, constituye por naturaleza, sobre el escenario, un material flexible, manejable y cambiante casi por definición.¹¹

Un mismo elemento escénico se puede tratar unas veces como decorado y otras como accesorio o como obra plástica, pero la categorización es decisiva para la comprensión de la representación.

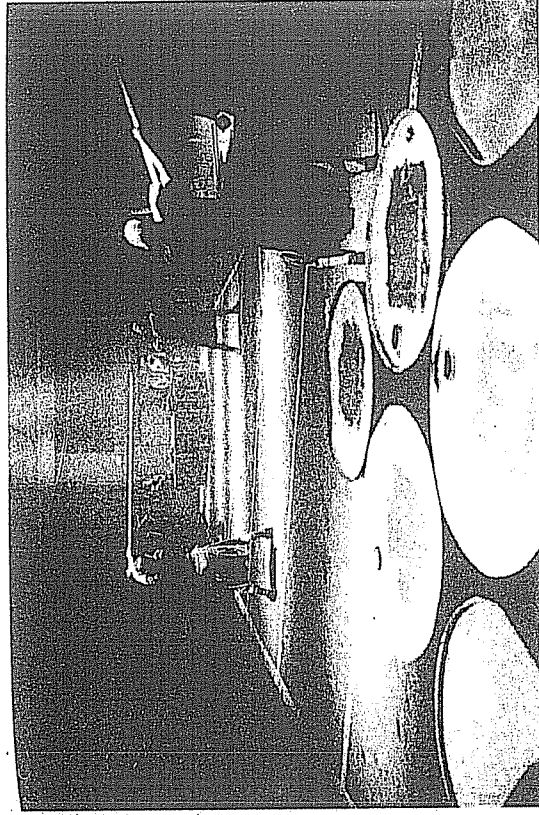
10. Pintor italiano (c. 1527-1593) célebre por sus retratos y figuras humanas compuestas con flores y frutos.
11. Luc Bourcis. *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.



Ou bien le débarquement désastreux, de Heiner Goebbels

6. El objeto real también puede ser nombrado a veces por el texto, pero podemos percibirlo concretamente y concebirlo abstractamente. Por ejemplo, la gaviota de la que trata la obra del mismo título de Chéjov.

Desde el momento en que es evocado por la palabra (casos 7 al 10 de la tipología propuesta en la página 191), el objeto adopta un estatuto muy distinto, si bien también ahí hay distintos grados de abstracción, como si se alejara gradualmente de un uso determinado hasta no ser más que un elemento memorizado de la lengua.



Puesta en escena de *Camlaun* por el grupo Brith Gof

3.3. CATEGORÍAS PARA LA DESCRIPCIÓN

No existe una clasificación definitiva de los numerosos objetos que se pueden encontrar en un escenario. Como mucho, podemos describir sus formas, enumerar sus materiales y diferenciar su función utilitaria de su uso estético.

Las mentes inclinadas a las matemáticas se entretendrán en situar los objetos en distintos conjuntos que tan pronto son distintos como se incluyen unos en otros o presentan una intersección común. Esta clasificación revela la lógica y el sistema de los objetos en el interior de una puesta en escena; también facilita su manipulación mental. El «sistema de los objetos»¹² revela sobre todo su función en el espectáculo, lo que obliga a pensar en el conjunto de la puesta en escena.

No por ello hay que olvidar la materialidad de los objetos, lo que hace de ellos objetos de pleno derecho (y no solamente engranajes funcionales de una mecánica anónima). Por lo tanto, el análisis intentará mostrar la experiencia estética que el espectador experimenta a su lado, especialmente por lo que toca a la materialidad de los objetos, que puede ser:

- *visual*: fibras de la madera, del tejido;
- *olfativa*: olor del bosque, del agua, de la tierra (*Les Estrivants* puesto en escena por Peter Stein);
- *sonora*: bidones que resuenan al rodar y golpearse.

12. Jean Baudrillard. *Le Système des objets*, París, Gonthier, 1968.

Los objetos ocupan a menudo la frontera de otros elementos de la representación. Por ejemplo, el bidón de *Camlann* es un utensilio y, a la vez, escenografía móvil (foto de la página 193); la arena de *Ou bien le débarquement désastreux* es un material y, a la vez, un artefacto —reloj de arena gigante, cementerio, pozo, vertido, túnel, escena a la italiana o fuelle (foto página 192).

Las observaciones puntuales de objetos que intervienen en un espectáculo sólo tienen interés si las vinculamos con un conjunto en construcción, con una dinámica vectorial que orienta las descripciones y que da cuenta de su uso metafórico o metonímico. Por lo tanto, recuperaremos el cuadro de las vectorizaciones y examinaremos qué operaciones efectúa el espectador que percibe el objeto y qué trayectoria vectorial se construye de este modo. Tomemos el ejemplo del cono invertido de la escenografía de *Ou bien le débarquement désastreux* a cargo de Magdalena Jeterová. Se presta a cuatro grandes tipos de vectorización:

Desplazamiento	Condensación
2. Conector (boca vertedora)	1. Acumulador (embudo, mezclador, cono, etc.)
3. Secante (puesto de observación)	4. Embrague (máquina de juego y de cimentación del sentido)

1. La *acumulación* de las distintas identidades posibles del objeto hace de él, sucesivamente o al mismo tiempo, un embudo, un mezclador de cemento, un volquete de camión, etc.; cada objeto posible condensa dos o más significaciones; las representa con una cierta semejanza. Por ejemplo: mezclador = embudo + volquete oscilante.
2. La *conexión* se establece cada vez que interviene un nuevo uso del objeto, el cual conduce al antiguo uso a una reserva de sentido, y a una utilización ahora *desplazada* del objeto. Por ejemplo: por la boca vertedora del contenedor de arena asoma de repente la cabeza del explorador, que mantiene imperturbablemente su monólogo y que parece emerger en lo alto de una chimenea o de un puesto de observación. El efecto cómico de este objeto reside en el desplazamiento perpetuo de su identidad enigmática, en la asociación metafórica que mantiene con una nueva propiedad.
3. Cuando el desplazamiento genera un fuerte efecto de sorpresa, se produce una ruptura de la cadena metafórica o metonímica. La nueva identidad del objeto rompe el hilo conductor precedente y obliga a partir de nuevas bases. Por ejemplo, la aparición del explorador en la boca del vertedero, o la inversión del cono sobre uno de sus lados (foto de la página 192).
4. La *acumulación* y el desplazamiento desestabilizan la percepción. El objeto cómico se transforma en una máquina de juego y embraga hacia niveles de sentido muy distintos: pasa de ser objeto lúdico a ser objeto inquietante, o máquina de guerra que fotografía o petrifica la selva virgen a partir de la influencia desastrosa del explorador enloquecido.

A menudo, el resto de la representación considera que el objeto, del mismo modo que el espacio, es un sistema integrador, un punto focal o un parámetro. El espectador lo aprecia como un punto de referencia, como un límite entre dos momentos o espacios. En el caso de los bidones de *Camlann* (foto de la página 193), los juegos de simetría de estos objetos —que, sin embargo, se hallan y se utilizan toscamente— estructuran el espacio rectangular, figuran los dos ejércitos enfrentados y clarifican el relato.

4. La iluminación

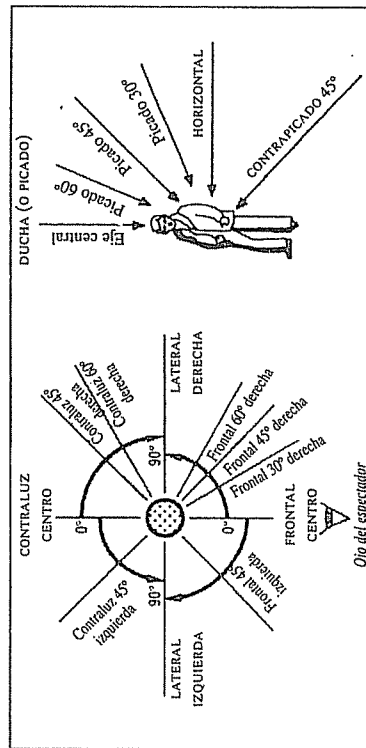
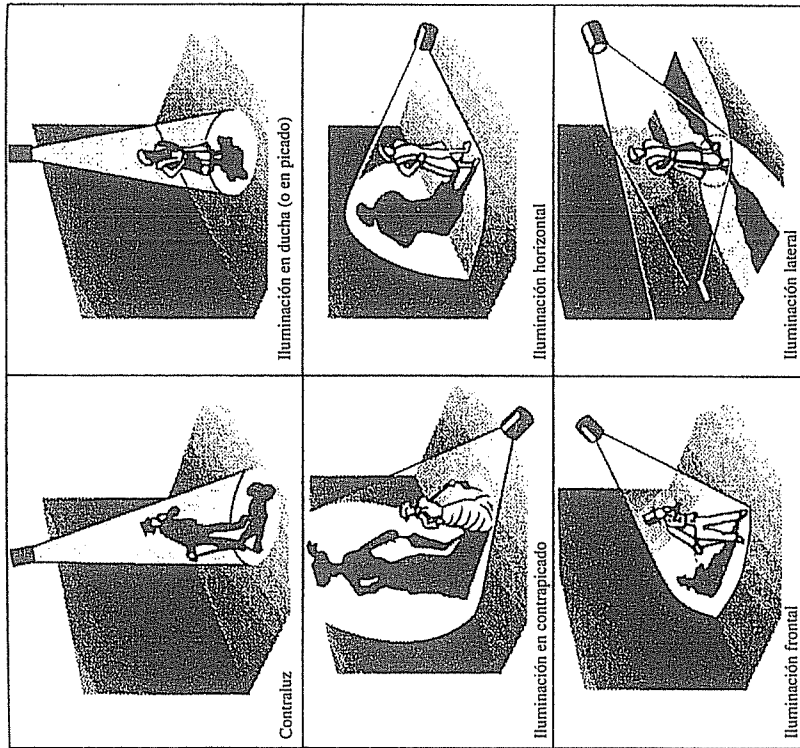
La iluminación ocupa un lugar clave en la representación: la hace existir visualmente al tiempo que une y colorea los elementos visuales (espacio, escenografía, vestuario, actores y maquillaje) confiriéndoles una determinada atmósfera.

4.1. CONSIDERACIONES TÉCNICAS

La iluminación es el sistema escénico que ha realizado más progresos técnicos en los últimos años. Del mismo modo, tras la experiencia del teatro popular de Villar, la profesión de iluminador se ha impuesto y los iluminadores colaboran con el director de escena desde la primera lectura y durante los ensayos de la obra. Un espectador «medio» no tiene la obligación de estar al día de los avances tecnológicos; ya será mucho si muestra sensibilidad hacia la dramaturgia de la luz. Antes que acceder a un conocimiento técnico de los proyectores utilizados, es más útil observar el lugar de la iluminación y la distribución de las fuentes luminosas, localizando la ubicación de los proyectores: frontal, lateral, a contraluz, en contrapicado, horizontal o en ducha (o picado).

4.2. ILUMINACIÓN Y COLOR

La iluminación crea el color. Así pues, tiene que existir una mínima concertación entre el decorador, el figurinista y el iluminador para que las elecciones cromáticas no se anulen unas a otras. El espectador estará atento a los tintes que se utilizan: cálidos para una sensación agradable; fríos para suscitar la tristeza; medios para una impresión de neutralidad y tranquilidad. Las coloraciones elegidas suscitan emociones y sensaciones a partir de la luz (claridad) y del color (tintes). Una observación rigurosa de las coloraciones dará cuenta del efecto que producen en el espectador y de la construcción emocional del espectáculo. Las imágenes mentales producidas le parecerán, si no más fáciles de comprender, al menos mejor ligadas a la utilización objetiva de los colores. Se tendrá en cuenta igualmente la escucha musical, los momentos oníricos o de sueño despierto y los de atención flotante, pues la escucha y el sueño suscitan igualmente determinados colores.

Las distintas direcciones de las luces¹³13. Según François Valentin, *Lumières pour le spectacle*, París, Librairie théâtrale, 1988, págs. 30-34.

4.3. DRAMATURGIA DE LA LUZ

Al asistir a un espectáculo, siempre podemos intentar captar cuál ha sido el plan de iluminación, el *light design*, el dibujo, o mejor, la puesta en escena de la luz, la manera específica en que esta producción escénica pone en juego luces y sombras. Establecemos el tipo de luz utilizada: luz natural del sol o de la luna, o bien luz artificial (actualmente se pueden recrear las condiciones de la luz natural).

Señalamos en qué momento y en qué efectos interviene durante el desarrollo del espectáculo.

Evaluamos qué fenómenos pasajeros o duraderos permite percibir: efectos puntuales o un cambio duradero de la atmósfera, la revelación de un sentimiento o la ocultación de una acción, etc.

Nos preguntamos qué ilumina, pero también qué esconde, y si la puesta en escena parte de la luz para examinarse hacia la sombra o inversamente.

La luz facilita la comprensión. Si el objeto iluminado está bien contrastado, se reconocerá claramente. La luz es responsable de la comodidad o incomodidad de la atención y de la comprensión más o menos racional de un acontecimiento. Cuando a la máxima luz de Brecht o de Vilar sucede el claroscuro de Chéreau o de André Engel, es que la visión del mundo se ha ensombrecido. Cuando Strehler (y su iluminador Guido Baroni) consigue conciliar la luz blanca y brechtiana de una dramaturgia que no tiene nada que ocultar con la luz sensual y meridional de una pintura renacentista italiana, realiza un compromiso único entre racionalidad y subjetividad.

4.4. LA ILUMINACIÓN Y EL RESTO DE LA REPRESENTACIÓN

Apreciar la iluminación significa comprender cómo influye en los demás componentes del espectáculo.

La escenografía

Permite o impide que penetre la luz natural. La luz artificial elige ilusionar o hacer desaparecer este o aquel elemento del decorado. Al cambiar de dirección, puede sugerir la progresión del día: por ejemplo, en las puestas en escena de *Le Misanthrope* por André Engel y de *Britannicus* por Gildas Bourdet. También puede desorientar al observador: por ejemplo, en *Quai Ouest*, de Koltès, o en *La fausse suivante*, de Marivaux, puesto en escena por Chéreau, donde los actores proyectan enormes e inquietantes sombras cuya dirección cambia sin atender a la verosimilitud.

El vestuario

El vestuario capta la luz con especial facilidad: los pliegues de las ropas se destacan y su tinte se vuelve visible y varía con el tipo de luz o de filtro de gelatina que se utilice.

El maquillaje

La luz lo destaca, positiva o negativamente. El color calabaza o naranja realzará agradablemente el tono de piel; el color verde o azul, en cambio, volverá la piel gris, dándole un aspecto siniestro. El maquillaje es casi siempre una necesidad.

El actor

A veces, la luz afecta al actor en su totalidad: su energía queda destacada o, al contrario, atenuada. Su relación con el espectador es transparente, especialmente con luz máxima, o turbia, si queda cegado por una halo de luz o reducido a una voz en la penumbra. Si bien el actor necesita la iluminación como la planta el agua (según Chéreau), a veces también es víctima de una iluminación violenta, hecha contra él, como para desestabilizarlo o agredirlo. Un ojo externo y entrenado sabrá diferenciar una agresión «pactada» de una intervención intempestiva del iluminador que no ha consultado ni con el director de escena ni con el actor.

En resumen, la iluminación, al articular temporal y narrativamente la acción, facilita la *dramaturgia* guiándola e inscribiéndola en el tiempo.

5. Materialidad y desmaterialización

Con el fin de abordar todos los elementos materiales conocidos de la representación, habría que mencionar los sentidos humanos que menos se utilizan en el teatro, al menos aparentemente: el olfato, el tacto y el gusto.

5.1. EL OLFATO

Entra en juego tanto por lo que se desprende de la sala como de escenario: un público más habituado a lo artificial y las falsas apariencias olerá un decorado compuesto de elementos naturales (tierra, árboles, flores). Los simbolistas rusos (Balmont, de quien Vachkevitch puso en escena *Trois floraisons*) ya proponían representaciones olfativas. Recientemente, algunos experimentos como los de Dominique Borg con *De l'autre côté d'Alice* (1988) y Dominique Paquet en *Patience du baobab* (1994) han intentado producir representaciones olfativas de perfumes y

olores. La activación de este sentido desencadena emociones y recuerdos muy poderosos que llevan al espectador a identificarse muy fuertemente con las situaciones así resucitadas.

En el escenario, el olor no pertenece al orden de la ficción; sino al de la realidad. Por este motivo, obstaculiza el proceso de ilusión y de ficcionalización, y bloquea al espectador en sensaciones que éste siente como fuertes y personales. De ahí la dificultad de tratar los signos olfativos como ficciones, y de combinarlos con los otros sistemas de signos. De ahí también la gran dificultad de emplear fragancias en el escenario y de «leerlas» como un signo teatral similar a los de la vista o el oído. Por lo tanto, todo lo que podamos sentir corre el peligro de quedarse en este nivel de materialidad pura que rechaza convertirse en un sentido, un signo o una dramaturgia.¹⁴

5.2. EL TACTO

El tacto tan pronto aparece naturalmente en los juegos, eróticos u otros, como es desterrado de la experiencia teatral occidental, con separación neta de actores y observadores mediante la fila de candilejas.¹⁵ No obstante, otras formas de espectáculo del mundo entero utilizan el tacto. La vanguardia de los años sesenta —el *happening* o el teatro ambiental de Schechner— suscita una relación distinta con el cuerpo del otro y rehabilita el tacto. Esto es lo que formula Barrault:

Gracias al sentido del tacto, el arte dramático es un juego fundamentalmente carnal y sensual. La representación teatral es una refriega colectiva, un acto de amor verdadero, una comunión sensual de dos grupos humanos. Uno se abre, el otro toca y penetra; los dos son uno, se devoran [...]. El arte del teatro, al dirigirse esencialmente al sentido del tacto, es, por lo tanto y ante todo, el Arte de la Sensación. Es lo que se opone a toda preocupación intelectual.¹⁶

Una vez tocado, no solamente por la gracia del arte teatral, sino también por el cuerpo del actor, el espectador modifica radicalmente su aproximación al espectáculo, se escapa del frío cálculo del ojo geométrico y entra en un mundo de sensaciones que a veces van unidas a reflexiones abstractas.

5.3. EL GUSTO

El gusto es un sentido poco solicitado en teatro, salvo en sentido figurado, como en la poética sánskrita, donde, como el *rasa*, designa el sabor, la conciencia gozosa del espectador y el sentimiento de catar un placer estético. Existen espectáculos

14. Dominique Paquet, «Pour un théâtre de fragrances», en *Comédie Française: les cahiers*, nº 17, 1995.

15. Véase el capítulo 1 de la segunda parte.

16. Jean-Louis Barrault, *Le Phénomène théâtral*, Oxford, Clarendon Press, 1961, pág. 21.

donde los actores, durante la representación, elaboran un plato que, una vez preparado, ofrecen al público, por ejemplo *Risotto*, del Politécnico de Roma.

Podemos imaginar otros materiales distintos de los que hemos mencionado al recordar sus propiedades esenciales. También podemos discutir la pertinencia de su segmentación en distintos significantes, pero hemos de advertir que se organizan según un determinado movimiento general, conforme a una vectorización. Lo importante es, pues, no agotar la enumeración de los significantes, sino percibir, con los cinco sentidos, su dinámica: su emergencia, secuencialización y memorización, su facultad de ocupar un primer o un segundo plano, y de tomar parte en correlaciones o alianzas. Captar esta vectorización es la tarea del análisis de cualquier puesta en escena, de cualquier manipulación de los materiales escénicos. La experiencia de los sentidos —la *aesthesis*—, es también la participación emocional del espectador, el hecho de que esté ahí y de que acepte dejarse transportar por un instante.

5. El texto puesto y emitido en escena

¿Cómo recibe e interpreta el espectador el texto cuando éste se pone en escena? Ésta es una cuestión central del análisis de los espectáculos que con mucha frecuencia siguen utilizando textos. En la tradición occidental, el texto dramático permanece como uno de los componentes esenciales de la representación. Durante mucho tiempo se lo ha considerado incluso como el teatro por excelencia, y se ha atribuido a su representación tan sólo un papel accesorio o facultativo. Las cosas cambiaron, sin embargo, hacia finales del siglo XIX, con el reconocimiento de la función del director escénico, al que se cree capaz (¿o culpable?) de imprimir en el texto que se escenifica la marca de su visión personal. Es lógico que el análisis del teatro que se pone en escena tenga en cuenta el conjunto de la representación, en lugar de considerar que esta última se deriva del texto. Los estudios teatrales, y especialmente el análisis del espectáculo, están interesados en el conjunto de la representación, en todo lo que rodea al texto y está más allá de él. Por reacción, el texto dramático ha sido reducido a una especie de accesorio molesto que se ha dejado, no sin desprecio, a disposición de los filólogos. En el transcurso de cincuenta años, hemos pasado así de un extremo al otro, de la filología a la escenología.

Tal vez sea el momento de restablecer un poco más de equidad y, en la medida de lo posible, de sutileza. No se trata de volver a una visión puramente literaria del

teatro, sino de reconsiderar el lugar del texto en la representación; tampoco se trata de dirimir incesantemente si el teatro es literatura o espectáculo, sino de distinguir el texto que leemos encuadrado del texto que percibimos en la puesta en escena.

Al revisar los principales elementos de la puesta en escena occidental contemporánea y pensar en los métodos de análisis que más les convienen, hemos reservado naturalmente un lugar destacado para el texto dramático, pero sin prejuzgar su estatuto en el interior de la representación (en nuestra opinión, el texto está en la representación, y no *por encima* ni *al lado*). Ante todo nos interesa proponer una mirada y un método adecuados para evaluar el impacto y la función del texto en la representación. Los comentarios sobre los textos dramáticos para vez tienen en cuenta su manifestación: palabras leídas individualmente en un libro o representación a la que asistimos y durante la cual percibimos un texto habitualmente pronunciado por actores.

1. Texto puesto en escena y texto emitido en escena

1.1. TEXTO ESCRITO Y TEXTO ENUNCIADO

Antes incluso de poder describir los procedimientos de plasmación en voz, en cuerpo y en actuación del texto dramático por parte del actor y del director de escena, hay que precisar el objeto del análisis de un texto dramático que se pone y emite en escena. Parecen legítimas dos perspectivas:

- Examinar cómo *fue puesto en escena* un texto (previo).
- Observar cómo el texto se *emite en escena*, es decir, cómo se vuelve audible o visible.

El estudio de la puesta en escena del texto

Se dedica a la génesis de la puesta en escena, a la fase de preparación anterior a la puesta a punto de la actuación. El análisis dramático registra el tiempo, el lugar y los protagonistas de la acción e intenta precisar la lectura por parte de los actores y el director de escena, la intervención del escenógrafo, del figurinista y del iluminador, el ensayo, la activación y el descarte de pistas de lecturas posibles, los intentos de puesta en voz y el establecimiento progresivo de la partitura vocal y gestual.

El estudio del texto tal como se emite en escena

Describe cómo el texto se pronuncia, enuncia y «emite» en escena, un texto producido, lanzado y emitido con todos los sentidos posibles y en todas las direcciones. El texto que se *emite en escena* ya está ahí, coloreado por una voz, una versión concreta y vocal de un texto pronunciado que el espectador, o el auditor, no tiene que

activar con su propia voz como lo hace el lector del texto escrito. El texto que se *emite en escena* ya está integrado en una puesta en escena, ya está puesto en escena, pues el actor, ayudado por todos sus colaboradores, ya lo ha puesto en voz, realizando *ipso facto* una puesta en escena vocal que hace del texto dramático el objeto de una representación. Al auditor/espectador (o «espectador»), que oye y ve cómo el actor pronuncia su texto, le cuesta hacer abstracción de lo que percibe, tanto como leer el texto dramático como si lo descubriera en el papel y le diera vida y voz con su propia lectura. Si, por casualidad, ya conoce el texto (un clásico, por ejemplo), podrá sin duda comparar la puesta en escena actual con su antigua lectura del texto, pero le costará preservar su antigua lectura de las insistentes marcas de la puesta en voz actual del actor. Sólo un espectador experto será capaz de reconstruir y de distinguir la puesta en escena actual de la lectura que pudo haber hecho anteriormente. Del mismo modo, no podemos distinguir, en la puesta en escena, lo que proviene de las didascalias de lo que aporta la misma puesta en escena.

Los dos tipos de estudio y sus respectivas perspectivas no son incompatibles, pero sólo el estudio del texto como enunciado de una puesta en escena atañe al análisis del espectáculo, puesto que el espectador «normal» no suele conocer la génesis de la representación. Sin embargo, el proceso de la génesis del espectáculo, de los ensayos, las correcciones, las mejoras y los arrepentimientos de la puesta en escena deja en el producto final rastros indelebiles que el público puede no advertir, pero que no escapan a un experto. El análisis del espectáculo o, más precisamente, el análisis clásico del espectáculo occidental —pues no ocurre lo mismo con el espectáculo intercultural o extranjero— se funda en una versión final, más bien estabilizada, del trabajo teatral, que no se preocupa por las razones exactas de las elecciones estéticas de los artistas y que, por lo tanto, no tiene la obligación de buscar sus intenciones. Una razón más para no confundir texto leído con texto actuado.

Texto leído y texto interpretado

Para apreciar el justo valor de un texto, hay que saber cómo se presenta ante su receptor: ¿es leído por este receptor o lo interpretan unos actores delante suyo? Y, ¿qué ocurre cuando la lectura se pone en escena, como en el caso de espectáculos que hoy en día ponen a prueba las fronteras de la actuación y la lectura?

El *texto leído* no lo activa una voz humana (o sintética) distinta de la de su autor, que no está presente para pronunciarlo. Se activa en el acto de su percepción, pero de un modo individual y silencioso (sólo desde finales de la Edad Media la lectura es silenciosa y el individuo se convierte en el depositario del sentido, en el sujeto que incorpora la ley y sus normas).

El *texto actuado* y pronunciado por el actor está servido por un escenario y por signos prosódicos, visuales y gestuales de los que ya no podemos abstraernos. Al escuchar esta copia verbal del texto, al ver la situación de enunciación que tiene lugar y el sentido concreto que le da al texto, el espectador recibe una opción muy precisa (aunque, a menudo, resulte poco legible, o incoherente) que impide la conside-

ración de otras opciones. Por el contrario, este mismo espectador recibe del texto dramático propiedades que tal vez le habrían pasado por alto en la lectura.

El texto actuado se encuentra repartido entre diversos locutores que han acordado sin ambigüedades una situación de enunciación: el sentido de la situación surge inmediatamente y deslumbra al espectador como nos ciega una evidencia, aun cuando la dispersión de las fuentes de enunciación disuade de un intento de síntesis definitiva y clara.

El texto actuado se subdivide en un *texto solamente oído* y un *texto oído y visto* (es decir, puesto en juego, en acción o en escena). El *texto oído* es el de una lectura, el de un «relato oratorio», como antaño se decía. El auditor dispone de información sobre su enunciación y su interpretación psicológica, pero —como si lo escuchara en la radio— debe imaginar un contexto de juego. En cuanto al *texto visto*, este contexto ya se ha materializado visual y escénicamente, y el espectador no puede escaparse de él: mira lo que en él sucede. En este caso, el análisis del espectáculo debe determinar si hay que mirar o escuchar, si nos sumergimos en signos visuales o si debemos usar la imaginación en cuanto escuchamos el texto; en resumen, tiene que determinar si asistimos a un *drama* o si escuchamos un *relato*.

Comprensión del texto leído

No nos es posible, en el marco de este estudio, volver sobre el estado actual de nuestras técnicas de lectura de los textos dramáticos. A pesar de la dispersión del texto dramático en entradas autónomas y de la multitud y aparente igualdad de las distintas perspectivas, a pesar del rápido desfilar de las palabras y de la dificultad acústica para oírlos, el lector o el auditor se orienta formando conjuntos. Va hacia adelante o hacia atrás en el texto, conforme a las operaciones que la fenomenología de la lectura llama *retención* y *protencción*. Perdido en el laberinto de las réplicas, se mantiene al acecho de los indicios del texto sobre las «circunstancias dadas»,¹ las motivaciones y el superobjetivo de los personajes. Se le pide que contribuya con su capacidad de síntesis, de segmentación o de análisis dramático: debe establecer quién habla, a quién, con qué objetivo, de dónde proviene la palabra y cómo desemboca en una acción. Utiliza la discontinuidad de la palabra en teatro para examinar «qué sucede entre una y otra entrada y en una misma réplica. Qué movimiento se ha realizado para dar el paso de una posición a la posición siguiente».² De este modo, obtiene el medio de imaginar, si no una puesta en escena concreta, sí al menos una situación dramática en la que el texto adopta forzosamente un sentido, puesto que ya está repartido entre varios locutores y tensado por una serie de situaciones conflictivas.

Todas estas operaciones dramáticas y textuales son evidentemente válidas para el estudio del texto en el marco de una puesta en escena, pero hay que sumar-

1. Término de Constantin Stanislavski que designa el conjunto de factores que definen el contexto de la situación dramática del personaje.

2. Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993, pág. 896.

les una serie de tratamientos específicos de la materia verbal de los que más adelante daremos cuenta. Antes hemos de aclarar el nexo entre el texto y la representación estableciendo su jerarquía y sus relaciones de fuerza.

1.2. TEXTO Y REPRESENTACIÓN

Para dilucidar esta compleja relación, conviene precisar en qué momento histórico y en qué área cultural nos situamos, pues el texto no es siempre el elemento previo y fijo al que el escenario tiene que someterse, ilustrar o poner en escena, en sentido occidental. De hecho, el texto precede a la representación y el actor se pone al servicio del texto de un autor tan sólo desde principios del siglo XVII. Antes, existía una estrecha alianza de cuerpos y palabras, y el actor improvisaba sobre argumentos conocidos. A partir de Rotrou y de Corneille, el lenguaje se apodera de los cuerpos para encarnar la palabra del autor, y la representación puede parecer la encarnación, y por lo tanto un sirviente, de un texto considerado como la fuente de todo. Este accidente histórico —la fijación de los textos y sus repeticiones infinitas, primero según una retórica de las acciones muy codificada, y luego según una creatividad ligada a la emergencia irresistible de un director de escena— ha podido pasar por una ley universal: el texto precedería a la representación a la vez temporal y estatutariamente. Ésta es la visión «textocentrista» del teatro, que domina todavía muy ampliamente la teoría teatral y de la que es muy difícil alejarse, sea cual fuere la importancia que atribuyamos a la puesta en escena y a los elementos no verbales de la representación.

Visión «textocentrista» de la puesta en escena

Al situarnos en el marco del análisis de un espectáculo que contiene un texto (anterior o no a la representación), debemos plantear de nuevo la cuestión de las relaciones del texto con la representación —lo que nos conduce a preguntarnos si la representación se deriva o no del texto— y la cuestión de la lectura que podemos hacer de él.

No obstante, esta comparación o confrontación del texto y la representación es un hábito funesto que incita a pensar que la puesta en escena es una actualización, una manifestación o una concretización de elementos ya contenidos en el texto. Lo que desde una perspectiva diacrónica puede resultar verdadero sobre el estudio de la génesis de la puesta en escena, tras un estudio del texto dramático por parte del director de escena, puede no serlo desde una perspectiva sincrónica, ya que el espectador recibe el texto y los signos extratextuales al mismo tiempo, sin que lo uno sea necesariamente anterior o superior a lo otro. Podemos pensar efectivamente en un dispositivo de escenificación elaborado sin que el texto se conozca, y que este texto se haya elegido en último lugar, una vez decidida la puesta en escena: así proceden Bob Wilson y muchos otros creadores teatrales.

El problema no es saber en términos absolutos cuál es el elemento primero —si el texto o la escenificación—, pues está claro que las respuestas varían en función de los momentos históricos contemplados; el problema estriba en saber si, en un espectáculo con texto (del que no sabemos si es anterior o no al trabajo teatral), un elemento deriva del otro y, por tanto, necesita de ese otro para determinarse.

En realidad, no es frecuente encontrar la tesis según la cual el texto se derivaría de la escenificación utilizada y del juego del actor. Sin embargo, sería fácil mostrar que la escritura de los textos está muy influida por la práctica escénica de una época y por lo que ésta sabe hacer teatralmente.

En cambio, a menudo se considera que la puesta en escena se deriva directamente del texto: «se deriva» en el sentido en que la escenificación actualiza los elementos contenidos en el texto. En el fondo, éste es el sentido mismo de la expresión «poner un texto en escena»: ponemos sobre la escena elementos que acabamos de extraer del texto, tras haberlo leído. Así, el texto se concibe como una reserva, o incluso como el depositario del sentido que la representación tiene la misión de extraer y de expresar, como si exprimiera el juego (escénico) de una zanahoria (textual).

Esta visión es tanto la de los filólogos —para quienes el texto dramático lo es todo y la escenificación una mera ilustración, un asunto retórico para «sazonar» el texto—, como la de muchos teóricos del teatro, inclusive semiólogos. Nos limitaremos a algunas citas de estos últimos:

- Anne Ubersfeld habla, por ejemplo, de «núcleos de teatralidad», de «matrices textuales de representatividad», de agujeros del texto que serán colmados por la puesta en escena.³
- Alessandro Serpieri se interesa por la virtualidad escénica del texto dramático.⁴
- Erika Fischer-Lichte ve la teoría como «el estudio sistemático de las relaciones posibles entre el texto escrito y la representación». Según esta autora, la representación se tiene que entender como aquello que interpreta las significaciones posibles del drama que está en su base.⁵
- Keir Elam se pregunta «qué vínculo de parentesco mantienen el texto dramático y el texto de la representación y cuáles son los puntos de contacto entre ellos».⁶
- Horst Turk quisiera encontrar «la articulación ausente entre la semiología del teatro y la poética del drama, que facilitaría sus mutuos resultados».⁷

Todas estas posiciones son filológicas en el sentido en que la representación solicita un texto para existir y para ser interpretada. El texto no se describe por su enunciación escénica, es decir como práctica escénica, sino como una referencia absoluta e inmutable, como eje de toda puesta en escena. Pero, al mismo tiempo, el

3. Anne Ubersfeld, *op. cit.*

4. Alessandro Serpieri, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il formichiere, 1977.

5. Erika Fischer-Lichte, *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübinga, Niemeyer, 1985, pág. X.

6. Keir Elam, *The Semiotics of Drama and Theatre*, Londres, Methuen, 1980, pág. 208.

7. Horst Turk, *Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung*, Tübinga, Narr Verlag, 1989.

texto se declara incompleto, puesto que necesita de la representación para adquirir un sentido. Todas estas posiciones filológicas comparten una visión normativa y derivativa de la puesta en escena: ésta no puede ser arbitraria, sino que debe servir al texto y justificarse con una lectura correcta del texto dramático. Se presupone que el texto y la escena están ligados y que han sido concebidos uno en función del otro: el texto, escrito con vistas a una futura puesta en escena o, por lo menos, a cierto tipo de interpretación; y la escena, pensada a partir de lo que el texto sugiere en relación con su puesta en espacio.

Visión «escenocentrista»

Para terminar con las visiones filológicas, nos preguntaremos si es preciso secundar la radicalidad de un esteta como Lehmann, para quien «la puesta en escena es una práctica artística estrictamente imprevisible desde la perspectiva del texto».⁸ Esta posición radical niega cualquier relación de causa a efecto entre el texto y la escena, y otorga a la puesta en escena el poder de decidir soberanamente sus elecciones estéticas. Así proceden, efectivamente, muchos directores de escena, desde Wilson a Grüber, o desde Mesguich a Heiner Müller. Preparan texto, música, escenografía y actuación del actor de manera autónoma, y no efectúan la «mezcla» de estas distintas pistas hasta final de trayecto, del mismo modo que se monta un filme. En estos ejemplos, el texto ya no se beneficia de un estatuto de anterioridad o de exclusividad y no es más que uno de los materiales de la representación: no centraliza ni organiza los elementos no verbales. En cambio, si nos atenemos a puestas en escena de textos cuya lectura y conocimiento es, por así decirlo, inevitable (ya porque sean conocidos o porque se basen en personajes y en situaciones que no son fáciles de olvidar), la tesis de Lehmann es más difícil de sostener, pues el espectador no dejará de preguntarse por la relación entre la práctica artística y el texto, aunque sólo sea para cuestionarse hasta qué punto la escena puede ignorar lo que nos sugiere el texto.

En el caso de una puesta en escena donde, a pesar de todo, se da a escuchar un texto, propondremos el siguiente compromiso (en relación con la afirmación tajante de Lehmann): la mera lectura del texto no dicta la puesta en escena; en cambio, esta lectura sugiere a los que la practican el establecimiento experimental y progresivo de situaciones de enunciación, es decir, la elección de «circunstancias dadas» (Stanislavski), las cuales proponen una perspectiva para la comprensión del texto, activan su lectura y generan interpretaciones que el lector no había previsto y que provienen de la intervención del actor y de los artistas implicados en la práctica escénica.

Proponemos, pues, un compromiso entre la posición textocentrista y escenocentrista: no tiene sentido pretender que la puesta en escena dependa de elementos potenciales o incompletos del texto, por mucho que siempre terminemos por encontrar un indicio textual del que la puesta en escena se puede derivar «legítimamente»; no hay una «pre-puesta en escena» inscrita en el texto dramático, por mu-

8. Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*

cho que el texto sólo pueda leerse imaginando las situaciones dramáticas en las que se desarrolla la acción.

¿Cuáles son las consecuencias para el análisis de un espectáculo que contiene un texto dramático? ¿A qué elementos debe prestar atención?

- El análisis debe evitar a toda costa la comparación de la puesta en escena con el texto del que parece haber salido. El texto no es el punto de referencia indiscutible al que debe remitir todo análisis del espectáculo.
- Debe separar cuidadosamente lo que conoce sobre el texto escrito, por un conocimiento previo y «sobre el papel», y lo que percibe del texto «emitido en escena» y, por lo tanto, enunciado en una situación de enunciación muy precisa que deberá describir en primer lugar.
- Se trata, por lo tanto, de pensar separadamente el estudio de los textos escritos y el de las prácticas escénicas que comportan textos.

La puesta en escena contemporánea tiende a negar todo vínculo entre los textos y las prácticas escénicas. Algunos directores de escena buscan textos que, en teoría, no se pueden interpretar en un escenario, o que se resisten al juego escénico. Heiner Müller hacía de ello el criterio de un teatro productivo: «Sólo cuando un texto no se puede realizar con el teatro existente se vuelve productivo o interesante para el teatro».⁹

Hoy en día, la puesta en escena ya no significa siempre el paso del texto al escenario. A veces, la puesta en escena es una *instalación*, es decir, una puesta en presencia de las diversas prácticas escénicas (luz, artes plásticas, improvisaciones), sin que sea posible establecer una jerarquía entre ellas, y sin que el texto desempeñe un papel de polo de atracción para el resto de la representación.

En este sentido, la escenificación del texto proporciona las primeras indicaciones sobre el sentido del texto y, especialmente, sobre el estatuto que hemos de atribuirle en el interior del espectáculo analizado.

2. El estatuto del texto puesto en escena

Esta cuestión concierne al análisis del espectáculo porque el espectador se ve obligado a establecer el estatuto del texto dentro de la puesta en escena.

2.1. AUTONOMÍA O DEPENDENCIA DEL TEXTO

Para establecer el estatuto del texto dramático que percibimos en la puesta en escena, hay que determinar primero si existe independientemente de ella como texto publicado o publicable, es decir, como texto legible, o al menos audible, en forma distinta de la oralidad escénica.

9. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*, pág. 18.

En el caso del texto clásico o moderno, el texto existe, por definición, independiente y anteriormente a su enunciación escénica. Siempre podemos, entonces, leerlo y comparar esta lectura con la que propone la puesta en escena.

Pero también puede ocurrir que no exista un texto como base inicial de la pieza y que éste se haya elaborado poco a poco durante los ensayos, o incluso que se haya introducido a última hora, una vez fijada la partitura escénica definitiva. Por lo tanto, no tiene sentido intentar establecer un lazo entre lo que se muestra y lo que se dice.

Finalmente, puede ocurrir que el texto no adquiriera ningún valor semántico, es decir, que no podamos leerlo u oírlo, que no sea más que un decorado verbal, una música hecha de sonoridades o de palabras cuya disposición no construye sentido. Ése sería el caso del texto de Wilson para *The Golden Windows*: no tiene mucho interés leer el guión (que, sin embargo, se publicó), pues, no solamente no es el punto de partida de la puesta en escena, sino que sobre todo no es más que una materia vocal y rítmica que se usa como elemento plástico y sin pretensión semántica (con lo que resulta inútil entregarse a sabias exégesis).

Una cosa es segura: nuestra evaluación del valor intrínseco del texto varía; lo que hoy nos parece ilegible tal vez pudo ser legible antaño, cuando el público estaba al corriente de las alusiones y las prácticas culturales (vodeviles del siglo XIX); tal vez se vuelva legible con el paso del tiempo, cuando el público disponga de las claves y las normas para descifrarlo (el teatro de Beckett se ha vuelto clásico en el sentido en que la mayoría de los espectadores lo conoce y lo comprende hoy en día). Hay que ser, por tanto, muy prudente al determinar la legibilidad de un texto, pues siempre es relativa. Más vale atenerse al criterio de saber si el público conoce o no el texto, como la pieza clásica, el mito o los sucesos que están en el origen de la puesta en escena.

2.2. ESPECIFICIDAD DEL TEXTO DRAMÁTICO

Si examinamos los espectáculos que actualmente utilizan textos, vemos que se utiliza todo tipo de textos, y no solamente textos dramáticos escritos para el teatro. Por consiguiente, no deberíamos limitar el conjunto de textos destinados a la escenificación a un determinado tipo de escritura dramática o de habla, como hace Michel Vinaver al hablar de un «carácter específico de la escritura teatral»¹⁰ que, por lo demás, permitiría definir esta escritura específicamente dramática de un modo transhistórico y universal. Lo único que podemos afirmar es que cada momento histórico y su práctica dramática y escénica correspondientes poseen sus propios criterios de dramaticidad (desplegar un conflicto) y de teatralidad (usar la escenificación). En lugar de intentar una definición fenomenológica, universal y abstracta de la especificidad de la escritura dramática, es preferible tratar históricamente cada caso particular, es decir, examinar cómo se ha concebido el texto en función de una cierta práctica de la lengua y de la escenificación, y qué procedimientos dramáticos

10. Michel Vinaver, *op. cit.*, pág. 893.

destacan. Al análisis del espectáculo le conviene determinar lo que una práctica escénica concreta permite comprender del texto, y qué significaciones desprende o evoca. Sabemos que los textos, y singularmente el texto dramático, se metamorfosean a lo largo de la historia, dando lugar a una serie de interpretaciones distintas, a veces llamadas, en teoría de la recepción, «concreciones».

A partir de estas distintas concreciones y una vez trazados el horizonte de expectativas del lector/espectador y el marco histórico, estamos en condiciones de enumerar las propiedades específicas de la escritura dramática.¹¹

Así, el conocimiento histórico de la producción y de la recepción del texto prepara su análisis dramático, conociendo elementos que añaden tanto al texto como a la escenificación, y especialmente:

- La determinación de la acción y de los actantes.
- Las estructuras del espacio, del tiempo y del ritmo.
- La articulación y el establecimiento de la fábula.

El análisis dramático del texto «en el origen» y «en el seno» de la puesta en escena es el primer reflejo del análisis del espectáculo, pues clarifica y sistematiza la mayoría de las percepciones aisladas e informa sobre las permanentes y mutuas influencias entre la escenificación y el texto.

El análisis dramático se aplica sobre todo a las obras clásicas o figurativas, cuando ciertas acciones realizadas por personajes cuentan una historia. Sin embargo, el análisis dramático también tiene algo que decir, incluso en el caso de textos sin fábula, sin personaje y sin representaciones miméticas, aunque sólo se trate de elucidar los mecanismos textuales o los juegos de lenguaje de la superficie del habla.

La relativa especificidad de la escritura dramática —y, por consiguiente, su no especificidad— vuelve problemático cualquier método de análisis del texto que pretenda un alcance universal, ligado a una esencia mítica de lo dramático. Por lo tanto, el análisis de los espectáculos que contienen un texto tiene que precisar, en primer lugar, las «circunstancias determinadas» del texto, pero no debe restringirlas a la situación psicológica como lo aconsejaba Stanislawski, sino situar históricamente el texto, tanto en el momento de su producción como en el de su empleo actual en la puesta en escena, en su inscripción en un contexto sociocultural. Concretamente a lo que afirma Vinaver, no podemos leer el texto dramático sin imaginar una situación concreta dependiente de las condiciones ideológicas del momento, o sin disponer de un mínimo de conocimientos previos sobre el texto y el modo de interpretación.¹²

Esta historización compete también a la relación texto/representación, que no hay que abordar nunca de un modo absoluto ni para la eternidad de una teoría muy resistente. Aquí nos contentaremos con algunos grandes puntos de referencia históricos:

11. Para un ejemplo del teatro de Marivaux, véase Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, op. cit.

12. Michel Vinaver, op. cit., pág. 893.

— Desde la época del clasicismo francés de Corneille y de Racine hasta mediados del siglo XVII, un sistema retórico regula las relaciones entre el texto y la escenificación utilizando actitudes e inflexiones vocales estrictamente codificadas que supuestamente fijan las emociones. La representación consiste en respetar y reproducir este sistema.

— Desde 1750 con Diderot y cada vez en mayor medida hasta 1880, la exigencia de realismo y la demanda de emociones románticas auténticas abren una brecha en la retórica gestual y tienden a imponer una lectura individualizada del texto con una gestual y una interpretación escénica que se separan de los estereotipos.¹³

— A partir de 1880, con la aparición de la función del director de escena, el texto figura como un dato cada vez más relativo y variable, ligado al contexto histórico, variable como puede serlo la mirada del lector, del espectador y, de rebote, la del propio director de escena. El texto se ve desplazado de una escena monolítica. El psicoanálisis, que proclama el desplazamiento del sujeto, lo descentra e incluso desconcentra. Se espera que la puesta en escena, que se compromete globalmente con el texto que interpreta, colmará la distancia histórica, cultural y hermenéutica entre el texto y su nuevo público.

— De 1880 a 1960, aproximadamente, la puesta en escena se consolida y coincide con la aparición y el apogeo de las vanguardias teatrales. En todo momento y corriente, asistimos a una crítica radical de la pretensión de racionalidad o de universalidad del texto. La puesta en escena quisiera sustituir el texto lingüístico por un «lenguaje de la escena» (Artaud) o por un *gestus* (Brecht) que fuesen la emanación de un pensamiento visual controlado por la puesta en escena y encaminado a terminar de una vez por todas con el logocentrismo. Según esta concepción clásica —por ejemplo, la de Copeau—, la puesta en escena es «el dibujo de una acción dramática. El conjunto de los movimientos, gestos y actitudes, el acuerdo de las fisonomías, las voces y los silencios, es la totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza».¹⁴ El director de escena va reemplazando poco a poco al autor en tanto que autoridad encargada de controlar la producción del sentido y la significación estable del texto. Pero pronto se empieza también a sospechar que el director de escena cierra el sentido, y acaba apareciendo como un sujeto autoritario con una autoridad cada vez menos reconocida por el ex-autor, el actor y el espectador. Esto conduce directamente a la negación de la puesta en escena, a la «post-puesta en escena».

— En el período de post-puesta en escena (posterior a 1960), un tiempo que no tiene nada que decir de sí mismo salvo que es «pos-moderno», se pone en tela de juicio la figura del director de escena, cuyos presuntos autoritarismo y sistematicidad son nocivos para la productividad del espectáculo. Tanto la escenificación como el texto no son más que «prácticas significantes» abiertas (lo que

13. Jacqueline Martin y Willmar Sauter (comps.), *Understanding Theatre*, Estocolmo, Almqvist and Wiksell International, 1995, pág. 21.

14. Jacques Copeau, «Un essai de rénovation dramatique», en *Registres I. Appels*, op. cit., págs. 29-30.

significa que podemos hacerles decir lo que queramos; la teoría ya no es más que un juego). Ha desaparecido la antigua alternativa entre el texto que tiene un significado que hay que transmitir «fílmicamente» y el texto que no podemos usar como material de construcción; o entre un tipo de puesta en escena *metafórico* (donde la escena metaforiza el sentido del texto) y un tipo *escenográfico* (donde la única escritura es la de la escena).¹⁵ Se produce una nueva alternativa entre la pretensión de controlar globalmente el sentido y la renuncia a toda previsión de sentido. En este último caso, la puesta en escena sólo es, de hecho, una instalación: todos los materiales se instalan en un espacio-tiempo y se activan al máximo de sus posibilidades, mientras el espectador se contenta con observar estas interacciones fortuitas y con «contar los golpes que intercambian los combatientes».

Estas etapas históricas todavía ofrecen otros muchos ejemplos para los espectadores contemporáneos y nos ha parecido oportuno esbozarlas brevemente. Por otra parte, a menudo coinciden en el interior de una misma puesta en escena e ilustran aparentemente bien la variedad de la relación entre escena y texto. Habría que relativizar una vez más esta relación, comparándola con la que se da en otros contextos culturales muy diferentes. Veríamos entonces que, si la cultura occidental y su más bello laurel, la puesta en escena teatral de textos literarios, consideran el texto como la fuente o la referencia de la representación, ocurre algo muy distinto en otras culturas. En la cultura africana, por ejemplo, hemos de considerar distintamente la línea de separación entre texto, movimiento, danza y música. El texto ya no es el punto orientador; puede ser reemplazado o quedar a cargo de un medio muy diferente—por ejemplo, de los tambores que dicen un texto que los blancos no entienden (en *La Mort et l'Écuyer du roi* de Soyinka)—. Con todo, para la puesta en escena occidental, el texto sigue siendo el elemento que permite comparar los grandes tipos de puesta en escena.

2.3. TIPOLOGÍAS DE LA PUESTA EN ESCENA

En cuanto a la puesta en escena contemporánea, es muy difícil orientarse en sus múltiples manifestaciones, pero podemos proponer varias tipologías si recuperamos las categorías procedentes de la historia del teatro del siglo pasado.

Tipología histórica

Se trata de categorías muy conocidas y usadas frecuentemente:

- Escenificación *naturalista*. La actuación, la escenografía, la dicción y el ritmo se ofrecen como una mimesis de lo real. Por ejemplo, las puestas en escena de las piezas de Chéjov por Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú.

15. Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*

- Puesta en escena *realista*. Lo real no se expresa fotográficamente como en el caso precedente, sino que se codifica con un conjunto de signos que se considera pertinente. La mimesis es selectiva, crítica, global y sistemática. Por ejemplo, las puestas en escena de Brecht, o las de Planchon en los años sesenta y setenta.
- Puesta en escena *simbolista*. La realidad representada es la esencia idealizada del mundo real. Por ejemplo, la puesta en escena de *La mort de Titangiles* por Meyerhold en 1905 y ciertos espectáculos de Bob Wilson.
- Puesta en escena *expresionista*. Se subrayan claramente ciertos rasgos que expresan la actitud personal del director de escena. Por ejemplo, los espectáculos de Fritz Kortner o de Matthias Langhoff.
- Puesta en escena *épica*. Es la que relata por medio del actor, de la escenografía y la fábula. Por ejemplo, el trabajo de Piscator y de Brecht en otro tiempo, o de los actores narradores de hoy.
- Puesta en escena *teatralizada*. En lugar de imitar lo real, los signos de la representación insisten en el juego, en lo ficticio y en la aceptación del teatro como ficción y convención. Por ejemplo, las puestas en escena de Meyerhold antiguamente, o las de Vitez y Mesguich en nuestros días.

Otras estéticas han proporcionado igualmente modelos de representación, insaurando nuevas categorías estilísticas y elevando al rango estético y teórico unas propiedades históricas que provienen de circunstancias dadas.

El caso de las escenificaciones de los textos llamados «clásicos» se debe examinar aparte, pues la relación con el texto clásico varía considerablemente.

Las puestas en escena de los clásicos

Esta tipología se basa en la concepción según la cual la puesta en escena surge, implícita o explícitamente, del texto dramático; pero, ¿se atiene a la letra, a la fábula que cuenta, a los materiales brutos que ofrece, a los sentidos múltiples que admite, a la retórica que lo anima, o al mito en que enraiza?

- La *reconstrucción arqueológica* del espectáculo intenta mostrarlo tal como pudo haberse presentado, según nuestros conocimientos, en el momento de creación de la pieza. La puesta en escena se preocupa únicamente de detalles arqueológicos, sin evaluar la nueva relación de esta reconstrucción dudosa con el horizonte de expectativas del espectador actual.
- La *historización* es exactamente lo contrario de la reconstrucción arqueológica, ya que, al no preocuparse demasiado por la exactitud histórica de las condiciones de juego en el momento de la creación, procura relativizar la perspectiva y encontrar en la fábula una historia que nos afecte directamente, adaptando las situaciones, los personajes y los conflictos a nuestras necesidades. En los años cincuenta y sesenta, esto da lugar a una puesta en escena «sociológica», en la que el texto es aclarado por todo tipo de indicaciones socioeconómicas (Planchon, Strehler).

— La *recuperación* del texto en tanto que material bruto es el método más radical de tratar el texto dramático. En la práctica contemporánea recibe varios nombres: actualización, modernización, adaptación, reescritura, etc. Estas operaciones no solamente modifican la letra del texto, sino que también profesan no interesarse por ella, tratándola como un motivo de variaciones o de reescrituras, lo que hace que esta práctica de recuperación no se pueda prever ni teorizar.

— La *puesta en escena de los sentidos posibles* no tiene el objetivo de reconstruir un tipo de juego determinado o de adaptar la pieza a nuestra época, sino que aspira a abrir el texto a una pluralidad de lecturas que se contradigan, se contesten entre sí y no puedan reducirse a un sentido global final. La pluralidad de los sentidos posibles evita jerarquizar los signos o repartirlos en sistemas mayores y menores y, mediante la multiplicación de los enunciadores (actores, escenógrafo, músico, etc.) que trabajan cada uno por su cuenta, suscita «infinitas interpretaciones».¹⁶

— La *puesta en voz* evita cualquier interpretación a priori del texto y, especialmente, la lectura de las situaciones, las motivaciones de los personajes y el universo de la pieza, y se concentra, en cambio, en la ejecución retórica, vocal y del lenguaje del texto. Invita a los actores a acercarse al papel a partir de una lectura «respirada» y rítmica del texto. Sistematizada por Copeau y Jouvet, y luego por Vitez, esta técnica de lectura parte decididamente del texto como rastro respiratorio del autor, y sólo quiere acceder posteriormente al sentido del texto, cuando el actor ya sea capaz de expresarlo con su dicción y su rítmica.

— El *retorno al mito* es la negación de la historización, de la recuperación y de la puesta en voz. No se interesa por la dramaturgia del texto, ni por sus formas y sus códigos, sino que se dirige directamente al corazón de la fábula y de su mito fundador.

Estas seis categorías rara vez se presentan en estado puro; a menudo, combinan varias de sus respectivas propiedades y hacen que resulte problemática cualquier tipología estricta. En ese caso, es preferible contentarse con grandes distinciones como las de Lehmann o Pavis.

Las dimensiones autotextual, ideotextual e intertextual

Todo *texto*, en el sentido semiológico del término, se define por sus dimensiones autotextual, ideotextual e intertextual.

La *puesta en escena autotextual* procura no salirse de las fronteras del escenario y no referirse a un realidad exterior a ella. A esta categoría pertenecen tanto las puestas en escena «arqueológicas», que reconstruyen las condiciones de juego de la época y se cierran a la perspectiva moderna, como las puestas en escena herméticamente cerradas en torno a una opción o una tesis del director de escena, y que no to-

leran ninguna mirada exterior que pueda influir en su sentido. Tal sería el caso de las puestas en escena de las vanguardias —especialmente, de las simbolistas (Craig, Appia)—, o de Wilson: inventan y aíslan un universo escénico coherente y cerrado sobre sí mismo en un sistema estético autónomo.

Inversamente, la *puesta en escena ideotextual* se abre al mundo psicológico o social donde se inscribe. Pierde su textura y su autonomía en provecho de saberes y discursos acabados: ideología, explicación del mundo o referencia concreta a las prácticas sociales. Toda puesta en escena que alude a la realidad social enuncia un comentario —subtexto o metatexto— que la relaciona con el mundo exterior. Pertenecen a esta categoría aquellas puestas en escena que pretenden establecer un vínculo con lo real-social, como las llamadas brechtianas o las que hoy tratan de la *Misère du monde* (puesta en escena por Marchesi). Las piezas pedagógicas, las parábolas sociales y los documentos brutos sobre lo real son asimismo ideotextuales.

La *puesta en escena intertextual* garantiza la necesaria mediación entre la autotextualidad y la ideotextualidad. Relativiza el deseo de autonomía de la puesta en escena, se sitúa en la serie de las interpretaciones y se separa polémicamente de las otras soluciones o los otros tipos de puesta en escena. Con frecuencia, la puesta en escena de textos clásicos muy conocidos es necesariamente intertextual, pues hace alusión a puestas en escena anteriores, o al menos a grandes modos de resolver el enigma del texto. Así procedía Vitez cuando montaba Molière: siempre había lugar para aludir a uno o varios predecesores.

Metáfora, escenografía y acontecimiento

La última tipología hasta la fecha, a cargo de Lehmann (1989), también es muy general. Distingue las puestas en escena metafórica, escenográfica y del acontecimiento.

— La *puesta en escena metafórica* utiliza la escenificación como una metáfora del texto dramático, y lo comenta e ilustra con medios escénicos. Con frecuencia, los directores de escena aficionados proceden de este modo y utilizan la escenificación como una ilustración de lo que han comprendido del texto.

— La *puesta en escena escenográfica* es una escritura escénica autónoma. Desde Artaud a Bob Wilson, utiliza la escenificación como un lenguaje de pleno derecho. La significación queda a merced del observador, como una mera posibilidad de síntesis.

— La *puesta en escena del acontecimiento* escenifica un acontecimiento que no depende en absoluto de la lectura de un texto, pero que, en cambio, da lugar a un dispositivo o instalación: una situación que se caracteriza por la presencia conjunta de la producción y la recepción de los actores y de los espectadores: Lehmann da el ejemplo de un grupo vienés, Angelus Novus, que organiza una lectura continuada de la *Iliada* de Homero (en 22 horas).

16. Peter Brook, en *Travail théâtral*, nº 18, 1975, pág. 87.

Esta tipología se aproxima bastante a la de Abirached, quien también distingue tres estatutos posibles para la puesta en escena.¹⁷

- La puesta en escena enteramente sometida al texto (*metafórica* en Lehmann).
- La puesta en escena absolutamente autónoma, que posee su propio lenguaje escénico (*escenográfica* en Lehmann).
- La puesta en escena que emplea textos en lugar de ponerse a su servicio (*del acontecimiento* en Lehmann).

En todas las tipologías, las categorías son bastante generales y, como mucho, determinan algunas propiedades y tendencias indicativas. Proporcionan una primera orientación que permite inscribir la puesta en escena en marcos ya existentes, lo que entraña un cierto peligro cuando la puesta en escena pretende precisamente ocuparse de un terreno nuevo. A esta orientación se añade a menudo una evaluación crítica que hay que distinguir de un mero análisis semiológico, pues se aproxima mucho a la crítica dramática. No obstante, aunque la aproximación funcionalista e intelectualista de la semiología intente eludir la evaluación crítica, ésta forma parte integrante de la teoría crítica tal como la entendemos aquí.

3. El tratamiento del texto en el espacio público de la representación

El análisis del texto emitido en escena se interesa especialmente por todas las operaciones a las que se ha sometido y se sigue sometiendo el texto en la puesta en escena, se interesa por el modo en que el escenario trata al texto.

3.1. PLASTICIDAD DEL TEXTO

En cuanto un texto se enuncia en el escenario, e independientemente del modo en que se haga, recibe un tratamiento plástico, musical y gestual: el texto abandona la abstracción y la potencialidad de la escritura, y es activado por la representación. Coloreado por la voz y por el gesto (según su «colorido»,¹⁸ el texto se vuelve textual), el texto es encarnado por el actor como si este último pudiera volverlo físico y absorberlo, inspirarlo antes de espirarlo, contenerlo y conservarlo en parte para sí o, al contrario, expectorarlo y darlo a oír. Antes de que se convierta en algo psicológico y abstracto, el texto se aborda físicamente:

La lectura del texto por parte del actor no se parece en nada, entonces, a un aprendizaje externo, en el sentido en que la psicología quisiera hacérselo entender. El texto *trabaja*, se mueve en su textura y se transforma en la relación misma en la que el cuer-

17. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, París, Plon, 1991 (1981), pág. 166.

18. Término empleado por Michael Chekhov en *L'Imagination créatrice de l'acteur*, op. cit.

po tiene un sentido y mantiene móviles las direcciones de sentido que constituyen el estilo del texto. Por ahí pasa la temporalidad, pues, en este caso, el cuerpo ni actúa ni habla, pero es el lugar en el que se origina toda creación.¹⁹

Fédida habla en esta cita del texto en general, pero lo que dice de él vale a *fortiori* para el texto dramático, que se convierte en *escénico* y *teatral* en cuanto la puesta en escena le hace pasar al acto.

3.2. LAS «CIRCUNSTANCIAS DADAS»

Una vez enunciado y emitido en escena, el texto muestra lo que Stanislavski llamaba las «circunstancias dadas» o lo que los lingüistas denominan la situación de enunciación. El texto se reparte entre los locutores y la puesta en escena clarifica quién habla, a quién y por qué. Los elementos paraverbales informan inmediatamente sobre el mensaje verbal. La dispersión de la palabra en las distintas entradas de los diferentes personajes y, por lo tanto, la multitud y la igualdad aparente de perspectivas pueden desconcertar al espectador, pero lo obligan a estar al acecho de las indicaciones sobre las «circunstancias dadas», a seguir las motivaciones de los personajes y el superobjetivo de la pieza, a intentar una síntesis dramática y a organizar la materia escénica en torno a sus grandes ejes.

El texto que queda repartido entre los locutores juega con la discontinuidad de la palabra en teatro, obliga a examinar «qué sucede entre una y otra entrada y durante una misma réplica. Qué movimiento se ha realizado para dar el paso de una posición a la posición siguiente».²⁰ La puesta en escena aclara y precisa este paso de una posición a otra y el análisis se esfuerza por determinar con qué lógica se efectúa. Así pues, encontrar el sentido del texto significa determinar cómo la puesta en escena garantiza y figura esta lógica. El trabajo del actor consiste en «completar» el del autor: «Cuanto más rico es un texto, más pobre debe ser la música del actor; cuanto más pobre es un texto, más rica debe ser la música del actor».²¹ De ello se sigue que el análisis debe evaluar estas riquezas respectivas del texto y del juego y comprender el sistema de su correlación. Se trata de mostrar lo que el texto recibe a través del juego, y también lo que el juego revela de sus riquezas ocultas: una descripción probablemente bastante delicada, puesto que hay que establecer lo que la escena hace surgir en el texto.

3.3. RECONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA DE LA ENUNCIACIÓN ESCÉNICA

Para describir este surgimiento en el texto, es útil reconstruir el sistema de la enunciación escénica. Se trata de pensar en los factores en juego y en su jerarquía.

19. Pierre Fédida, *Le Corps, le texte et la scène*, París, Delarge, 1983.

20. Michel Vinaver, op. cit., pág. 896.

21. Étienne Decroux, op. cit., pág. 54.

Esta nunca es fija, pero existe —como lo advertía el mimo Decroux— una escala de factores de expresión entre los que la palabra es el más fuerte de todos: «En el orden de importancia de los factores de expresión, el gesto ocupa el último lugar. Primero está la palabra tal como podríamos escribirla y, por tanto, leerla con los ojos; luego está la dicción; después, la actitud justa; y finalmente, el gesto».²² Todo análisis tiene que considerar siempre esta jerarquía entre palabra, dicción (que es una «especie de mimo, la especie vocal del mimo»), actitud y gesto. Hay que arriesgar-se a evaluar la dosificación de texto y gesto; la estrategia gestual (lo que se entiende en suma como «puesta en escena») consiste en hacer oír o en silenciar una parte o un aspecto del texto. Siempre resulta revelador observar sobre qué gesto se dice el texto, y con qué ritmo, sabiendo —con Decroux— que «el gesto desplegado sin aumento o disminución de velocidad y sin sobresaltos no distrae del texto».²³ También es aclaratorio examinar cómo la puesta en escena dispone el discuir del texto, si da tiempo o no al espectador de ser transportado por él, de zambullirse en su propio proceso de pensamiento, de meditar, de acercarse o alejarse de sus palabras.

3.4. LA PUESTA EN VOZ

La voz también ofrece valiosas informaciones sobre este surgimiento del sentido en el texto. Si transporta situaciones extrañas de la comunicación ordinaria, debe ser objeto de una decodificación psicológica: el análisis psicológico se realiza de forma natural y advierte sobre las motivaciones de los personajes, sobre todo gracias al análisis de los elementos paraverbales de la comunicación. La voz también proporciona al texto una dimensión corporal y material que es mucho más difícil de percibir que las emociones y las motivaciones. Esta materialidad, este «grano de la voz» barthesiano, es la encarnación del texto en el cuerpo de los actores. El análisis del texto pronunciado por los actores obliga a desnudar su sensibilidad corporal y a analizar el efecto que produce en el espectador:

Recitar o cantar delante de los demás supone mostrarles algo de nuestro cuerpo; también supone descubrir, de una sola vez, toda una sensibilidad difusa de nuestro cuerpo [...]. La voz es *materia* del cuerpo —un *elemento* propositivo (a diferencia de la objetividad ligada a la relación ocular del hombre y a su aptitud para representarse).²⁴

Cuando la voz del actor nos alcanza, ya se ha producido una puesta en voz, una puesta en escena vocal del texto. El espectador recibe una copia vocal del texto; no tiene entonces que activarlo él mismo como lo haría un lector. Esta vocalidad, esta firma concreta y personal del mensaje, constituye su originalidad, y el análisis debe procurar describirla.

22. *Ibidem*, pág. 56.

23. *Ibidem*, pág. 165.

24. Pierre Fédida, *op. cit.*, pág. 252.

Resulta igualmente útil determinar qué resonadores se utilizan principalmente. Se trata de sentir de qué parte del cuerpo parecen surgir las palabras, cómo el actor ha controlado su emisión y cómo las actitudes corporales afectan a su sentido y su impacto. Un ejercicio clásico de dicción consiste en desplazar corporalmente el punto de emergencia de las palabras, variar las actitudes, ajustar su sentido a la manera de decirlas. En el mismo orden de ideas, al recibir el texto incorporado por los actores, los espectadores deben considerar la influencia de la enunciación física en la producción del sentido de la escena y del texto.

3.5. LOS FACTORES KINESTÉSICOS DEL TEXTO

El texto emitido en escena se puede percibir a partir de su calidad vibratoria, como si dibujara en el espacio-tiempo la trayectoria de sus direcciones y de sus movimientos. El esquema de entonación y retórico se puede imaginar inmediatamente: a buen entendedor, pocas palabras bastan. El análisis se atenderá especialmente a las siguientes particularidades:

- El esquema de entonación de las frases y de las tiradas.
- La cadena mimo-posturo-verbal, es decir, la manera en que el mensaje pasa imperceptiblemente del cuerpo a la actitud, y a la voz.
- Los puntos de apoyo lógicos y retóricos de la enunciación (su conjunto forma la subpartitura del actor).
- La coloración y el origen de la voz. ¿De dónde proviene la voz? ¿Emana de las profundidades del cuerpo y del aliento, transportada orgánicamente por todo el cuerpo, o bien es una «voz espirada» (Finter) desde el exterior, injertada artificialmente en un cuerpo ajeno a su procedencia?
- El porte del texto (como se habla de un *port de tête*). Examinamos la manera en la que se transporta el texto:

- Por una voz, una entonación, que se prolonga por un gesto, como sobre una rampa de lanzamiento. O, al contrario, el locutor lo retiene como si lo dijera para sí.
- Hacia el exterior o hacia el interior. El locutor intenta llegar al otro, o bien guarda el sentido para sí mismo, diciendo el texto «para su coleteo».
- Gracias a las distintas modalidades de lo dicho por todos los posibles matices (afirmativo/negativo, dubitativo/asertivo, etc.), que no son de orden decorativo ni psicológico, sino físicas y kinestésicas.
- La puntuación vocal y corporal. La frase verbal y gestual necesita momentos pausados, de clarificación y de figuración de su propio relieve.

3.6. EL TEXTO Y LOS SIGNOS PARAVEBALES

Se trata de considerar el texto tal como lo oímos y lo sentimos progresar mediante sistemas de signos no lingüísticos. Examinamos los efectos de interacción y

de correspondencia entre dos o más sistemas,²⁵ y por qué determinados sistemas de signos se encuentran tradicionalmente al servicio de otros: por ejemplo, la luz y la música, al servicio del texto y de su legibilidad máxima, en el caso de la puesta en escena de textos clásicos,²⁶ donde se persigue un efecto de insistencia, confirmación, redundancia y clarificación.

Los vectores del texto

El texto tiene una clara propensión a explotar a sus vecinos, a apoyarse en ellos o a fundirse con ellos. El texto se apoya a menudo en:

- El sistema convencional de las emociones y de las actitudes; por lo tanto, en la retórica corporal (en el siglo XVIII).
- El espacio que estructura y fija los grandes puntos de referencia de la argumentación y el establecimiento de la partitura.
- La rítmica general del espectáculo (constituida especialmente por la música, la dicción y el *tempo-ritmo* de las acciones físicas).

Efectos de sincronización y de desincronización

Los efectos de sincronización y de desincronización se dan entre el texto y los elementos paraverbales:

- Se produce una *sincronización* cuando el ritmo de cada sistema significativo tiende a coincidir con los restantes. Produce un efecto «sinfónico» en el que la parte se funde con el todo reforzando su coherencia.
- Se da *desincronización* cuando se perciben disonancias entre los ritmos y, especialmente, cuando un sistema es lo bastante fuerte como para no asimilarse a los demás. A veces, un sistema como la música o la iluminación instaura una relación directa con el espectador y obstaculiza el fluir del texto al dejar de someterse a él.
- Se produce un efecto de *sinéresis* cuando un fenómeno sonoro y un fenómeno visual coinciden. La *sinéresis*, palabra formada con los términos de sincronismo y síntesis, es la «soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual puntual cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional».²⁷ Esto ocurre en el cine (del que habla Chion), pero también en el teatro, cuando el texto se suelda,

25. Guido Hiss, *Korrespondenzen*, op. cit.

26. Michel Corvin, op. cit., pág. 10.

27. Michel Chion, *L'Audio-vision*, París, Nathan, 1990, pág. 55 (trad. cast.: *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 65).

de manera inesperada, con un fenómeno paraverbal. Por ejemplo, cuando la repetición de una palabra o de una expresión («¡pobre hombre!» en *Tartufo*) es una señal repetitiva de una misma mímica o de un juego de escena del locutor o de sus compañeros (en este caso, levantar los ojos al cielo).

3.7. DOBLE SISTEMA PARA LA PERCEPCIÓN, CODIFICACIÓN Y MEMORIZACIÓN

La fuerza esencialmente mnemotécnica de estos encuentros inopinados del texto con los signos paraverbales proviene de la diferencia radical de naturaleza entre códigos verbales y códigos visuales.

Los códigos visuales son adecuados para la información global, espacial y sincrónica: la coexistencia espacial de varios sistemas de signos visuales se puede percibir sincrónica y sintéticamente.

Los códigos verbales se someten a la cadena del habla, a la temporalidad irreversible: no solamente convienen a la lengua y al discurso, sino también a las estructuras narrativas de la fábula. Su percepción es, pues, sucesiva, analítica y discriminativa; y su memorización, conceptual y abstracta.

Cuando el espectador «oye» el texto que se emite en escena, se vuelve incapaz de separarlo de su contexto visual. Por lo tanto, entran en juego los dos tipos de codificación y de memorización, con propiedades distintas pero complementarias, lo que consolida la experiencia estética pero complica el análisis, ya que éste debe desmontar lo que se presenta como un solo cuerpo.

3.8. ¿VERBALIZACIÓN O FIGURABILIDAD?

A la dificultad de separar analíticamente lo verbal y lo visual, se añade la diferencia entre la decodificación mental de los signos visuales en palabras y la experiencia estética inefable. Según los psicolingüistas, «el ser humano se acostumbra, desde la infancia [...], a *decodificar* mentalmente *cualquier* signo en una denominación (verbal). El acto de percepción sólo se cumple cuando hemos dado mentalmente un nombre al objeto percibido».²⁸ Cuando ojeamos una revista llena de imágenes, podemos, según Simon Thorpe, «identificar la mayoría de las imágenes percibidas, y también encontrar las "etiquetas" verbales necesarias para describirlas».²⁹

Pero ¿qué ocurre en el teatro? Podemos sin duda reconocer sobre el escenario todo tipo de signos visuales que podríamos designar, pero pretender registrar todos esos objetos nombrándolos sistemáticamente sería confundir la escenificación con

28. Tatiana Slama-Cazacu, «Réflexion sur la dyade terminologique "Lisible/visible"», en André Helbo (comp.), *Approches de l'opéra*, París, Didier, 1986, pág. 242.

29. Simon Thorpe, «L'oeil, le cerveau et l'image», en Jean-Marie Pradier (comp.), *Le Téléspectateur face à la publicité*, París, Nathan, 1989, pág. 59.

un catálogo de artículos de unos grandes almacenes. Percibimos asimismo otros muchos materiales que permanecen en un estado de significativo, formas y colores que no se dejan traducir en palabras y cuya percepción constituye precisamente la experiencia estética del espectador: la escena y sus imágenes, la música y sus sonidos, el texto y su vocalidad, se oponen a cualquier reconocimiento figurativo y se mantienen en el orden de lo que Lyotard llamaría lo «figural».³⁰ La escenificación contemporánea —por ejemplo, la del teatro gestual— desalienta cualquier verbalización y sumerge al espectador en el corazón de una experiencia inefable. La «vectorización del deseo» se limita a identificar algunos puntos de paso de la mirada o del deseo del espectador, sin nombrar el circuito que propone ni las zonas que atraviesa. Lo que no se puede nombrar forma parte del plan.

3.9. EL TEXTO EN LA ELECTRÓNICA SONORA

Hoy en día, el texto no sólo se somete al tratamiento del cuerpo del actor, sino también al de los medios de la electrónica sonora. La voz se puede «extraer» del cuerpo natural del actor, tratar electroacústicamente y volver a colocar en el cuerpo del locutor con unas propiedades muy distintas. De este modo, la relación cuerpo/voz se desequilibra, se deforma y se vuelve a trabajar y, sin embargo, se mantiene en directo. Tratado de esta manera, el texto pierde su identidad estable y se convierte en una materia muy plástica, que pierde su posición central o primera y se enlaza, desublimándose, a otros signos de la representación. Al dar vía libre a todas las manipulaciones, el texto electrónico tiende a anular la distinción entre lenguaje y música, entre arbitrariedad de los signos lingüísticos e iconicidad de los signos visuales, pero también entre presencia y ausencia, y entre ser humano y objeto. El texto electrónico se puede manipular ilimitadamente: se puede doblar, espaciar, y sus grietas se pueden llenar con ruidos de todo tipo; se puede fragmentar y emitir desde distintas fuentes usando todo el volumen sonoro del escenario y de la sala.

Por consiguiente, lo que se pone en tela de juicio es el par texto/escena y, sobre todo, el vínculo texto/escena. No solamente hay que habituarse a no derivar toda la representación del texto, sino que también debemos examinar como el texto se *busca*, y cómo a veces se pierde y se desespera entre los elementos espacio-temporales del dispositivo o instalación. El texto se desliza entre ellos, se resiste a la atracción fatal de una mímica de actriz, de un lugar o de una historia antigua. Es una sustancia que se cuela por todas partes y que ya no manda ni garantiza nada, una materia plástica que ya no está en el origen del sentido en una medida mayor que los otros componentes de la escena.

La principal dificultad del análisis del texto que aprehendemos en el interior de la puesta en escena es no confundir el texto leído y el análisis que hacemos de él con la recepción y el impacto que produce en el espectador. Se trata de dos perspectivas diferentes que sin duda mantienen una relación, pero que deben con-

30. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit.

siderarse distintas. Entre el texto y la escena, la unión y la uniformidad son imposibles:

La unión del texto y del escenario, que es incluso el objetivo del teatro, es por lo tanto, en cierto modo, algo contra natura. No se realiza jamás, salvo por determinados compromisos o equilibrios parciales e inestables. Tan pronto la escena es la que se subordina al texto —una determinada tradición, la occidental, así lo quiere— [...]; tan pronto el texto es el que se somete a la escena [...] —la regla en todas las tradiciones no europeas.³¹

Incurriremos en un error evidente si nos priváramos, al analizar el texto espectacular, de los procedimientos del análisis textual que la teoría literaria ha desarrollado a lo largo de los siglos. La metodología que proponen Vinaver y sus colaboradores puede servir de punto de partida, pero es absolutamente necesario completarla y comprobarla acercándonos históricamente a los textos.³²

Cada práctica escénica nueva cambia el tratamiento del texto dramático. La tendencia actual consiste en separar radicalmente la escena y el texto, en no convertir la escena en una metáfora del texto, ni en un símil del otro, sino de romper la conexión entre la vista y la escucha: la escena y el texto ya no son consustanciales; están disociados. El escenario ya no es el lugar de enunciación y de actualización del texto, ya no es su metáfora, sino su alteridad absoluta. Lo vemos en Heiner Müller o en Bob Wilson, donde todo se encamina a que la puesta en escena sea totalmente ajena al texto; o bien en Tadeusz Kantor, donde el actor juega con su texto como el gato con el ovillo de lana: se aleja y se acerca, hace malabarismos con la fonética de las palabras, hace vibrar el significante, es un «molino de moler texto». El texto ya no se tiene que representar, poner en escena o explicitar; ni siquiera tenemos que di-

31. Bernard Dort, op. cit., pág. 173.

32. En efecto, quisieramos contradecir completamente los cuatro primeros principios del método de Vinaver:

- a. Parte del carácter específico de la escritura teatral.
- b. Al mismo tiempo, vincula la escritura teatral con cualquier otro tipo de escritura, con la escritura en general: se inserta en el campo de la literatura, pero afirma sin cesar su singularidad.
- c. Pone en contacto directa e inmediatamente con la vida misma del texto, sin exigir un conocimiento previo: histórico, lingüístico o semiológico; teatral o literario; o cultural en general.
- d. No presupone la adhesión a una «teoría», ni la adquisición de un «metalenguaje».

A lo que contrapondríamos:

- a. Parte de la comprobación de que la escritura para la escena no tiene nada de específico.
- b. Vincula la escritura teatral no sólo con otros tipos de escritura, sino también con todas las prácticas artísticas.
- c. Nunca estamos en contacto directo con el texto, sino con el conocimiento que tenemos de él; este conocimiento se alimenta con todos los saberes posibles.
- d. Sin teoría ni metalenguaje, tan sólo accede, en el mejor de los casos, a una ilusión de una cosa que se autodefiniría sin producir ningún conocimiento nuevo.

vorciarlo, como en Meyerhold, de la plástica escénica. El texto se halla en un universo distinto, en el que se intenta —por ejemplo, el Teatro de Embalaje— «producir un choque frontal entre el cuerpo del texto y el cuerpo teatral».³³ Este choque frontal dificulta cualquier teoría sobre la producción del sentido y sobre las relaciones entre el texto y la escena. Estos procedimientos de choque frontal tal vez terminarán por repetirse y por dar pábulo a la teoría...

Tercera parte

Las condiciones de la recepción

33. *Théâtre/Public*, n° 121, 1995, pág. 21.

1. La aproximación psicológica y psicoanalítica

Una vez examinados los principales componentes de la representación y cumplidos los trabajos hercúleos de un espectador analista que se las da de Sísifo antes que de Edipo, podríamos beneficiarnos de una breve tregua y abarcar con una sola mirada las siete maravillas del mundo espectacular. Lamentablemente, lo haríamos sin contar con la complejidad de la tarea, pues la suma de esos trabajos está lejos de ser la clave de su análisis. Por lo tanto, necesitamos reflexionar sobre los datos de la recepción, y sobre la metodología global con la que contamos, para tratar de una manera coherente el anasijo de informaciones que el espectador recoge, una metodología de inspiración fenomenológica, puesto que se interesa por el modo en que el espectador vive y siente «el mundo, en lugar de objetivarlo, abstraerlo o conceptualizarlo».¹ Se trata de la mirada, e incluso de miradas plurales, que el espectador posa, más o menos consciente y largamente, sobre la representación.

Imaginemos que este espectador se halla en el epicentro de un temblor de escenario y que está dotado de una triple visión: psicológica, sociológica y antropológica. Tres miradas distintas pero complementarias forman otros tantos círculos concéntricos que no dejan de ampliar la perspectiva individual y psicológica hacia una

1. Stanton B. Gardner Jr., *op. cit.*, pág. 26.

visión sociológica y hasta una antropología en la que la obra escénica se suma a la realidad del medio humano propio del espectador.

De semejante catástrofe sísmica se desprende nuestro proyecto fenomenológico, consistente en describir la recepción según las tres principales miradas acerca de la mirada: psicológica, sociológica (capítulo 2) y antropológica (capítulo 3). Cada una de estas miradas distinguirá más o menos claramente ciertos detalles, y la visión se volverá cada vez más periférica y global a medida que englobe a la antropología.

Al aventurar una fenomenología de la percepción espectacular, nos situamos decididamente del lado del espectador y del público. La dificultad es en este caso distinguir esas dos instancias y adaptar para cada una unas herramientas conceptuales adecuadas y diferenciadas. El público no es la mera suma de los espectadores, ni obedece a las mismas leyes que la psicología individual del espectador, lo que nos autoriza a tratar separadamente el espectador y el público, o el psicoanálisis y la sociología.

Precisemos de entrada que tan sólo realizaremos un esbozo de una psicología y de un psicoanálisis del espectador, pues este dominio se escapa pronto de la vigilancia del teatrólogo. Nos interesaremos únicamente por la «recepción» de una obra espectacular, y no por la relación del teatro con el inconsciente en general. Por lo tanto, evocaremos simplemente algunas operaciones básicas que pueden resultar directamente accesibles para los usuarios de espectáculos.

1. La teoría de la *Gestalt*

La teoría de la *Gestalt* —una «teoría psicológica que ha hecho particular hincapié en los aspectos de configuración y, más generalmente, de totalidad de la vida psicológica»²— ofrece un marco general favorable para la descripción e interpretación del espectador. Aplicada a la representación teatral, nos recuerda que el análisis debería ceñirse a un conjunto de datos, y no a detalles aislados. Efectivamente, y como advierte el teórico belga Carlos Tindemans:

La totalidad es diferente a la suma de sus partes, y lo esencial de esta visión es que la percepción de un acontecimiento o de un objeto no se puede predecir exactamente a partir del conocimiento adquirido con la percepción de las distintas partes del acontecimiento o del objeto.³

Muy juiciosamente, Tindemans propone escindir la percepción de la representación en bloques temporales sintéticos, pues «percibimos todos los elementos simultáneamente como segmentos totales del tiempo, como unidades escénicas sinté-

2. Éliane Vurpillot, «Gestalthéorie», en el *Grand dictionnaire de la psychologie*, París, Larousse, 1991, pág. 326.

3. Carlos Tindemans, *op. cit.*, pág. 52.

ticas». Por lo tanto, percibimos una serie de unidades, o de *marcos rítmicos* (García-Martínez), es decir, la «huella mental» del ritmo de los primeros instantes, que se convierte en el «punto de referencia del desarrollo rítmico posterior».⁴ Nosotros los definimos como vectorizaciones del espectáculo, que construyen el sentido y el ritmo como una serie de marcos o de segmentos *orientados*. Tindemans concibe estos marcos o segmentos como «momentos de interacción entre actores-personajes que representan corrientes activas y reactivas de energía». Esta dinámica —ya se llame focalización, interacción o vectorización— genera el movimiento de la obra, su sentido y su ritmo. El espectador la localiza y la siente tanto más fácilmente cuanto más participa en su creación por medio de su escucha y de sus reacciones. La percepción y la recepción son así un acto de construcción rítmica de la obra: «El teatro no llega a una persona, sino que una persona hace que el teatro le "llegue" a sí misma».⁵ Sin embargo, el material escénico ya está orientado, trabajado de algún modo y *vectorizado*. Esta concepción de la vectorización coincide completamente con la que Michel Chion adopta en el caso del cine: «dramatización de los planos, orientación hacia un futuro, un objetivo, y creación de un sentimiento de inminencia y de expectación. El plano va a alguna parte y está orientado en el tiempo».⁶

Así pues, formularemos la hipótesis de que toda puesta en escena está organizada según operaciones de vectorización y de que existen signos globales, *signos de la Gestalt*, es decir, vectores totalizadores que estructuran el conjunto de la puesta en escena, y a los que se subordinarán todos los significantes individuales que los espectadores puedan reconocer. Estos signos de la *Gestalt* constituyen la vectorización principal, el marco en cuyo interior todo es legible, al menos mientras no emerge una nueva vectorización que borre las precedentes.

La teoría de la *Gestalt* evalúa sobre todo los procesos cognitivos del espectador, pero éste no es «simplemente» un intelectual, un cerebral, un ordenador con rostro humano, sino que también participa, «reacciona» y se ve afectado. El espectáculo presenta un recorrido completo de estímulos, sugerencias y trucos destinados a mantenerlo despierto y a que se ponga en marcha, con objeto de que participe en un acontecimiento que no suele abordar directamente, pero que lo rodea, lo captura y lo transporta.

2. La participación en el acontecimiento

2.1. EL EFECTO PRODUCIDO

El efecto producido en el espectador, aun cuando sea difícil de evaluar, se encuentra en el corazón de la participación en el acontecimiento. Muchos espectáculos contemporáneos —como por ejemplo *Camelann*, del grupo galés Brith Gof, en

4. Manuel García-Martínez, *op. cit.*

5. Carlos Tindemans, *op. cit.*, pág. 55.

6. Michel Chion, *op. cit.*, pág. 16 [trad. cast.: pág. 24].

la puesta en escena de Mike Pearson—⁷ se caracterizan por una plétora de estímulos sensoriales muy poderosos, como el ruido de los bidones vacíos, la oscuridad inquietante de la fábrica o el olor acre del humo, unos estímulos que actúan directamente en la memoria corporal. Por eso, para medir el efecto producido, nos atenemos sobre todo al espectáculo como acción real y material (y no como producción de imágenes, signos o metáforas). El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador corresponden a los de seres reales y encarnados, y no a los de un modelo abstracto de espectador. Nos interesan las modificaciones tónico-posturales del espectador, así como rehabilitar su visión haptogénica, su tacto, su olfato y su kinestesia, sentidos que suele tener esterilizados o anestesiados.

Para evaluar el efecto producido hemos de ser capaces de sentir la carga energética de la obra y la descarga que produce en el espectador:

Para juzgar, pues, una obra de arte, hemos de hacer que intervenga esa noción de energía: ¿nos afecta esta obra?, ¿genera una perturbación en nuestra sensibilidad, en nuestro imaginario?, ¿sentimos con fuerza lo que evoca?⁸

La tarea del analista consiste en sentir y en hacer sentir el *aura* de la obra (lo que la hace única y no reproducible, sobre todo mecánicamente). Según Artaud, sería preciso que «volviéramos, a poco que pudiéramos, a las fuentes respiratorias, plásticas y activas del lenguaje, que ligáramos las palabras a los movimientos físicos que las han engendrado, y que el lado lógico y discursivo de la palabra desapareciera detrás de su lado físico y afectivo, es decir, que las palabras [...] se entendieran a partir de su ángulo sonoro y se percibieran como movimientos». ⁹ Esto implica que el observador, aun cuando sepa que se enfrenta a convenciones artísticas, siente los afectos que la obra produce en él: «Es preciso que se produzca en nosotros el estado de pasión y de emoción psíquica que en el artista ha provocado su ímpetu creador». ¹⁰ Cuando este estado de pasión no se instala, podemos preguntarnos por las posibles resistencias analíticas ante la obra:

Las resistencias llamadas «analíticas» provienen de bloqueos afectivos y/o sexuales; serán desencadenadas por obras que ponen en juego la sexualidad, las pulsiones o los fantasmas (el surrealismo, por ejemplo), o que evocan lo trágico, la destrucción o la crisis y suscitan angustia y desesperación. ¹¹

Estos bloqueos obstaculizan frecuentemente la experiencia estética. De ahí la importancia de elucidar los mecanismos de relación entre el escenario y el espectador.

7. Véase, en el capítulo 4 de la segunda parte, la fotografía de la página 193.

8. Pierre Gaudibert, «Entrevues», en *Peuples et cultures*, Grenoble, 1982, pág. 12.

9. Antonin Artaud, *op. cit.*, pág. 182.

10. Sigmund Freud, «Le Moïse de Michel-Ange», en *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard, 1976, pág. 10.

11. Pierre Gaudibert, *op. cit.*, pág. 11.

2.2. TEORÍAS RELACIONALES O INTERACCIONALES

Las teorías relacionales, que a menudo se inspiran en la fenomenología —sobre todo en la de Merleau-Ponty—, pretenden dilucidar los intercambios entre escena y sala, en lugar de concebir estos intercambios como emisión de signos desde la escena hacia la sala y como una producción de signos cerrada sobre sí misma. Ilustraremos estas teorías relacionales complejas con una simple fábula: el espectador es un águila (!) que planea por encima del escenario y que percibe los pequeños ratones que roen los nudos de todas las relaciones posibles: actanciales, temáticas y formales. Desde su gran altura, el águila se erige en compañera y mediadora de las relaciones enmarañadas. Sólo el águila percibe los nudos en su conjunto, pero sólo gracias a los ratones las cuerdas tiran y se activan en todos los rincones del escenario. El águila no alcanza a describir objetivamente esta escena, pues los ratones se desplazan sin cesar y son un poco como el cuerpo del actor, que no se deja atrapar: un signo que invierte la mirada del águila. Esta situación fenomenológica obliga a pensar la escena como un espejo que devuelve la mirada del observador.

Desde el punto de vista fenomenológico, el cuerpo viviente capaz de invertir la mirada del espectador presenta un dilema metodológico para cualquier modelo que —como la semiótica— pretenda describir la representación en términos «objetivos». Sólo en medio de los elementos que constituyen el campo semiótico del escenario, el cuerpo es un signo que devuelve la mirada. ¹²

Esta devolución de la mirada por parte del cuerpo de la obra, única probablemente en las artes, obliga al espectador a situarse frente al actor y al escenario, a identificarse o a distanciarse.

3. Identificación y distancia

3.1. MECANISMOS DE IDENTIFICACIÓN

El espectador debería ser capaz de medir su proximidad o su alejamiento respecto del acontecimiento escénico. Pero, ¿cómo hacerlo si está preso de la fascinación por el escenario? ¿Cómo analizar reacciones que lo afectan tan profundamente?

La identificación del espectador con el personaje le procura un motivo de placer, el de vivir aventuras por cesión de poderes, sin el riesgo de verse realmente implicado. Un fenómeno de negación («No soy yo, pero, de todas formas...») que Freud reconoció en la vida psíquica y en la obra de arte:

En el dominio de la ficción, encontramos la pluralidad de miradas que necesitamos. Morimos como el héroe con el que nos hemos identificado; sin embargo, le sobrevi-

12. Stanton B. Gardner Jr., *op. cit.*, pág. 49.

vimos y estamos dispuestos a morir de nuevo con otro héroe, manteniéndonos siempre sanos y salvos.¹³

El placer del peligro y la ausencia de verdadero riesgo provocan una identificación durante la cual el aficionado a la ficción se complace al ver representados en el escenario «personajes psicopatológicos», pues asiste a la puesta en escena de pulsiones que de ordinario rechazaría y que ahora ya no necesita censurar, puesto que son objeto de ficciones escénicas. Tiene entonces la satisfacción de «sentir cómo las diferentes partes del yo se mueven sin inhibición por el escenario».¹⁴

El actor también se identifica con su papel, pero ahora nos interesa la identificación del espectador con el personaje y con el actor. En ausencia de una teoría incontestable de las emociones, es difícil proponer una tipología de los modos de identificarse con otro en el dominio de la ficción. Sin embargo, en la historia literaria abundan los intentos de definir los modos de reaccionar ante las situaciones trágicas y cómicas (ya se trate del terror y de la piedad, o de la superioridad irónica y cruel frente al personaje ridículo).

3.1. MODALIDADES DE LA IDENTIFICACIÓN

Hans-Robert Jauss, en su proyecto sobre *experiencia estética* y hermenéutica literaria (por recuperar el título alemán de su libro),¹⁵ ha sintetizado mejor que nadie todos estos intentos, colocándose decididamente del lado del receptor y de su goce estético. Propone una tipología de los modos de identificación que cubre el conjunto de las reacciones posibles, desde la simple participación asociativa hasta el distanciamiento irónico.

Identificación asociativa

No tiene otra finalidad que establecer la situación general a partir de la comprensión de cada uno de los puntos de vista. Es lo que hacemos cuando escuchamos a unos y a otros y reconstruimos sus motivaciones.

Identificación admirativa

Admiramos al personaje sin reservas —héroe, santo, semidiós, etc.—. Se nos invita a imitarlo.

13. Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, París, Payot, 1967 (trad. cast.: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza, 1993).

14. Sigmund Freud, «Personnages psychopathologiques sur la scène», en *Digraphe*, 1974.

15. Hans-Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, Fink, 1977.

Identificación simpática

El héroe, aunque imperfecto, es meritorio. Presenta su lado humano y accesible, lo que provoca una identificación por compasión y sentimentalismo.

Identificación catártica

Provoca, más allá de la simpatía, una emoción violenta y una «purgación de las pasiones», una *catharsis* que suscita terror y piedad de la figura trágica o también burla sarcástica ante el personaje ridículo.

Identificación irónica

Se produciría una contradicción si la ironía no permitiera, a pesar de todo, sentir una cierta simpatía por el héroe desafortunado o antihéroe. Nuestro sentimiento de superioridad se mezcla con una sensibilidad hacia los problemas ajenos. Esto nos conduce directamente al extremo opuesto de la identificación, es decir, a la distancia crítica, que Brecht bautizó como *Verfremdungseffekt*, efecto de distanciamiento o, más exactamente, de extrañeza.

3.3. LA DISTANCIA

La distancia crítica es siempre relativa, pues si profundiza demasiado, el espectador pierde todo su interés y abandona el teatro. Esta distancia la instaura tanto el actor con respecto a su papel, como el espectador con el personaje.

Tomemos el ejemplo del momento en que Madre Coraje, en la pieza de Brecht, oye la salva de disparos que, entre bastidores, ejecutan a su hijo Requesón.

El dolor es tan intenso que sólo se expresa con un grito inaudible que no consigue salir de su pecho. Este grito reprimido deforma todo su cuerpo y echaz para atrás. Inmediatamente después, Madre Coraje cambia de actitud, hunde la cabeza en el cuello, se cierra al mundo exterior y se apretuja en su silla.

El espectador tiene que poder recorrer esta serie de emociones «calientes» y «frías» de Madre Coraje en algunos segundos, y sentirse inducido al llanto como sentirse distante y crítico en relación con este personaje ambiguo. De este modo, en la dramaturgia de Brecht, como en todo espectáculo distanciado, el actor interpreta «a contracorriente de las convenciones expresivas» y el espectador «efectúa una corrección mental que preserva el espectáculo de sus derechos».¹⁶

16. David Le Breton, «Le corps en scène», en *L'internationale de l'imaginaire*, nº 2, 1994, pág. 37.



Madre Coraje

3.4. MÁS ALLÁ DE LA IDENTIFICACIÓN Y LA DISTANCIA: LA DANZA BUTHO

La alternativa entre identificación y distancia no es absoluta y los modos de recepción eluden a veces la dicotomía ficción-no ficción, es decir, se basan en una recepción casi directa y física con el cuerpo del actor. Éste es el caso de la percepción kinestésica del movimiento y del cuerpo sufriente del actor. La danza Butho es el género que más hace sentir al espectador el terror del cuerpo exhibido. Algunas fotografías nos permitirán exhibir nuestros propios terrores de receptor polimorfo.

*El cuerpo desmembrado*

Del cuerpo sufriente no queda más que un torso; la cabeza y los miembros, en la sombra, parecen haber sido seccionados. Semejante cuerpo descuartizado «aparece regularmente en los sueños, cuando la moción del análisis afecta a un determinado nivel de desintegración agresiva del individuo».¹⁷ No podemos hacer mucho más que identificar sus pedazos sueltos en el depósito de cadáveres y sentir una angustia de fragmentación.

Al rostro sin mirada, al que le han extirpado los ojos como a una máscara mortuoria, no le queda nada vivo con lo que el observador pueda identificarse. La desaparición de toda emoción, la fijeza de los rasgos y la rigidez de las actitudes perturbán la mirada del otro hasta el punto de desequilibrarla. Sin la identificación psicológica, sin la posibilidad de imaginar un sentido oculto o una situación defini-

17. Jacques Lacan, *Écrits*, I, París, Seuil, 1966, pág. 94.



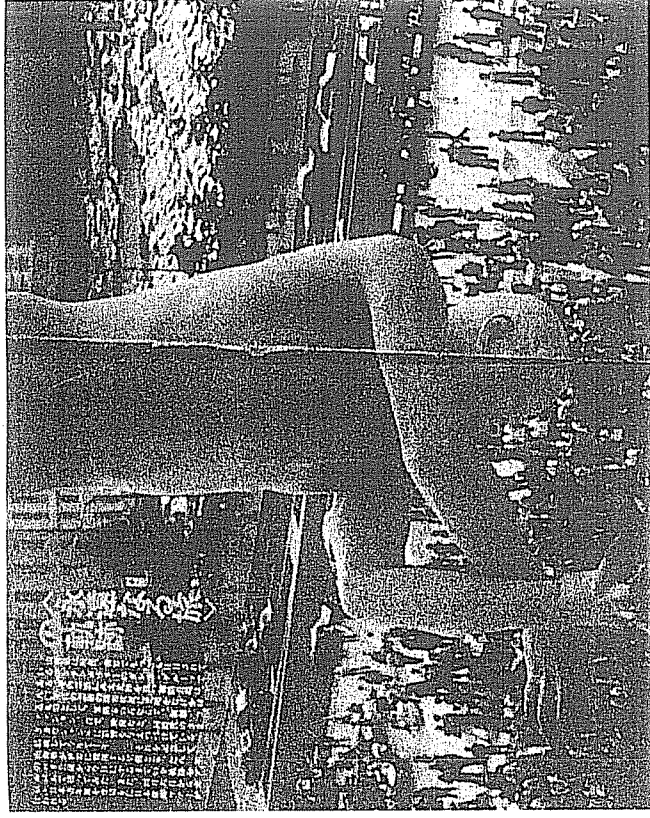
El rostro sin ojos

da, el rostro se convierte en un objeto desprovisto de alma y el miedo se instala. Así, se produce siempre un cara a cara con la obra: sondeamos su autenticidad, la posición del creador y «el grado de implicación del deseo [que] permite decir que una obra está *cargada* o habitada, y que otra peca de desafección o está *fabricada*». ¹⁸

El cuerpo, petrificado con una rigidez cadavérica, que yace sobre el dolmen (foto de la página 182), presenta la misma apariencia mineral, aun cuando el ojo necesite un momento para distinguir lo vivo de lo inerte, el actor del decorador, percibe un cuerpo grotesco, medio humano, medio mineral. Ya no se trata de encontrar el lugar del cuerpo en el paisaje, sino de percibir el cuerpo como un paisaje, sometido a las inclemencias de la meteorología.

Un cuerpo colgado de una grúa por los pies, en plena ciudad, llama la atención de los curiosos por su situación insólita y peligrosa. Una vez más, surge la duda entre carne humana o mármol de una estatua en plena instalación. ¿Se animará de repente el cadáver exquisito? Estamos en la posición de un eventual mirón que revive estésicamente los movimientos del actor y que oscila entre el sadismo y el masoquismo. Somos sádicos al asistir a este ahorcamiento; y nos volvemos tan masoquistas como el actor a través de una percepción que ya no es estética ni distanciada, sino estética, corporal y contagiosa como la peste evocada por Artaud. El componente real del sufrimiento irrumpe en la obra de arte: el arte corporal rompe las convenciones de la representación y de la identificación psicológica.

18. Pierre Gaudibert, *op. cit.*, pág. 20.



Horca contagiosa

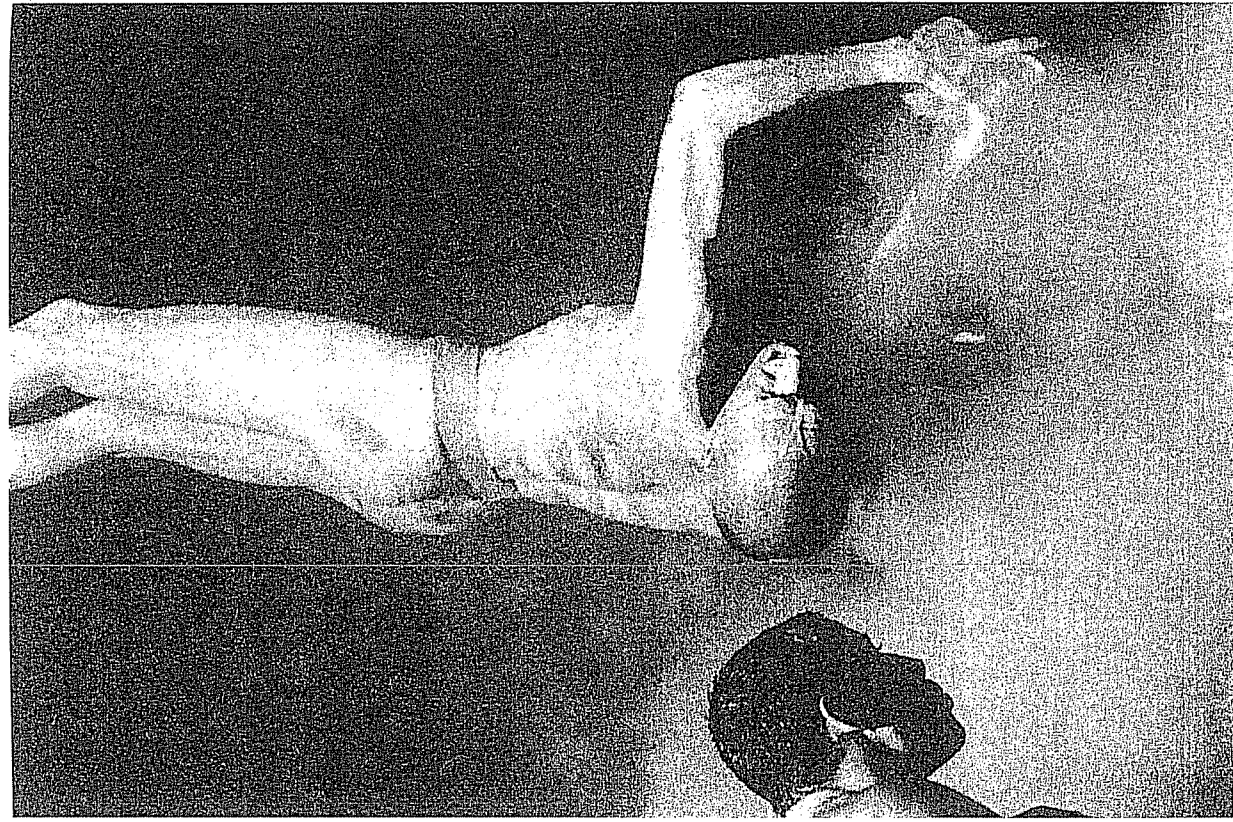
Todas estas operaciones inesperadas en la identidad corporal del espectador re-nuevan los modos tradicionales de identificación, ofreciéndoles bases más físicas y «un lenguaje directamente comunicativo»; ¹⁹ desplazan la frontera habitual entre cuerpo y mente.

La danza Buttho revela una crisis de la identificación en el arte occidental y nos recuerda oportunamente que la teoría de la identificación no es universal y que, en el mejor de los casos, vale para la tradición occidental, desde Aristóteles hasta Brecht. Podemos comprobarlo si consideramos, por ejemplo, el tratado indio de los *rasas* o gustos estéticos.

3.5. EL GUSTO POR LA IDENTIFICACIÓN

En la cultura india, el tratado del *Naraya Shashtra* de Bharata (siglo VI a.C.) utiliza la noción de *rasa* o gusto estético. El *rasa* es una emoción fuerte y duradera suscitada por una emoción pasajera de placer y de sufrimiento. Estos *rasas* (erótico, heroico, patético, cómico, terrible, rencoroso, furioso o maravilloso) son los «sabores» de la obra. El espectador sólo los puede degustar si ha encontrado libertad y desapego,

19. Antonin Artaud, *op. cit.*, pág. 162.



La Fura dels Baus

si ha superado el deseo y el egoísmo, si ha alcanzado la concentración y la pureza espiritual que se requieren. «Así, con los sabores, los sentimientos y todos los modos del movimiento, este teatro será para todos una fuente de enseñanzas.»

3.6. IDENTIFICACIÓN MASCULINA E IDENTIFICACIÓN FEMENINA

La identificación depende de la cultura, pero, ¿depende también del sexo? ¿La identificación es masculina o femenina? Hay que tener en cuenta que el sexo es una cuestión de género (de género y de sexo al mismo tiempo), y no de determinación biológica. Para el análisis del espectáculo, interesa saber si hay una mirada masculina o/y femenina sobre la puesta en escena, y si la instancia espectadora percibe la puesta en escena en función de su sexo y en qué medida exactamente.

No parece fácil determinar la marca, femenina o masculina, de la puesta en escena, salvo que volvamos a caer en los lugares comunes de una aflictiva trivialidad. Por el contrario, comprendemos rápidamente si la puesta en escena adopta más bien el punto de vista y la causa de las mujeres o de los hombres. Una pieza como *Woyzeck*, de Büchner, puede elegir mostrar a María como una víctima o a Woyzeck como un asesino simpático. Del mismo modo —y sea cual fuere la tesis de la puesta en escena—, la recepción quizás elija identificarse antes con María que con Woyzeck.

Lo que hay que señalar no es la feminidad o la masculinidad en sí, sino su representación por el/la *actoriz* (según el término de Julian Beck *actress*). Recordemos la magnífica evocación de *La Argentina* por parte de Kazuo Ohno (foto de la página 181).²⁰

El espectador no tiene que preguntarse si se trata de una mujer o de un travesti. Observa cómo se ponen a la vista los rasgos femeninos de la bailarina y de la madre de Ohno, con quienes no tiene por qué identificarse. La producción de los signos de la feminidad y la búsqueda de la identidad de la alteridad femenina son conmovedores. Esta búsqueda es lo que el espectador está invitado a compartir.

Una dificultad del feminismo sigue siendo saber si hemos de aceptar la hipótesis de una diferencia sexual en la mirada y en la evaluación que el espectador o la espectadora arrojan sobre lo que perciben. Para el feminismo, la diferencia es manifiesta: el espectador masculino confisca en beneficio propio un humanismo al que presenta como universal y que desconoce la mirada y la voz específicas de la mujer. Existiría una oposición, de naturaleza falocrática, entre la trascendencia universalista del hombre y la immanencia natural de la mujer. Para el análisis del espectáculo, se trataría de determinar en qué medida la recepción del cuerpo de la mujer es distinta de la del hombre. Pero no vemos cómo se podría dilucidar esta cuestión.

A pesar de todo, estamos de acuerdo con feministas como Irigaray, Kristeva, Cixous o Grosz cuando rechazan la concepción de un cuerpo preexpresivo, precultural, prelingüístico o presocial, y evocaremos, con Elisabeth Grosz, el «cuerpo

20. Kazuo Ohno intenta reconstruir la danza de La Argentina, bailarina española a la que vio en Tokio cuando él era muy joven.

como objeto social y discursivo, ligado al orden del deseo, de la significación y del poder [...], un cuerpo que contribuye a la producción de los sistemas de saber, de los regímenes de representación, de la producción cultural y del intercambio socio-económico».²¹ Recogemos asimismo su sugerencia de «intentar desarrollar una especie de comprensión de lo que sería la *subjetividad encarnada*, o la *corporalidad psíquica*». Estos conceptos parecen emparentados con el de *gesto psicológico* de Michael Chekhov, que inspiraba en gran medida el primer capítulo de la segunda parte. Aplicada al espectador, la *corporalidad psíquica* podría proporcionar una buena base para el análisis concreto de su actividad. No obstante, los instrumentos de medida de esta actividad son muy imprecisos, y hay que ceñirse a unos pocos prolegómenos a una corporalidad del espectador.

4. El cuerpo del espectador

4.1. LA SITUACIÓN CONCRETA

Hemos de observar simplemente qué tratamiento recibe el cuerpo del espectador en el espacio físico que ocupa y tener en cuenta su comodidad, incomodidad, perspectiva, ángulo de visión, etc. Hay una gran diferencia entre los sillones afelpados de un teatro privado, los palcos de un teatro a la italiana o los bancos incómodos del Théâtre du Soleil, en los que se apilan traumatizados observadores que, al mismo tiempo, se sienten felices de haber encontrado un sitio. El cuerpo del espectador queda envuelto en sucesivos contextos y envolturas:

La arquitectura de la sala, su tamaño y su ornamentación o su desnudez, su forma, la variedad o uniformidad de sus butacas, su grado de pendiente en relación con el escenario, los accesos y, por supuesto, la visión y la audición, las distancias entre los asientos y el escenario y, más generalmente, las distintas relaciones próximas, son elementos determinantes en los que el cuerpo está directamente en juego.²²

En apariencia, el espectador se encuentra sujeto a su asiento y no puede intervenir en lo que ocurre frente a él. Sin embargo, su yo parece moverse libremente por el escenario gracias a sus múltiples identificaciones con los personajes. La neutralización del sistema motor es tan sólo aparente. En realidad, el observador actúa y reacciona físicamente en función de lo que percibe.

Evidentemente, sus reacciones dependen de la sala, que presenta una «puesta en escena del vínculo social».²³ Los movimientos y los comportamientos de los espectadores están determinados por ritos de interacción.

21. Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Allen & Unwin, 1994, pág. 19.

22. Élie Konigson, «Le spectateur et son ombre», en *Le Corps en Jeu*, Paris, O. Aslan-CNRS, 1993, pág. 187.

23. David Le Breton, *op. cit.*, pág. 41.

Esta ritualidad inscribe, en una simbólica del espacio y el tiempo, una simbólica de los rostros y los cuerpos; produce una suspensión de la palabra. En la sala, se solicita al espectador físicamente. Mientras el cine pone la corporeidad entre paréntesis y suspende los sentidos en provecho de un rígido dispositivo de la mirada y del oído que satura la relación con el espacio, en una especie de estado hipnótico que deja al espectador en una estupefacción tranquila; en el teatro, por el contrario, es más difícil que el espectador olvide la butaca en la que está sentado y la presencia de los demás a su lado, delante o detrás de él.²⁴

La sala del teatro forma un solo cuerpo: el cuerpo de cada espectador se funde con el de los que lo rodean y, más allá, con el escenario y la escucha de los actores, cuya interpretación depende irremisiblemente de ello, positiva o negativamente. El análisis del espectáculo debe considerar las reacciones de los asistentes y evaluar cómo influyen en el desarrollo del espectáculo. No son momentos aislados, sino toda una estructura de sentido que se instaura y que organiza el conjunto de la recepción.

4.2. ANTROPOLOGÍA DEL ESPECTADOR

El estudio de la recepción impone el intento de una antropología de la corporeidad del espectador. Esta corporeidad ha cambiado mucho: la dimensión, los hábitos perceptivos y la capacidad de atención de hoy no son los de hace dos mil años ni los de hace cien. El cuerpo del espectador griego que asiste a una trilogía de tragedias al aire libre, o el cuerpo que se enrosca en el alvéolo de una sala a la italiana, o el cuerpo trocado que percibe el sonido de los altavoces según una deslocalización parcial, o el cuerpo conectado a una combinación cibernética no funcionan evidentemente del mismo modo. El cuerpo mediatizado del espectador posmoderno se somete a un tratamiento muy distinto del que recibía el cuerpo de un participante de un misterio medieval. Este estudio *del espectador y de su cuerpo* proporciona una base indispensable para estudiar a los autores y las obras, e incluso su textualidad.

4.3. LOS PLACERES DEL ESPECTADOR

Al centrarse en el estudio del cuerpo del espectador, la investigación de los placeres del espectador no se limita de ningún modo a la esfera cognitiva ni a la deco-dificación de significaciones ligadas a los signos o a las palabras. La psicología nos enseña que la representación mental se sitúa entre percepción y concepto, y que podemos suavemente de la esfera sensitivomotora a la esfera cognitiva. La representación mental del movimiento depende de las mismas estructuras mentales que el movimiento efectivo. Si recuperamos la imagen de Barba, el cuerpo dilatado del actor «dilata la percepción cinestésica del espectador edificando una nueva arquitectura

24. *Ibidem*, pág. 10.

de tonos musculares que no respetan la economía y la ficcionalidad del comportamiento cotidiano».²⁵

El único límite de los placeres —y el único demonio— es el aburrimiento, nos recuerda oportunamente Peter Brook.²⁶ Pero, a veces, el aburrimiento es destilado por el mismo espectador, por ese *deadly spectator* o ese «espectador mortal que, por extrañas razones, goza [en la puesta en escena] con la falta de intensidad, e incluso con la ausencia de diversión, del mismo modo que el investigador universitario sale sonriendo de una puesta en escena rutinaria de los clásicos porque no ha habido nada que perturbara su manía de poner a prueba y de confirmar para sí mismo sus teorías favoritas mientras recita en voz baja sus versos preferidos».²⁷ Este sabio aguafiestas, al que no podemos prohibir entrar en las salas, obra todavía con rigor y tiene, por tanto, todo el derecho de entrar —o de quedarse— también en esta obra.

Sin embargo, el placer teatral más buscado sigue siendo aquel que, como el arte lírico, sabe «comunicar emociones profundas [...] y es, de hecho, una especie de reacción contra todas esas investigaciones hipointelectuales que caracterizan a una gran parte del arte contemporáneo».²⁸ Por supuesto, este espectador sumergido en el sentimiento es el más difícil de analizar, y cuesta mucho hacerlo hablar, pero es el que más nos interesa.

5. Trabajo del sueño y trabajo del escenario

5.1. SUEÑO Y FANTASMA

El psicoanálisis dispone de valiosas herramientas para lograr que este espectador en concreto hable. Algunas de ellas las utilizan directamente el análisis de espectáculos y la interpretación psicoanalítica de la obra de arte (en este caso, de la representación teatral). Freud propone tres tipos:

- el proceso mismo de creación, aun cuando no podamos explicar el misterio del don creador;
- la relación entre el artista y su creación, que aclara la problemática inconsciente que ha marcado la obra;
- el análisis de la obra sin referencia a su autor.²⁹

El segundo y el tercer punto son, esencialmente, los pertinentes en análisis del espectáculo, sobre todo el examen de la puesta en escena sin referencia al director

25. Eugenio Barba, «Le corps crédible», en *Le corps en jeu*, op. cit., pág. 253.

26. Peter Brook, *Le Diable, c'est l'ennui*, París, ANRAT-Actes Sud, 1992.

27. Peter Brook, *The Empty Space*, Londres, Penguin Books, 1968.

28. Giorgio Strehler, entrevista en *Le Nouvel Observateur*, n° 723, 1978.

29. Véase particularmente André Green, «L'interprétation psychanalytique des productions culturelles et des oeuvres d'art», en *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruselas, Institut de Sociologie, 1970, pág. 28.

de escena, de quien el espectador «normal» sabe pocas cosas. Quisiéramos poder estudiar la producción escénica, del mismo modo que Lyotard abordaba la pintura después de Cézanne como lo que apunta «a producir sobre el soporte una especie de *analogía* del mismo espacio inconsciente, los cuales no pueden suscitar más que inquietud y rebeldía».³⁰ De acuerdo con esta hipótesis, la escena sería un fantasma materializado por quienes participan en el acontecimiento teatral. Según André Green, sería un fantasma antes que un sueño:

La textura de la representación no es como la del sueño, pero nos podría tentar aproximarla al fantasma. Este último debe mucho a la recuperación, por parte del proceso secundario, de elementos cuya pertenencia los vincula con procesos primarios. Estos padecen entonces una elaboración comparable con aquella a la que responden el ceremonial, el orden de las acciones y los movimientos dramáticos, o la coherencia de la intriga teatral.³¹

Sueño o fantasma, prosigue Green, la figuración de la puesta en escena debería «situarse entre el sueño y el fantasma». Esto nos autoriza a estudiar algunos de los procesos de simbolización del sueño y a jugar con la «doble articulación del fantasma teatral: la del escenario, que ocurre sobre las tablas, ostensiblemente subrayada por el espectador, y la de la otra escena, que sucede —aunque todo se diga en voz alta e inteligible, y se despliegue a plena luz— a la medida del espectador, gracias a un modo de concatenación que obedece a una lógica inconsciente».³² En el capítulo 3 de la segunda parte, hemos podido apreciar la pertinencia de esta doble articulación en el tiempo y en el espacio.

En adelante, el espectador es un analista confrontado a mecanismos enigmáticos que se asimilan con el sueño y el fantasma, unos mecanismos cuyo contenido latente ha de descifrar (antes que decodificar). Por lo tanto, suponemos que los autores del espectáculo y los espectadores, cada uno a su manera, pasan por los mismos procesos psíquicos inconscientes. Lo que hay que reconstruir es esa «concatenación que obedece a una lógica inconsciente».

5.2. LA LÓGICA INCONSCIENTE

¿Qué es el inconsciente? Propongamos una definición «teatral»: el inconsciente es cuando hablan en la radio, pero nadie la ha encendido. En lugar de hacer hablar a las obras, como lo hace la semiótica (al menos, tal como la entiende Lyotard), la aproximación psicoanalítica concibe la escena como un cuerpo libidinal, crítico, mudo e impenetrable. Ya hemos visto el caso particularmente mudo, pero violento, de los cuerpos atormentados de la danza Butho (foto de la página 235).

Lo que nos afecta y nos deja estupefactos ante este cuerpo mudo es, en primer lugar, la fragmentación del torso al que se le ha amputado la cabeza y los miembros;

30. Jean-François Lyotard, «Psychanalyse et peinture», en *Encyclopédia Universalis*, París, 1985.

31. André Green, *Un œil en trop*, París, Minuit, pág. 11.

32. *Ibidem*, pág. 41.

es la angustia de la castración y el desasosiego que se apodera de nuestro esquema corporal; y es también la incertidumbre de la causa y la realidad de esta mutilación, y nuestra incapacidad de comprender nuestra emoción: «Una facultad racionalista, o tal vez analítica, se subleva en mí contra el hecho de que tengo que ser afectado, y, sin embargo, no puedo saber por qué lo estoy ni qué me afecta».³³ A imagen del Moisés de Miguel Ángel interpretado por Freud, «algunas de las más grandiosas y más importantes obras de arte son precisamente las que permanecen oscuras para nuestro entendimiento. Las admiramos y nos sentimos dominados por ellas, pero no sabríamos decir qué representan para nosotros».³⁴

Ante el torso inerte, o ante *Hamlet* cuando nos deja «en la oscuridad más absoluta con respecto al personaje del héroe»,³⁵ percibimos siempre lo que está oculto o lo que falta, el subtexto detrás del texto, la subpartitura corporal detrás de la partitura visible del actor. No solamente nos proyectamos y nos identificamos con este personaje troceado o misterioso, sino que también imaginamos cuál sería nuestro papel en este escenario agujereado que el texto y la escena nos proponen.

Sin llevar demasiado lejos la analogía entre el trabajo del sueño (o del fantasma) y el trabajo de la escena, comparemos los procesos psíquicos que permiten pasar del contenido latente al contenido manifiesto.

5.3. OPERACIONES DEL TRABAJO DE LA ESCENA

Si consideramos que el escenario es la figuración de un sueño o de un fantasma por descifrar, nos vemos obligados a identificar algunas operaciones de la construcción del sentido inconsciente. Las categorías freudianas de *condensación* y de *desplazamiento* forman la armazón fundamental del funcionamiento del fantasma escénico.

La condensación

Se realiza con dos operaciones distintas y antitéticas: la *acumulación* y el *embrague*.

La *acumulación* concierne tanto al significante como al significado. A fuerza de repetirse, los materiales terminan por mezclarse y por producir un tercer término que se independiza de los dos primeros. En este fenómeno de metáfora, dos elementos se consideran equivalentes y parcialmente coincidentes. El torso del bailarín de Butho (foto de la página 235) condensa propiedades distintas: carne humana o mármol, vida o muerte, hombre o mujer. La incertidumbre confirma la condensación metafórica de los significantes y los significados.

El *embrague* hace algo más que pasar meramente de un significativo a otro. Conciernen a secuencias enteras, lo que permite pasar de un plano o de un nivel de lectu-

33. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, vol. X, pág. 172.

34. Sigmund Freud, «Le Moïse de Michel-Ange», *op. cit.*, pág. 10.

35. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, vol. II/III, pág. 27.

ra a otro, y traducir un universo al otro. El embrague necesita indicios compartidos por los dos universos, o que faciliten, al menos, su intercomunicación. Para el torso del bailarín de Butho, actúan como embrague las interferencias culturales que se dan entre varios contextos: deposición cristiana de la cruz, estatua griega mutilada, exhibición de una víctima de la guerra, etc.

El desplazamiento

Se manifiesta en dos categorías principales: la *conexión* y la *ruptura*.

La *conexión* se establece cuando un segmento remite a otro sustituyéndolo o reemplazándolo por una parte del objeto al que se refiere (caso de la metonimia). En su figuración de *La Argentina* (foto de la página 181), Kazuo Ohno no imita ni «condensa» los rasgos de una joven y de una anciana, sino que remite a una mujer ausente y vislumbrada en otros tiempos, con un juego de miradas y una actitud corporal que indican tanto el repliegue sobre sí mismo (mano derecha) como la apertura hacia el otro (mano izquierda tendida). Su nostalgia por la difunta y por la juventud se puede percibir en lo que el cuerpo envejecido sugiere con su propia difuminación. Los indicios gestuales garantizan la conexión por contigüidad y/o encadenamiento. Por lo tanto, ésta no tiene nada de mágico o de inexplicable; regula la coordinación de las partes del cuerpo, pero también el vínculo entre lo visible y lo invisible: recuerdo, fantasma o sueño despierto.

La *ruptura* tiene lugar cuando una conexión se interrumpe bruscamente y se obliga al observador a cambiar inmediatamente de mirada y a explicar los cambios del sentido.

En la secuencia danzada de Kazuo Ohno, las repentinas intervenciones de músicas sinfónicas europeas crean un efecto de ruptura y obligan a abordar la danza con una serie de tonalidades emocionales y de asociaciones libres. El travestismo nunca es ambiguo o ridículo; está cargado de todas las asociaciones de ideas que nos sugiere, guiándonos por mil indicios metonímicos.

Procesos primarios y procesos secundarios

Como en el caso de un sueño, el análisis se enfrenta, en primer lugar, a los procesos primarios, en los que ve un trabajo escénico que revela un pensamiento libre e imaginativo para el que el movimiento de los significantes no sufre el peso de los conceptos, y por el que el sentido se desliza libremente hacia no se sabe dónde. La puesta en escena se concibe como búsqueda y deseo inconsciente, como cumplimiento de un deseo con los medios concretos del escenario —cuerpo, espacio, luz, tiempo, ritmo— y todas las series de acciones que permiten, sin intencionalidad *a priori*. Como artista, el director de escena no intenta expresar una idea ya conocida, sino fabricar un objeto estético con los medios disponibles y pensar qué puede sucederle. Juega el juego, dejando que su deseo inconsciente se infiltre en el conjunto

de su práctica, y se compromete como sujeto deseante, y no como sujeto hablante. Luego, el espectador tendrá que elaborar el relato de ese «sueño»; y pasará de este modo a los procesos secundarios. Sin embargo, no por ello debe reducirlo todo al habla, a la comunicación verbal. Mantendrá la idea de que la puesta en escena es el lugar donde los artistas manifiestan su deseo, y no comunicará de forma unívoca qué han de *decir*, y que precisamente no puede ser *dicho*. Distinguiremos, por tanto, dos niveles:

- En el nivel preconsciente y consciente, que es manifiesto, podemos diferenciar significantes y significados: en el ejemplo de Kazuo Ohno, vemos a un hombre vestido y bailando como una mujer.
- En el nivel inconsciente, que es latente, hemos de arriesgarnos a una metáfora o a una metonimia si queremos adivinar cómo se han ocultado los motivos. En la cadena inconsciente, la distinción entre significante y significado ya no es operativa como lo era en el plano manifiesto. Tampoco podemos apoyarnos en la ratoria como lo era en el plano manifiesto. Un poco podemos apoyarnos en la preexistencia o el predominio de uno o de otro, como lo hacía la cadena verbal. Hemos de reconstruir lo que se encuentra en el origen del deseo, lo que se ha inhibido —sustituido o desplazado— por algo visible. Recordemos que, para Freud, «las imágenes constituyen [...] un medio muy imperfecto de hacer consciente el pensamiento, y [...] el pensamiento visual se aproxima más a los procesos inconscientes que el pensamiento verbal, y es más antiguo que este último desde los puntos de vista filogenético y ontológico».³⁶

El ejemplo de Terzirek

En este espectáculo, percibimos en primer lugar unas formas que surgen de la arena y que todavía no se dejan identificar (foto de la página 117): ¿son minerales, vegetales, animales o humanas?³⁷ El deslizamiento de la arena sobre la duna es el del sentido, que no alcanza a adoptar una forma identificable y se queda en los procesos primarios. Sin embargo, poco a poco, las criaturas emergen del desierto; las formas se levantan; empezamos a manejar las primeras percepciones, como si se tratara de un sueño que no podemos interpretar y que nos esforzamos por presentar en forma de argumento coherente: estas formas se convierten en pilares; luego, en estatuas antiguas; y, más adelante, en cruzados y combatientes del desierto. Lo que Freud llama la «toma en consideración de la inteligibilidad» (o de la «representabilidad») nos ayuda a descifrar la escena como un sueño cuyo sentido latente empieza a emerger y a llevarnos paso a paso hacia los procesos secundarios. Estas figuras enterradas que emergen fatigosamente serían las expresiones travestidas de un deseo reprimido, tal vez el de un retorno a las entrañas de la tierra y de la madre. El proceso civilizatorio —un tema apreciado por los mimos, como es sabido— consis-

36. Sigmund Freud, *Essays de psychanalyse*, París, Payot, pág. 189.

37. Véase las fotografías del primer capítulo de la segunda parte.

tiría en salir del agujero y elevarse hacia una autonomía cada vez mayor en dirección a lo antropomorfo. Salir de la materialidad, de las formas concretas y de los procesos primarios, para acceder poco a poco al significado, al sentido, al simbolismo y al lenguaje, es el destino de esta fábula de *Terzirek*, que también es una fábula embleática de toda interpretación y de toda sublimación.

El psicoanálisis, aplicado a la interpretación de la puesta en escena, examina cómo se expresa el inconsciente de los creadores del espectáculo a través del *trabajo de la escena* y de su manera de ocultar y de hacer surgir el sentido. Ofrece un marco estable para poner en perspectiva las distintas observaciones que ya ha suscitado el análisis del espectáculo. Y nos ayuda a determinar cómo vamos a recibir y a tratar las imágenes que nos presenta el espectáculo. En el fondo, podemos elegir entre dos estrategias en función de si nos abandonamos al principio del placer o reconocemos el principio de realidad.

Principio de placer y principio de realidad

Principio de placer

1. Sentido literal

El espectador sólo se interesa por el sentido literal y la materialidad del espectáculo, manipulando los materiales sin intentar interpretarlos con el fin de descubrir en ellos un sentido figurado. Como un cerdo al que se le han echado demasiadas margaritas, se revuelca en la materia significativa.

Ejemplo: El torso del bailarín de Buttho (foto de la página 235) se deja abordar, en primer lugar, como forma y materia, como experiencia y arte bruto de la fragmentación.

2. Procesos primarios

Confiamos en el pensamiento intuitivo, en las asociaciones libres y en nuestras reacciones espontáneas. Inspirándonos en el trabajo del sueño, comprobamos si el material se ha tratado como una condensación, como un desplazamiento, como una asociación de ideas incompatibles (oxímoron),³⁸ o como una consideración sobre la figurabilidad.

Principio de realidad

1. Sentido figurado

El espectador busca el sentido oculto o figurado, se pregunta qué puede querer decir todo esto, y traduce en significados todos los materiales que percibe.

Ejemplo: El torso nos recuerda una estatua griega mutilada, o los descendimientos de las pinturas renacentistas italianas.

2. Procesos secundarios

Como Freud, procuramos ordenar el material primario con un pensamiento lineal y narrativo, una lógica de causa y efecto, una secuenciación de los episodios y una identificación de las categorías utilizadas.

38. Según Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986), «el oxímoron es una especie de antítesis en la cual se colocan en contacto palabras de sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, pero que en el contexto se convierten en compatibles (por ejemplo, oscura claridad, música callada, soledad sonora)». [N. del t.]

3. Pensamiento afectivo y pensamiento lógico

La oposición de los dos principios confirma la que Musil establece entre pensamiento afectivo y pensamiento lógico:

En todo cerebro, aparte del pensamiento lógico, con su sentido estricto y elemental del orden que refleja las estructuras exteriores, se manifiesta un pensamiento afectivo cuya lógica, si podemos seguir hablando de lógica, corresponde a las particularidades de los sentimientos, las pasiones y los humores, de forma que las leyes de estos dos modos de pensamiento mantienen entre sí aproximadamente las mismas relaciones que mantienen las leyes de un aserradero donde los troncos son escuadrados y aplastados para su transporte y las leyes más frondosas del bosque, con sus crecimientos y murmullos.³⁹

4. Peligro de indecidibilidad y de vaguedad

El espectador se somete a una asociación libre y vaga. Se niega a hablar del espectáculo. Lo que ha sentido le parece incommunicable. El objeto del deseo le resulta ajeno e intocable. No hay análisis satisfactorio.

4. Peligro de racionalización

El espectador demasiado racionalista pierde el sentido del acontecimiento escénico, de su calidad pulsional, de este «primer movimiento misterioso e indescriptible» del que habla Musil. La reflexión queda encerrada en el analista; y el analista en su reflexión.

Entre estos dos peligros y estas dos estrategias, sería preferible no tener que elegir: sencillamente porque pensamiento lógico y pensamiento afectivo son «dos modos de pensamiento [que] se mezclan en todos los hombres»,⁴⁰ y porque la actividad del espectador, como toda actividad cultural, es una sublimación, que supera la separación entre placer y realidad, juego y trabajo, erotismo del objeto y autorreflexión, pues «el objeto cultural, o la sublimación, está a mitad de camino entre la pulsión narcisista y la posición objetual erótica; es un punto de estabilización en la oscilación de la libido».⁴¹

Una libido estabilizada: comprobamos la importancia de aplicar un análisis psicoanalítico en la evaluación de los espectáculos, aunque también hayamos vislumbrado la complejidad de la empresa y, sobre todo, las dificultades epistemológicas que supone conciliar una inspiración general fenomenológica con una técnica de descripción semiológica, ciertas consideraciones biológicas de la percepción y un simbolismo del inconsciente, todo ello a través de una aproximación igualmente sociológica y antropológica. Efectivamente, hemos de incluir la perspectiva psicoanalítica en el contexto más amplio de la sociología y de la antropología, pues «la cultura limita al sujeto en su origen y limita su horizonte, marcando con su sello la sexualidad y el inconsciente del mismo modo que la cultura está marcada por

ellos».⁴² El sujeto espectador no se contenta mucho tiempo con una experiencia pre-discursiva y con una inmersión prerreflexiva. Guiado por el demonio de la interpretación, no tarda en descifrar procesos secundarios y, a partir de ese momento, necesita las luces intermitentes de la sociología y de la antropología.

39. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, París, Seuil, 1982, vol. 2, pág. 218.

40. *Ibidem*.

41. Géza Roheim, *Origine et fonction de la culture*, París, Gallimard, 1972, pág. 12.

42. André Green, «L'interprétation psychanalytique des productions culturelles et des oeuvres d'art», *op. cit.*, pág. 36.

2. La aproximación sociológica al espectador

La aproximación psicoanalítica, aunque compleja, no logra agotar por sí sola el conocimiento del sujeto receptor, pues no da suficiente cuenta de la inscripción de éste en el tejido social, empezando por el público en cuyo interior se encuentra. Así pues, la mirada sociológica intentará recordar que el espectador no es solamente un sujeto deseante, sino también un objeto vidente no identificado en el seno de un público más o menos identificado.

¿Es utópica la pretensión de agrupar en torno al espectador todas las cuestiones y parámetros que plantean la teoría del texto, la sociología y la sociosemiótica? Todo depende, por supuesto, de la articulación de esos saberes y de la oportunidad de elegir un aspecto determinado en un momento concreto. La dificultad estriba en fundar una teoría de la experiencia estética desde el punto de vista del espectador.

Los problemas surgen en cuanto la experiencia estética —que no es más que una experiencia vivida de tipo científico— es proclamada objeto de investigación científica. Estos problemas remiten a las sucesivas herencias de la estética y de la hermenéutica.¹

1. Hans Belting, *op. cit.*, pág. 32.

Antes de dedicarnos a una sociología de la representación, deberemos, pues, tener en cuenta las herencias estética y hermenéutica, lo que nos permitirá establecer una primera señalización dramática.

1. Dramaturgia del espectador o *spectator in spectacle*

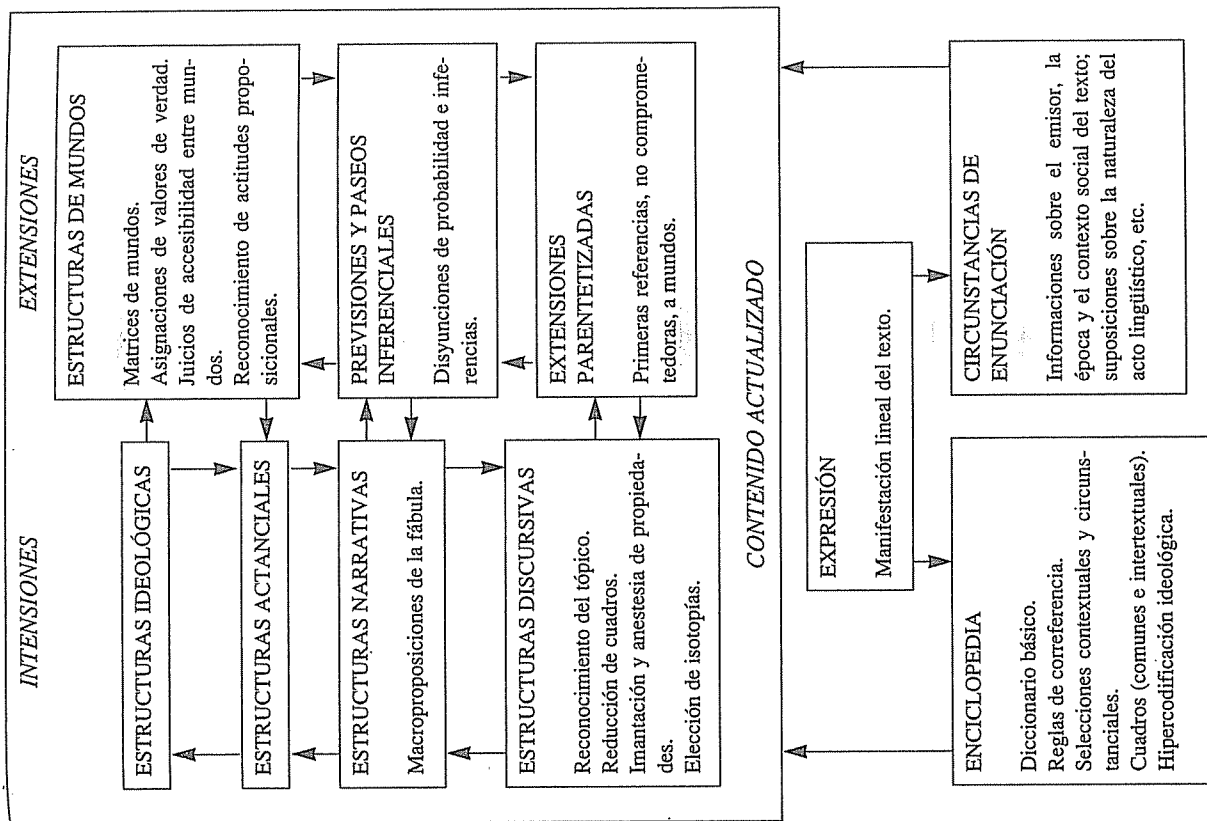
Al buscar un tratado general de la lectura de textos, encontramos rápidamente el libro de Umberto Eco *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*,² que ofrece el mejor estudio general de los mecanismos interpretativos en la lectura del texto narrativo. Esta importante obra integra por primera vez en un esquema general todos los parámetros psicológicos, ideológicos y semiológicos del acto de lectura. Evidentemente, nuestra tarea consiste en adaptar este modelo al análisis de espectáculos (o, por hablar metafóricamente, a la «lectura del texto espectacular»), pues a quien intentamos acorralar aquí no es al *lector in fabula* sino al *spectator in spectacle*. Por otra parte quizás sea más fácil, y sobre todo más legítimo, estudiar al espectador *en* el espectáculo, puesto que, concretamente, el primero está de hecho en el segundo. Por lo tanto, hablaremos del «espectador modelo» que recibe el espectáculo, y de todos los mecanismos cognitivos y emocionales a los que se somete, antes de abordar al espectador concreto «de carne y hueso», mediante una sociología del teatro.

Intentaremos transponer, término a término, el organigrama de los niveles de cooperación textual a la representación teatral, velando por que esta transposición haga justicia al acontecimiento escénico (esquemas 1 y 2).

1.1. CIRCUNSTANCIAS DE ENUNCIACIÓN

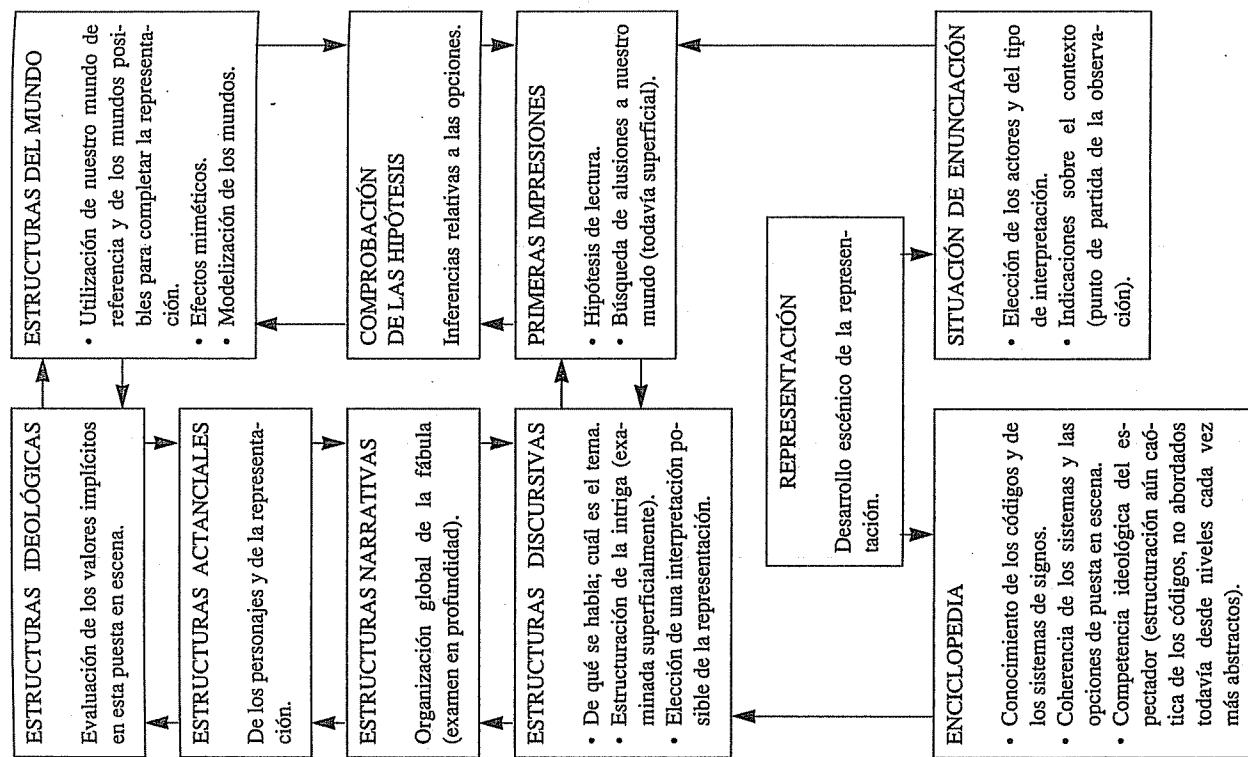
El espectador-analista considera la puesta en escena como un colectivo de enunciadores: el actor enuncia textos y expone signos, de lo que resulta una lluvia de informaciones sobre la elección de los actores (el reparto), los modos de interpretación, las opciones de la escenografía, de la iluminación, de la música, etc. La época, la identidad del director de escena y de sus asociados y la manera de presentar el juego son los indicios que proporcionan el punto de partida de la observación. Ya hemos señalado la importancia de los elementos paraverbales del actor y la necesidad de comprender el marco y las «circunstancias dadas» en que se mueve.

2. Umberto Eco, *Lector in fabula*, París, Grasset, 1979 (trad. cast.: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981).



Esquema 1. Niveles de cooperación textual según Umberto Eco³

3. Umberto Eco, *op. cit.*, pág. 88 (trad. cast., *op. cit.*, pág. 103).



Esquema 2. Aplicación del esquema anterior a la recepción del texto dramático y del espectáculo

1.2. PRIMERAS IMPRESIONES

Las «primeras referencias que no comprometen a mundos» aparecen en cuanto «el lector se ve obligado a poner en funcionamiento indicios referenciales»,⁴ y en cuanto pone a prueba la relación del texto con su propia realidad. Del mismo modo, en la representación, el espectador pone a prueba los indicios que se refieren a su propio mundo, las alusiones a la realidad que lo envuelve. Así se ensayan las primeras hipótesis sobre la lectura de la puesta en escena considerada en su conjunto y sobre la dramaturgia del espectáculo. Hemos de preguntarnos si el mundo representado es un mundo posible, un mundo totalmente imaginario o un mundo que torna elementos de nuestra realidad, y, en este último caso, cuáles son esos elementos exactamente.

1.3. ENCICLOPEDIA Y CONOCIMIENTO DE LOS CÓDIGOS

Para apreciar la puesta en escena, el espectador debe conocer las reglas principales del «lenguaje teatral» y disponer de un «diccionario básico» que le abra las puertas del escenario; debe saber, por ejemplo, que una iluminación centrada en un actor significará que hay que prestar una atención especial a este personaje, o a un detalle de su interpretación.

A la correferencia de un texto le corresponde la coherencia de los signos, y su vectorización, especialmente la debida a los conectores. El espectador anula la ambigüedad de los delictivos y las anáforas: llena los momentos vacíos de sentido, garantiza las conexiones, reúne los elementos dispersos y, en suma, se cerciora de la coherencia de las opciones de la puesta en escena.

Su conocimiento del contexto lo familiariza con otros tipos de puesta en escena o con otros estilos de interpretación. Su competencia ideológica le permite comprender las situaciones de ficción que se le presentan.

1.4. ESTRUCTURAS DISCURSIVAS: TEMÁTICA, INTRIGA Y SUJETO

Las estructuras discursivas están en la superficie del texto y se advierten «a simple vista»: percibimos la organización de la intriga, sus nudos, sus meandros, sus resoluciones y las acciones físicas que la construyen. Esto vale igualmente para la representación, con la diferencia que todos los sistemas significantes —y no solamente el texto— colaboran con la intriga. La primera tarea del espectador es reconstruir un hilo narrativo, una intriga a partir de los signos de la escena, y dibujar su *sujeto* (en el sentido de los formalistas rusos, que lo oponen a *fábula*). Si se trata de un texto clásico, observará las opciones de subrayar o de eliminar uno u otro episodio, y establecerá la fábula que la puesta en escena ha privile-

4. *Ibidem*, pág. 94.

giado y trabajado. Esto lo conducirá directamente a una reflexión sobre la estructura narrativa de la fábula.

1.5. ESTRUCTURAS NARRATIVAS: LA FÁBULA

En este caso, se examina el nivel profundo de la organización narrativa de la acción, su *fábula*, el «esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente».⁵

La fábula proporciona la clave de la dramaturgia y revela cómo la puesta en escena está anclada en el espacio-tiempo, sometida a elecciones dramáticas. La fábula se construye a partir de una serie de acciones físicas. Estas acciones siempre están formadas por un agente (el sujeto que actúa), una intención, el mundo posible donde tiene lugar, el movimiento (adónde se dirige), su causa y su objetivo último. El análisis que consigue identificar estos componentes proporciona una descripción que se basa en una interpretación en profundidad de la acción escénica.

1.6. ESTRUCTURAS ACTANCIALES: LA ACCIÓN DE LOS PERSONAJES

Al profundizar un poco más (y, por lo tanto, alejamos de la superficie), pasamos a las estructuras actanciales que gobiernan el corazón de la acción y el trasfondo de la representación. Indudablemente, nadie está obligado a llenar concienzudamente las casillas del modelo actancial de Propp, de Greimas o de Ubersfeld, pero cada cual organiza los indicios de su lectura integrándolos en una acción general y señalando las fuerzas activas que entran en conflicto en la fábula reconstruida.

1.7. COMPROBACIÓN PRAGMÁTICA DE LAS HIPÓTESIS

Para reconstruir la fábula y captar la lógica narrativa del espectáculo, el espectador debe abandonar continuamente este universo de ficción y cotejar las proposiciones del texto con las leyes de su universo de referencia. «El lector sale del texto para aventurar previsiones que tengan una mínima probabilidad de satisfacer el curso de la historia.»⁶

Los actores conocen muy bien esta salida del texto y, siguiendo el consejo de Stanislavski, siempre se preguntan: «¿Qué haría yo si...?». Al espectador le interesa averiguar si sus hipótesis de lectura se confirman o si debe modificarlas. Las compara con las estructuras del mundo.

5. *Ibidem*, pág. 130.

6. *Ibidem*, pág. 150.

1.8. ESTRUCTURAS DEL MUNDO: EFECTOS DE MIMESIS

La comparación se realiza por medio de una modelización de los mundos posibles que propone la ficción y del mundo o mundos en que vive el público. Pues to que el escenario tiene la propiedad, única en las artes de ficción, de mostrar por ostentación y mimetismo el mundo posible del universo dramático, la comparación término a término con el mundo real (o con lo que el espectador entiende por tal) cae por su propio peso. Los efectos de reconocimiento son múltiples y la ilusión mimética frecuente. El espectador oscila entre, por una parte, adoptar la posición psíquica e ideológica de la ficción y romper el marco ficcional, y, por otra parte, distanciarse y negarse a creer en ello. Con todo, hay que resistir la tentación de buscar reflejos del mundo real en la representación; es preferible no «establecer un vínculo mecánico de causa y efecto entre la superficie de la vida colectiva y la experimentación dramática».⁷

1.9. ESTRUCTURAS IDEOLÓGICAS

En el nivel más profundo y más secreto de la representación, podríamos acercarnos a sus valores implícitos y activarlos; establecer la o las contradicciones fundamentales en las que se basa la puesta en escena, especialmente los juicios de valor y las oposiciones axiológicas tales como bueno-malo, verdadero-falso o naturaleza-cultura. Más adelante comprobaremos la importancia de la noción de «ideograma» en un marco sociosemiótico.

Este modelo, que se inspira en Umberto Eco, es interactivo: obliga a comprobar todos los circuitos posibles y a seguir las flechas que enlazan las distintas casillas y su problemática. De este modo, se construye piedra a piedra nuestra comprensión de la puesta en escena, sin que el proceso de elaboración se termine nunca, por mucho que tengamos en cuenta, en la medida de lo posible, el conjunto de los datos que somos capaces de formalizar.

Este circuito inaugura una «dramaturgia del espectador»,⁸ que se interesa por todos los aspectos de la recepción: percepción, interpretación, evaluación, memorización, cognición y producción de afectos. Sin embargo, hay etapas cruciales por cubrir, como las casillas sociológicamente pertinentes, algo a lo que nos dedicaremos a continuación. Dicho de otro modo, el espectador modelo que todo lo ve, oye, comprende y aprecia, se tiene que confrontar, en este circuito, con el espectador empírico, que reacciona siempre en un contexto de enunciación determinado, que la sociología nos ayudará a esbozar.

7. Jean Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, París, Gallimard, 1965, pág. 37.

8. Marco De Marinis, «Dramaturgy of the Spectator», en *The Drama Review*, 31, nº 2, 1987.

2. Sociología de la representación

2.1. EL OBJETO DE LA SOCIOLOGÍA

Junto al circuito del lector o del espectador modelo, inspirado por Eco, queremos proponer una aproximación sociológica (y luego antropológica) que competa a la puesta en escena en tanto que resultado y producto artístico, y no únicamente (como es habitualmente el caso) en tanto que proceso de formación, de entrenamiento y de ensayos. Por *puesta en escena*, o por representación, entendemos en realidad la *performance*, es decir, las artes escénicas, los medios de comunicación, los rituales y las ceremonias, las *cultural performances* de todo tipo y, en resumen, lo que Jean Duvignaud ya denominaba como *dramatizaciones*:

Las fiestas, una sesión de un tribunal, una petición de mano, los entierros o las deliberaciones políticas son dramatizaciones que combinan y oponen papeles sociales de los que cuesta escapar.⁹

2.2. DEL INDIVIDUO A LA MASA

Compuesto de espectadores individuales y a menudo individualistas, el público se presenta como un solo cuerpo; se convierte en un cuerpo de pensamientos y de deseos, en una escucha perceptiva que atenaza a los actores. Este cuerpo masivo es difícil de sondear y fácil de perturbar: «La atención colectiva crea un campo magnético que, si se rompe, la acción del teatro se vuelve irrisoria o absurda».¹⁰ La presencia de un único espectador puede comprometer este campo magnético: «¿Por qué la presencia de este o de aquel espectador crea una irresistible resistencia a la interpretación de la pieza?», se pregunta Juvet.¹¹ Del mismo modo, los actores sienten el silencio absoluto del público, de ahí ese otro misterio: «¿Por qué y cómo apreciamos, en el teatro, sin error posible, el sentido del silencio del público?». ¹²

2.3. ESTUDIOS-MARCO PARA EL ANÁLISIS SOCIOLOGICO

El artículo ya clásico de Georges Gurvitch sobre la sociología del teatro sigue siendo el programa de investigación más lúcido y más completo.¹³ Las investigaciones de los últimos cuarenta años así lo confirman, aunque no hayan acabado de

9. Jean Duvignaud y Jean-Pierre Faye, «Débat sur la sociologie du théâtre», en *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XI, 1966, pág. 104.

10. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, I. L'École, París, POL, 1994, pág. 123.

11. Louis Juvet, *Réflexions du comédien*, París, Librairie théâtrale, 1941, pág. 32.

12. *Ibidem*, pág. 34.

13. Georges Gurvitch, «Sociologie du théâtre», en *Lettres nouvelles*, nº 35, 1956.

realizarlo. Por lo tanto, partiremos de las «distintas ramas de la sociología del teatro» que propone Gurvitch.

Los públicos

Gurvitch recomienda «evitar el uso, en esta investigación, de técnicas demasiado mecánicas que no nos permitan darnos cuenta de la diversidad de los públicos, de sus distintos grados de cohesión, de la importancia de sus transformaciones posibles en grupos propiamente dichos...».¹⁴

Sociología empírica

Lamentablemente, el estudio de los públicos se ha dejado a menudo en manos de una sociología empírica que acumula datos cuantitativos sobre el origen socioprofesional del público, pero que olvida establecer un nexo con el análisis estético del espectáculo en cuestión; o que se contenta con aproximaciones teóricas sobre la recepción, describiéndola, por ejemplo, como una «interpretación de estímulos eficaces por parte de la conciencia».¹⁵ Con todo, encuestas recientes del Ministerio de Cultura francés elucidan bastante bien las condiciones de la recepción y preparan el terreno de los análisis del espectáculo.¹⁶ Tratan, en particular, sobre:

- la estructura sociodemográfica del público;
- los factores de elección de este espectáculo en concreto;
- el precio de las localidades: ¿es excesivo o justo?
- las opiniones recogidas a propósito de esta puesta en escena;
- el tipo de espectador que uno se considera: ignorante, novato, torpe, difícil, viejo, incondicional, iniciado, etc.

Tal vez resultaría aclaratorio hacer un retrato psicocrítico del *espectador estupefacto*, del espectador neófito, aficionado, especialista, eventual, obsesivo, semiólogo, etc.

Lógica del campo cultural

Para organizar los resultados de una sociología empírica, estimaremos, con Bourdieu, el «capital cultural incorporado» del espectador.¹⁷ capacidades intelectuales,

14. *Ibidem*, pág. 202.

15. Anne-Marie Gourdou, *Théâtre, public, réception*, París, CNRS, 1982, pág. 128.

16. Jean-Michel Guy y Lucien Mironer, *Les Publics du théâtre*, París, La Documentation Française, 1988.

17. Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, París, Éditions de Minuit, 1986, pág. 78.

tuales, pero también bienes culturales, títulos escolares y todo lo que le sirve para apropiarse «legítimamente» del capital cultural que contiene el espectáculo, con una recepción que confirme las discrepancias y las dominaciones.

En el caso de una puesta en escena difícil, abstrusa o ilegible por el común de los mortales, se producirá a veces lo que Bourdieu define como un «efecto de campo»: «Cuando no podemos seguir comprendiendo una obra (y el valor, es decir, la creencia, que se le atribuye) sin conocer la historia del campo de producción de la obra, algo por lo que los exégetas, comentaristas, intérpretes, historiadores, semiólogos y otros filólogos encuentran justificada su propia existencia como únicos seres capaces de dar cuenta de la obra y del reconocimiento de su valor».¹⁸ El espectador «legítimo» sería, entonces, frente al director de escena, el exégeta del exégeta, el poseedor de la clave secreta del texto montado o del espectáculo. El análisis del espectáculo implica, por tanto, tomar conciencia de estos mecanismos y discernir hasta dónde llegan el o los mensajes de la puesta en escena y a qué grupos están destinados.

Entre lo empírico y lo teórico: el cuestionario de Shevtsova

Inspirándose en la obra de Bourdieu, pero desarrollando una sociología del teatro propia, Maria Shevtsova ha elaborado un cuestionario para el público italoaustraliano que dibuja su perfil sociocultural.¹⁹

1. Composición social del público: grupo étnico, sexo, edad, nivel educativo, profesión.
2. Contacto de los espectadores con Italia [se trata de un espectáculo bilingüe, en italiano y en inglés].
3. Contacto con las fuentes de información italoaustralianas y conocimiento de las mismas.
4. Nivel cultural y conocimiento de las artes.
5. Otros teatros a los que ha ido.
6. Interacción y evaluación de las dos piezas interpretadas.
7. Sugerencias para futuras puestas en escena de este grupo teatral.
8. ¿A que público se dirigía la compañía: al grupo restringido al que usted pertenece o a un público más amplio?

Este abanico de preguntas obliga a tener en cuenta los factores culturales en el papel interpretativo del espectador, algo muy poco frecuente y que apunta en la dirección de una sociología de la representación.

18. *Ibidem*, pág. 117.

19. Maria Shevtsova, *op. cit.*

La representación

La segunda rama de la sociología «sería el análisis de la propia representación teatral como si se desarrollara en un determinado marco social».²⁰ Los marcos sociales de las representaciones son el modo ficcional por medio del cual la escritura y la escena representan a la sociedad. La cuestión estriba en saber cómo la representación teatral de lo social se separa de lo social tal como lo definiría un historiador: se produce «a veces una correspondencia, e incluso una interpenetración, de estos dos marcos siempre distintos, y a veces una contradicción».²¹ Todas las teorías miméticas simplifican y falsean esta correspondencia (por ejemplo, la teoría marxista del reflejo). Optaremos por indagar acerca de las mediaciones,²² o de los ideologemas,²³ que son una huella de la contradicción social en la obra de ficción.

La noción de mundo posible utilizada por Umberto Eco será examinada de nuevo en el marco de una sociología y de una antropología. El mundo posible no es únicamente, en el teatro, un mundo imaginado por el autor y el lector, sino que también es un mundo escénico real con sus convenciones, sus «trucos» y su materialidad, un mundo escénico que toma prestadas cosas del nuestro, pero que no se confunde con él. Juzgamos e interpretamos la realidad escénica desde el contexto de la sociedad y de la cultura.

Ese contexto, ese marco social, varía continuamente con el transcurso de la historia, por eso nuestras preguntas a la obra escénica también varían, del mismo modo que cambia el conocimiento que tenemos de la misma. Ésta es la problemática de la estética de la recepción.

Los actores

La tercera rama la constituye «el estudio del grupo de actores en tanto que *troupe* y, más ampliamente, en tanto que profesión».²⁴ Añade al análisis del espectáculo, ya que las condiciones de la formación, del estatuto social (¿estrella o figurante?) y de la identidad del grupo (¿compañía estable o compromiso esporádico?) repercuten en la manera de interpretar, y también porque ciertos tics o efectos del actor no tienen otra justificación que la de su marca de fábrica.

En un nivel más profundo, el de la técnica corporal (que concierne antes a la antropología que a la sociología), el actor es marcado, casi estigmatizado, por la técnica de actuación que ha «incorporado». De ahí que al analista le interese conocer —y en la medida de lo posible experimentar— esta técnica. De este modo,

20. Georges Gurvitch, *op. cit.*, pág. 202.

21. *Ibidem*.

22. Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, París, Gallimard, 1955.

23. A propósito de los ideologemas, véase Pavel Medvedev, *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1976 (1928); y Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Londres, Methuen, 1981.

24. Georges Gurvitch, *op. cit.*, pág. 203.

el cuerpo del actor, presente y pasado, imprimirá su marca en el espectáculo e incluso en el texto dramático. De ahí también la idea de Duvignaud de «definir el papel sociológico del actor como el de un portador de signos, pero de signos privilegiados por el hecho mismo de que son los del mismo cuerpo [...]»: sin el cuerpo de la Champmeslé, Racine tal vez no hubiera concebido los personajes femeninos que ocupan el núcleo central de sus piezas y que cristalizan todos en el rostro de Fedra».²⁵

Relación entre piezas y estructuras sociales

Se trata de la relación entre la ficción (textual o escénica) y la sociedad en la que se ha producido y en la que se la recibe. No se puede evitar la comparación de ambas. Una vez más, evitaremos presuponer que la realidad deja una huella directa y mimética en la producción teatral. La deformación es precisamente lo pertinente y lo revelador.

Si tomamos el motivo «Moscú» en *Las tres hermanas*, funciona también como un ideograma, puesto que controla el sentido de la pieza, como una contraseña que significa todos los deseos imaginables:

- En la puesta en escena de Stanislavski en el Théâtre d'Art, Moscú designa un objetivo lejano pero teóricamente accesible, un ideal en versión pequeño burguesa.
- En la puesta en escena de Langhoff (1994), Moscú ni siquiera es una salida posible, pues es la figura trágica de todos los fracasos, la ciudad del abandono imperial, comunista o neocapitalista.

Funciones sociales del teatro

Esta quinta y última rama brota de la anterior en la medida en que incita a comparar las diversas funciones posibles del teatro según el estado de una sociedad en un momento concreto. Por lo tanto, conviene que, a cada nueva puesta en escena, nos preguntemos por la transformación de nuestra comprensión de un espectáculo en función de lo que entendemos por papel social: el análisis es puramente histórico e ideológico.

Por ejemplo, la pieza *Las tres hermanas*,

- en el Théâtre d'Art, cuando se creó, no era una sátira de los oficiales, sino más bien una burla compasiva de la vida provinciana de la *intelligentsia* en el momento en que pierde todas sus referencias: era una señal de advertencia dirigida hacia esas tres soñadoras desahuciadas por la mediocridad pequeño burguesa;

25. Jean Duvignaud y Jean-Pierre Faye, *op. cit.*

— en la puesta en escena de Langhoff, la creencia de que el arte influye en la vida social ha desaparecido por completo, del mismo modo que la compasión por unas criaturas desafortunadas. Por lo tanto, lo que ha cambiado es la mirada irónica y benevolente sobre los personajes.

Este programa de Gurvitch está todavía en gran parte por realizar, pero traza, con precisión y elegancia, las ramas de un árbol sociológico que enraiza en una antropología, como ya lo indicaron los sociólogos, desde Gurvitch a Duvignaud, y como lo está comprobando actualmente la antropología teatral, desde Schechner a Barba. No obstante, antes de abordar esta cuestión, haremos de dar un rodeo por las finanzas.

2.4. LAS FINANZAS DEL ESPECTÁCULO

La sociología cuantitativa incluirá sin duda en sus estadísticas la estimación de los costes de producción. Es inútil recordar que las finanzas del teatro son, igual que en otros ámbitos, el nervio de la guerra. Un espectáculo también se puede ver y analizar pensando en lo que cuesta: las subvenciones que ha recibido, los gastos exorbitantes de la escenografía, o los elevados contratos de los actores principales, a menudo proporcionales a sus manías. Un ojo ejercitado sabrá leer las etiquetas invisibles de todos estos artículos de lujo, verá cómo el dinero se esfuma en cada recodo del espectáculo, en cada ruinoso *deus ex machina*. Asignará un precio a cada mínimo gesto, pues:

El alcance directamente financiero de las elecciones obliga a incluir la dimensión económica en el proyecto estético, y no a considerarla como un dato suplementario que es siempre más o menos constrictivo pero en cualquier caso externo...²⁶

En opinión de Jouvett, «el teatro debe ser primero un negocio, una empresa comercial floreciente; sólo entonces le está permitido imponerse en el dominio del arte».²⁷

2.5. REEVALUACIÓN DEL ANÁLISIS IDEOLÓGICO

La ideología, que durante mucho tiempo quedó restringida a un uso marxista, no aparece hoy en día como la falsa conciencia o como una cortina de humo encargada de mantener las relaciones de explotación. Vuelve a resultar útil en el marco de una teoría de la identificación del espectador. Althusser mostró que el espectador no se identificaba únicamente con una psicología, sino también con una ideología, en cuanto ésta confirmaba sus valores.²⁸ Numerosos análisis ratifican esta hipótesis

26. Luc Boucris, *L'Espace en scène*, París, Librairie théâtrale, 1993, pág. 58.

27. Louis Jouvett, *op. cit.*, pág. 42.

28. Louis Althusser, «Notes sur un théâtre matérialiste», en *Pour Marx*, París, Maspéro, 1965.

y examinan cómo un texto o un espectáculo son capaces de sacrificar incluso al héroe si ello les permite confirmar la ideología del público:

Fundamentalmente, el público está mucho más interesado en confirmar una vez más sus valores que en preocuparse por la felicidad del personaje con el que se identifica; el héroe se sacrifica voluntariamente en beneficio de lo que proporciona un sentido de la orientación en el mundo. [...] La identificación con el sistema de valores es la única que puede conferirle una armonía total al alma del espectador.²⁹

La escena se convierte también en el enlace donde los conflictos psicológicos e históricos se dirimen como una *transacción ideológica*:

La mejor forma de describir una representación es como una transacción ideológica entre una compañía de actores y la comunidad de su público. La ideología es la fuente de la facultad colectiva, de los actores y del público, de dar un sentido común a los signos que se usan en la representación y por medio de los cuales los objetivos y las intenciones de las compañías teatrales se unen a las reacciones y las interpretaciones de sus públicos. La ideología proporciona de este modo un marco en cuyo interior las compañías codifican, y los públicos decodifican, los significantes de la representación.³⁰

Sin embargo, no es fácil describir esta transacción (que, por otra parte, no tiene nada de una codificación-decodificación), pues no disponemos de instrumentos suficientemente finos y operativos como para especificar su funcionamiento.

En este sentido, proponemos la noción de «ideograma», que tomamos prestada de Medvedev, Kristeva y Jameson. El ideograma es una unidad textual e ideológica que funciona en el seno de una formación social, ideológica y discursiva. En el campo ideológico extratextual, existe como una unidad conceptual; y en el campo textual, como una unidad narrativa o temática.

Nos valen estos tres ejemplos:

- La referencia a Moscú en *Las tres hermanas*. Cada personaje entiende por «Moscú» algo que sólo le pertenece a él: el término, vacío de sentido, permite intercambiar ideas, y no compromete a nada. Resulta de ello una construcción ideológica, a la que contribuye en gran medida la puesta en escena, una construcción que se apoya en los discursos de la época y que, una vez citada en la ficción de la pieza, se convierte en un *leitmotiv* temático y narrativo y, por lo tanto, en una unidad textual que subtiende la arquitectura de la fábula. El ideograma «Moscú» no es un mero tema o estribillo: es el nudo de una contradicción. Moscú es un nombre propio, que tiene un referente geográfico y cultural, pero también es, en la pieza, un significante vacío para un ideal abstracto: lo que se desea sin saber su sentido exacto, sin poder ni querer alcanzarlo.

29. Eli Rozik, «Towards a Methodology of Play Analysis: a Theatrical Approach», en *Assaph*, nº 6, 1990, pág. 63.

30. Baz Kershaw, *The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, pág. 16.

El ideograma se puede percibir en la lectura del texto; y la puesta en escena podrá elegir convertirlo en eje de la representación o no. En este caso, la deuda con la lectura del texto será importante, y es improbable que la puesta en escena consiga transmitir el ideograma.

El ideograma será igualmente visible en la puesta en escena, siempre que ésta, conscientemente, intente figurarlo mediante algunos indicios escénicos.

- En *Ou bien le débarquement désastreux*, de Heiner Goebbels, representado en Nanterre en 1993, toda la puesta en escena y la composición musical descansan en un ideograma que aparentemente no es el de la intrusión desastrosa del hombre blanco en la selva del hombre negro, sino más bien el de una coexistencia pacífica, entretenida y atenta, entre la música electroacústica occidental y la voz o la kora africanas. De ahí que percibamos una organización de los tiempos de la música y un diálogo, o una escucha recíproca, entre los músicos. Este ideograma revela el tipo de interculturalismo que defiende el director de escena, Heiner Goebbels, que no persigue universales comunes en las formas musicales, ni un multiculturalismo donde cada grupo cree desde su rincón, replegado en sí mismo, sino un interculturalismo donde cada cultura sabe escuchar a la otra sin anexionarla ni engullirla, confrontando las experiencias artísticas a modo de rivalidad, y no de conflicto.

- El ejemplo de *Marat/Sade* en la puesta en escena de Peter Brook (véase el capítulo primero de la segunda parte).

2.6. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Al examinar cómo las obras poéticas y novelísticas se han recibido diversamente a lo largo de las épocas y en función de qué nuevos horizontes de expectativa ha variado su recepción, Hans-Robert Jauss propone una *estética de la recepción*,³¹ en la que los estudios teatrales deberían inspirarse.³² Esta teoría permite, entre otras cosas, volver a situar, e incluso reciclar, desde el punto de vista del receptor (espectador y público), un gran número de teorías que el análisis del espectáculo puede movilizar directamente.

El horizonte de expectativas

El horizonte de expectativas, una noción clave en Jauss, es el horizonte del público en un momento determinado, debido al estado de la sociedad, de su conocimiento del género teatral y de sus intereses del momento. El conjunto de los parámetros es considerable y su reconstrucción es siempre un tanto hipotética. Por lo

31. Hans-Robert Jauss, *op. cit.*

32. Para una aplicación al teatro, véase Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, *op. cit.*, págs. 233-293.

tanto, al describir el espectáculo, procuraremos trazar el sistema de las expectativas señalando la influencia que ejercen sobre lo que se percibe en ese momento.

La tipología de los códigos

Es una vieja herencia de la semiología de la comunicación, del tiempo en que se creía que todo podía codificarse y decodificarse en función de las señales emitidas intencionalmente por el director de escena en dirección al espectador. Sin duda, podemos entretenernos completando la lista de estos códigos, pero reinará pronto el equívoco si pensamos que la suma de esos códigos produce el sentido global del espectáculo. Por el contrario, tiene mucho interés advertir lo que De Marinis denomina «el sistema teatral de las precondiciones pre-receptivas» o los «presupuestos del acto de recepción».³³

Las condiciones prerreceptivas

Constituyen el «complejo estructurado de todos los factores, cognitivos, psicológicos o de otro tipo (intelectuales, ideológicos, afectivos, materiales) que influyen en el comportamiento, sobre todo cognitivo, del espectador de teatro, proporcionándole una competencia específica y permitiéndole realizar lo que se requiere de él desde el punto de vista de la recepción».³⁴ Si reconstruimos esta competencia del espectador, obtendremos la manera de anticipar qué recibirá del espectáculo. Partimos de las posibilidades reales del receptor, en lugar de bosquejar teorías sobre una producción que se presta a todas las interpretaciones.

La experiencia estética

Al tener tan en cuenta la preparación artística del espectador y sus experiencias previas, nos situamos en el centro de una reflexión teórica sobre la experiencia estética. «En lo sucesivo, el punto de vista del intérprete actual no se somete solamente a la "serie histórica" de los intérpretes anteriores, sino también a su propia experiencia artística.»³⁵ Se trata de formalizar esta experiencia pasada, de describirla comparándola con la experiencia actual, de confrontar los puntos comunes y de juzgar la originalidad de la nueva experiencia. Finalmente —un punto capital—, esta experiencia también debe tomar en consideración el análisis de la obra elegida, su estructura y, en particular, cómo anticipa su futuro modo de recepción.

33. Marco De Marinis, «Sociologie», en André Helbo y otros, *op. cit.*, pág. 88.

34. Marco De Marinis, «Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence», en T. Fitzpatrick (comp.), *Altro Polo. Performance: from Product to Process*, Sydney, University of Sidney, 1989, pág. 174.

35. Hans Belting, *op. cit.*, pág. 45.

La hermenéutica

Así encuentra de nuevo sus poderes, ya que «supera la ingenuidad positivista inherente al concepto de lo dado mediante una reflexión sobre las condiciones del comprender».³⁶ Comprender también es estar desorientado, desconcertado, es hacer una apuesta sobre el sentido y aceptar una fase de incompreensión.

La crítica del gusto

La evaluación del espectáculo también se hace, pues, según una crítica del gusto, un terreno que se dejó demasiado pronto en manos del impresionismo y de la subjetividad, cuando participa de forma importante en las descripciones y los análisis que aspiran a ser lo más objetivos posible. La determinación del o de los gustos del público —creencias, opiniones, hábitos, maneras de hablar, etc.— necesitaría primero un aparato crítico muy sistemático y elaborado, pues se trata del espectador concreto, y ya no del espectador ideal o modelo de Eco. La dificultad estriba en concebirlo, ya no como una construcción pura, sino como un conjunto empírico susceptible de conducir a generalizaciones.

Límites de una teoría de la recepción

¿Hasta dónde puede llegar la determinación del receptor? Hay que evitar una euforia que pueda hacernos pensar que un día podremos tener un conocimiento absoluto del receptor (o de los mecanismos de recepción) y que bastará entonces con hacerlos jugar para analizar la obra recibida. Siempre habrá juego —lo cual es mucho mejor— en la mecánica de la recepción, y también un componente imprevisible o determinado. (Los positivistas se consolarán recordando que este juego imprevisible está programado por la obra, y que el texto es «un tejido de espacios en blanco, o de intersticios, que hay que llenar, y quien lo ha emitido preveía que se llenarían y los ha dejado en blanco».)³⁷ Los circuitos, como el de Eco, son abiertos y se pueden recorrer en todas direcciones. Esta abertura puede asustar y producir un «efecto de campo», pero incita «a cambiar la posición de los espectadores, que dejan de ser personas exteriores que miran hacia el exterior [...] para pasar a constituir, con los actores, las significaciones de las representaciones».³⁸ Tanto la teoría como la práctica del arte contemporáneo —y del teatro en particular— avanzan en esta dirección que ya no opone al artista y al espectador, a la teoría y la práctica, o al arte y al discurso sobre el arte.

En cualquier caso, no debemos apostar todo a la recepción sin preguntarnos también por la producción que genera esta recepción, ni debemos hacer del espec-

36. *Ibidem*, pág. 32.

37. Umberto Eco, *op. cit.*, pág. 63.

38. Maria Shevtsova, *op. cit.*, pág. 10.

tador-receptor un ser omnisciente (que ajusta sus cuentas con la obra en menos que canta un gallo), o un sospechoso que debamos identificar previamente, o que deba identificarse él mismo.

No vayamos a creer tampoco que una declaración en toda regla ante la policía (incluso estética) de nuestra situación exacta como espectadores, de nuestras motivaciones y de nuestros deseos, elucide el objeto estético para siempre. En primer lugar, es preciso que el espectador, el principal sospechoso de la producción, se confiese al modo extraño de un célebre teórico norteamericano que termina su excelente libro sobre las teorías del teatro confesando su necesidad de cambiar de posición constantemente, lo que, según él, es un *challenge* «si uno está culturalmente situado del lado dominante de todos los discursos tradicionales: un hombre blanco, de clase media, universitario y heterosexual».³⁹

Si queremos comprender correctamente el espectáculo de nuestras vidas, ¿hemos de ser políticamente correctos? El punto de vista histórico de la recepción, la contextualización de la obra y la discusión sobre nuestra relación con los demás son operaciones muy legítimas y urgentes, pero, ¿nos obligan realmente a confesarnos públicamente?

Hablando más seriamente, la sociología sólo es eficaz cuando la confrontamos permanentemente con otras disciplinas como la psicología, el psicoanálisis, la historia, la semiología o la antropología.

La aproximación sociológica es reduccionista si limita la obra a sus aspectos tecnológicos y a sus relaciones con la infraestructura económica o con la lucha de clases. Por el contrario, es aclaratoria cuando estudia los vínculos existentes entre la obra y las mentalidades, las ideologías, las concepciones de una época, de una clase, de un grupo de individuos, con el fin de percibir las significaciones.⁴⁰

2.7. DE LA SOCIOLOGÍA A LA ANTROPOLOGÍA

Advertimos que la investigación actual tiende a abandonar la metodología sociológica en sentido estricto y prefiere integrarla en un conjunto más amplio, que hoy en día se bautiza a menudo como antropología, pero que pioneros como Moreno, Duvignaud, Turner o Schechner ya habían contemplado antes con nombres diversos.

Para Moreno, el teatro (los psicodramas y sociodramas) sirve para transformar al observador en participante, gracias a «la capacidad del teatro de ser utilizado como procedimiento de investigación sociológica».⁴¹

Para Duvignaud, la ceremonia dramática es tan sólo un caso paradigmático de ceremonia social: «Un mitin político, una misa y una fiesta familiar o de barrio son también actos dramáticos».⁴²

39. Marvin Carlson, *Theories of the Theater*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, pág. 540.

40. Pierre Gaudibert, *op. cit.*, pág. 15.

41. Georges Gurvitch, *op. cit.*, pág. 196.

42. Jean Duvignaud, *op. cit.*, pág. 6.

Para Turner y Schechner, la *cultural performance* es un fenómeno social que es legítimo interpretar con los instrumentos del análisis de las prácticas espectaculares según la fórmula universal ruptura/crisis/recuperación/reintegración o cisma.

Esta disolución del teatro en las *cultural performances* y esta dilución de la sociología en la antropología no son fenómenos aislados; paralelamente, el desarrollo de la práctica teatral ha pasado de una militancia sociológica (Brecht, Vilar) a una participación antropológica (Beck, Grotowski, Barba). Una travesía que Heiner Müller encarna plenamente: «Hay un desplazamiento de acento en la comprensión habitual de la función del teatro, o, dicho de otro modo, ya no se trata de sociología, sino de antropología».⁴³ Con todo, la travesía está todavía lejos de ser moneda corriente en el teatro, pues «los textos no siempre son utilizados como material, o como cuerpo», es decir, en el fondo, no son tratados como una técnica corporal de la que se ocuparía la etnología.

La sociología parece enterrada, o al menos arriñonada, en el ámbito sin fronteras de la antropología; probablemente, porque se la percibe como una producción local y, actualmente, buscamos una visión más universal y menos directamente social y política. Por otra parte, podríamos poner en duda, con Bourdieu, esta «distinción entre etnología y sociología», pues es una «falsa frontera [...] un producto puro de la historia (colonial) que no tiene ningún tipo de justificación lógica».⁴⁴

En cualquier caso, la antropología será la encargada de reunir las esperanzas de la comprensión del espectáculo, de integrar y sintetizar las perspectivas psicológicas y sociológicas, de garantizar un vaivén constante entre la interioridad psicoanalítica y la exterioridad sociológica y de tomar al pie de la letra el oxímoron de la «vectorización del deseo».

Así, hay que imaginar, no a un Sísifo feliz, sino al espectador situado en el centro de círculos concéntricos que se ensanchan desde las primeras ondas psicológicas y sociológicas hasta la antropología, un espectador que se pierde en conjeturas sobre el objeto escénico que ha desencadenado esta onda de choque y que, «una vez desvanecido el prestigio, hecho el silencio, caído el telón, recolorada la vida normal [...]», se sitúa en la «prolongación infinita del recuerdo».⁴⁵

43. Heiner Müller y Robert Wehmann, «Gleichzeitigkeit und Repräsentation», en R. Wehmann y H.V. Gumbrecht (comps.), *Postmoderne globale Differenz*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pág. 193.

44. Pierre Bourdieu, «La sociologie est-elle une science?», en *La Recherche*, n.º 112, pág. 742.

45. Jacques Copeau, *op. cit.*, pág. 144.

3. La aproximación antropológica y el análisis intercultural

Desde el punto de vista del análisis de espectáculos, la aproximación antropológica no es un método que debamos añadir sin más a los ya expuestos en este libro. Proporciona una perspectiva general en la que todo lo dicho se podría integrar y matizar —sobre todo el funcionalismo de la semiología y la metodología a menudo muy técnica del análisis occidental de los espectáculos—. Responde además a nuestra voluntad de no limitarnos al teatro de texto ni a los espectáculos producidos en Occidente, sino de abrir al máximo el abanico de las prácticas espectaculares vivas, sean cuales sean sus contextos culturales. Es finalmente un método plural, en perpetuo desarrollo, que federa distintas aproximaciones y no se reduce a una sola mirada.

Este enfoque intenta demostrar que la topología de los espectáculos tiene consecuencias metodológicas que atañen a su recepción. La multiplicación de los espectáculos interculturales en los contextos más diversos obliga a inventar un método de análisis pertinente, a revisar nuestras opiniones demasiado categóricas sobre las puestas en escena occidentales y a evaluarlas, comparándolas con las de tradiciones no europeas y con producciones «mixtas» o interculturales. Conviene que, en cada ocasión, adaptemos nuestra mirada y nuestro método. La aproximación antropológica impone una mirada comparativa y un cuestionamiento de los métodos de análisis. Del mismo modo que una cultura sólo se define verdaderamente por su

relación y su contraste con otras, una tradición teatral y un método de análisis sólo cobran sentido en relación con los demás.

1. Adaptación de la mirada y del entendimiento

1.1. LA PERSPECTIVA DEL OTRO

La cuestión principal consiste en saber si podemos apreciar y analizar un espectáculo que nos es extraño, ya sea por su origen geográfico o cultural o por el hecho de nuestro desconocimiento del género o del contexto demasiado alejado de nuestro horizonte cultural. Por otra parte, tal vez habría que medir los distintos grados de alejamiento posibles y ver cómo no son necesariamente un obstáculo para nuestra apreciación. El alejamiento es además constitutivo de toda mirada: por definición, el espectáculo que debemos analizar está lejos de nosotros, ya sea balinés o nor-mando. La mirada antropológica no se dirige exclusivamente a los objetos exóticos.

La extrañeza es una de las formas de la alteridad. Pero, en el caso del espectador, ¿dónde reside el otro? Puede tratarse de una cultura a la que nunca me haya enfrentado; o también, por así decirlo, de todo lo que no es yo. Evidentemente, podemos decretar que el otro no se puede conocer, y está bastante de moda hacerlo; pero también podemos pensar muy distintamente, por ejemplo como Vitez, que aquí nos presta su voz:

No me gusta que me digan que no puedo entender nada de los demás, ni los demás de mí. Me horroriza esta moda que establece diferencias irreductibles. Entonces, ¿no entiendo nada de las mujeres, puesto que soy un hombre, ni de los africanos, puesto que soy europeo? Eso me enloquece literalmente. Si tengo que pensar eso, no podré seguir viviendo.²

Decir que la alteridad no es fatalmente irreductible no significa, sin embargo, negar su existencia ni la necesidad de tenerla en cuenta de una manera diferenciada. La diferencia puede ser sobre todo de clase social, de sexo o de etnia. Este último aspecto es el que aquí nos interesa para comprobar si una mirada antropológica está en condiciones de efectuar un análisis diferenciado que haga justicia al objeto descrito y que enriquezca la visión del antropoteatrólogo.

1.2. LA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

Si queremos dar cuenta de la dimensión etnológica de un espectáculo que nos es «extraño», no nos basta con adoptar una perspectiva antropológica. Debemos preci-

1. Consecuencias del reconocimiento de todo tipo de minorías: los grupos tienden a definirse excluyendo a «los otros» y negándoseles el derecho de agregarse e incluso de «comprenderlos».

2. Antoine Vitez, «Je n'aime pas...», en *Pandora's Box*, nº 11, pag. 10.

sar también qué tipo de antropología del espectáculo tenemos intención de practicar. Los métodos de investigación de la antropología oscilan entre un estudio a distancia en el que la cultura extranjera se aprehende desde el exterior, y una inmersión en esta cultura o, cuando menos, una observación participante. Estas dos maneras de ver las cosas tienen cada una sus ventajas y sus inconvenientes, pero cambian radicalmente nuestra percepción del espectáculo y, por así decirlo, su misma naturaleza. Las sistematizaremos a continuación:

Perspectiva exterior

- El observador exterior se aleja para ver mejor, quiere mantenerse ajeno a su objeto, objetivo y distanciado en sus conclusiones. No se preocupa por la preparación del espectáculo, sólo lo ve una vez, reacciona inmediatamente a su impacto y toma partido sobre su sentido. Rechaza el trabajo de campo de los etnólogos que viven con los indígenas con el fin de vivir su cultura lo más cercanamente posible.

Perspectiva interior

- El observador participante se sumerge en el espectáculo, en lo que le precede y en lo que le sigue. Participa en la vida del grupo teatral y cultural, se asocia y asiste a los entrenamientos y a los ensayos, participa en las elecciones estéticas y se funde con el grupo, con el peligro de desaparecer en tanto que observador y de convertirse en «uno de los suyos».
- Utiliza las rejillas y las categorías propias de la cultura estudiada. Si debe dar cuenta, por ejemplo, de la música y la danza de un espectáculo africano, velará por no disociar, ni en el análisis ni en la terminología, estos dos elementos siempre unidos en la cultura africana.
- Su primera tarea atañe a una reflexión étnico-metodológica: los instrumentos de descripción del mundo, las categorías y los aspectos que la lengua y la cultura extranjeras conllevan se examinan para determinar qué muestran u ocultan del objeto estudiado.
- La recepción es más bien lenta y apropiada, ya que compara el modo en que la cultura o la tradición teatral extranjera concibe y organiza el conocimiento del mundo, con el modo del

- Utiliza la misma rejilla de análisis ya probada, un instrumento riguroso pero poco flexible, como por ejemplo un cuestionario o una serie de medidas o de características técnicas. Repite siempre el mismo modo de segmentación del espectáculo, con sus componentes habituales.

- La recepción es rápida pero a menudo bastante mecánica. Aplicando una rejilla o una terminología probada, se desliza pronto, por un barniz de cientificidad, hacia juicios universales que no aprehenden las condiciones locales del espectáculo.

- Esta recepción rápida e inmediata se beneficia de tecnologías de notación y cuantificación; dispone de los últimos avances científicos de los métodos de investigación.

observador, quien, al pertenecer a otra cultura, procede distintamente.

- Esta perspectiva exterior va unida a una ideología de la autenticidad; juzga severamente las producciones culturales infiltradas de elementos extraños a su tradición; intenta separar lo auténtico de lo edulcorado; investiga los criterios de la cultura extranjera para oponerlos mejor a los de su propia cultura y ensanchar la distancia que las separa.
- Juzga la producción extranjera según la idea que se forja de su identidad y de su integridad, teniendo de ella un buen conocimiento técnico, pero sin la sensibilidad que precisa su identidad verdadera.
- Pone en duda la posibilidad de encontrar herramientas que evalúen correctamente la obra intercultural. Ya nada es correcto con seguridad y, por otra parte, ¿correcto para quién?

¿Cuál de las dos perspectivas deberíamos adoptar? La respuesta a esta pregunta sólo puede ser táctica y política y, por otra parte, no es nunca ni definitiva ni tajante. Cada perspectiva presenta determinadas ventajas, lo que nos incita a no separar nunca los dos tipos de mirada. Sin embargo, puesto que ya hemos utilizado la perspectiva exterior y «objetiva», elegiremos ahora la mirada interior de la observación participante y la aplicaremos al teatro intercultural. Antes, no obstante, examinaremos un ejemplo de espectáculo completamente extraño para un occidental, por su origen geográfico y por su estilo de interpretación: la danza india tradicional Odissi, tal como Sanjukta Panigrahi la reconstruyó y la practica hoy en día.⁴

1.3. UN EJEMPLO DE ANÁLISIS: LA DANZA ODISI

Al que no es especialista o no conoce la danza Odissi, al que desconoce las circunstancias de su restauración, no le es posible reconstruir su serie de motivos y de mudras (posiciones de las manos). Aunque pudiéramos hacerlo, o aprendiéramos de la misma bailarina la organización narrativa de cada postura, de la expresión del

3. En el sentido en que los países antigua o recientemente colonizados pueden a veces *write back*, «responder» con las mismas armas de los colonizadores. Véase el libro de Ashcroft y otros en la bibliografía.

4. Véase las fotografías y los estudios que se le dedican en Eugenio Barba y Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Lectoure, Bouffonnières, 1995.

rostro y de las manos, no estaríamos en mejores condiciones de analizar la coreografía, en cualquier caso, según una descripción occidental de la gestual o de una interpretación escénica. Falta, en efecto, el conocimiento de la razón profunda de los gestos y, sobre todo, su evaluación estética y, si no es mucho pedir, el análisis del placer de seguir esta danza y esta música. Otras soluciones parcialmente satisfactorias se nos presentan.

La antropología teatral de Barba

Busca, más allá de los gestos concretos, los principios preexpresivos, universales y no ligados a formas determinadas, unos principios que subtienden el uso del cuerpo, tales como la oposición de contrarios, la ley del equilibrio y del desequilibrio, la virtud de la omisión, o el contraste entre vigor y suavidad (*lokadharini* y *nyadharini*, en la terminología india). Esta antropología teatral (que no hay que confundir con la antropología cultural aplicada al teatro) sugiere que el cuerpo del *performer* (bailarín-actor) está sometido a unos mismos principios repetidos, y que el espectador percibe, ante todo y sobre todo, estos universales llamados preexpresivos. La descripción es sumaria porque toda la superficie expresiva y visible de la danza pasa desapercibida en beneficio de los grandes principios de la preexpresividad. Hay que completarla con otras aproximaciones.

La observación fragmentaria sistemática

Elegimos observar, por ejemplo, cómo se comporta una articulación. En el caso de la danza Odissi, centraremos nuestra atención en los tobillos o las rodillas de la bailarina y seguiremos las variaciones de su uso. Determinaríamos su papel en la gestión de la energía, en la estructuración del movimiento, en el ideograma más o menos constante que dibujan.

Podríamos igualmente observar cómo la mirada del espectador es a su vez capturada por signos que provienen de las manos, el torso y el rostro: cómo la bailarina continúa el mismo relato, variando el uso del cuerpo y pasando sin interrupción y sin ruptura de un segmento a otro del cuerpo y también de un tipo de significación a otra. Por lo tanto, el arte de la bailarina consiste en vectorizar su cuerpo pasando de un foco a otro, creando una dramaturgia del cuerpo, neutralizando o subrayando uno u otro lugar precisamente focalizado.

La experiencia estética

El sentido de los principios preexpresivos y la observación fragmentaria no deben privarnos de una *experiencia* y de una evaluación *estéticas* del objeto analizado, sino todo lo contrario. La apreciación del ritmo, de los momentos en que música

ca y gesto coinciden perfectamente, el virtuosismo y la complejidad plástica del movimiento, la identificación de las grandes emociones, especialmente gracias a las expresiones faciales, sensibilizan al espectador más ignorante con respecto a la belleza de esta danza, y le procuran el placer de la danza, es decir, la impresión de poder seguir a la bailarina en un arabesco complejo y perfecto. No obstante, aun cuando la deformación del juicio causada por un mal conocimiento del contexto y de los códigos esté casi garantizada, no anula la experiencia estética. Se trata de comprender que esta experiencia estética, desde el punto de vista de la cultura hindú, no es un fin en sí misma, sino que está ligada a una experiencia religiosa. Cuando la bailarina toca el suelo con las dos manos antes de toda interpretación, o cuando deja una ofrenda de unas pocas frutas y flores al pie del altar, da a sus acciones un sentido ritual y religioso que supera con mucho la manifestación artística visible. Se establece una relación con una alteridad que supera a menudo al espectador occidental y de la que éste se siente excluido si no comprende su dimensión espiritual, y más todavía el hecho de que la espiritualidad no impide ni contradice la corporalidad ni la estética.

Estas tres miradas «extranjeras» sobre la danza Odisi —antropología teatral, observación fragmentaria sistemática y experiencia estética— están lejos de agotar su objeto; no son más que un primer acercamiento y un primer esbozo de análisis. En particular, hemos de subrayar que el objeto del análisis no ha quedado todavía claramente circunscrito: ¿se trata de movimientos y de gestos aislados, o de una secuencia ordenada de un conjunto indisoluble cuerpo-mente, o bien de toda una *cultural performance*, una práctica cultural espectacular que es mucho más que un producto estético, y que compromete a toda una cultura? Las dimensiones y los límites de un análisis antropológico, así como de su objeto, se tienen que establecer: no coinciden con las de un análisis semiológico clásico, pues cada cultura impone sus propias segmentaciones.

2. El objeto del análisis antropológico

2.1. LA PRÁCTICA CULTURAL ESPECTACULAR

Considerada desde el punto de vista de su inscripción en las culturas, la práctica espectacular (en el sentido general inglés de *performance*) es mucho más amplia de lo que parece. Supera los límites del espectáculo considerado como un producto acabado, efímero y eliminable. De ahí la necesidad de situar las prácticas espectaculares, ya se trate de las puestas en escena occidentales, de los rituales teatralizados o de las danzas tradicionales no europeas, en un nuevo contexto cultural más amplio. Este contexto no solamente comprende la preparación del espectáculo (arriba) y las reacciones del público implicado (abajo), sino que incluye también el conjunto de las prácticas socioculturales que «transportan» al espectáculo. El «trabajo de campo» consistiría, para el antropólogo del teatro, en vivir en el seno del equipo, en sentido amplio, que ha concebido y preparado el espectáculo, antes y durante los ensayos, y

en «infiltrarse» en el medio cultural en el que se inscribe la práctica espectacular.

La práctica espectacular se aborda como un caso particular del conjunto mucho más amplio de las prácticas culturales (en el sentido de *cultural performances*) que son consideradas como una especie de «cultura en acción».⁵ Las prácticas culturales comprenden, sobre todo (la lista está abierta), la cultura popular, las ceremonias y los rituales, los comportamientos cotidianos en las circunstancias más diversas, y las artes del espectáculo. No se reducen únicamente a las artes escénicas.

El teatro, y más generalmente las prácticas espectaculares, se abordan así en un marco cultural muy amplio. Así pues, un elemento particular como el juego del actor «se considerará como una instancia específica de las acciones sociales que normalmente estudian los antropólogos»,⁶ unas acciones sociales muy complejas cuyas dimensiones lúdica, ficcional y estética habrá que tomar en cuenta.

2.2. LA CULTURA EN TODOS SUS ESTADOS

Ampliada de este modo, la práctica espectacular se extiende a todo un medio cultural que, a falta de poderlo reconstruir, hemos de evocar brevemente. La cultura no siempre está donde esperamos encontrarla, en la exterioridad, en lo visible o en lo mensurable; también se expresa en una técnica corporal (Mauss) o en una manera de pensar o de narrar, así como en la dimensión menos espectacular de lo auditivo, lo rítmico y lo haptogénico; en resumen, se expresa en lo que la antropóloga danesa Kirsten Hastrup, tras los trabajos pioneros de Condon, Sander y Changeux, denomina como *incorporated knowledge* (conocimiento incorporado).

Como hemos visto en otro lugar,⁷ cuando una manifestación cultural, como por ejemplo un espectáculo, se transfiere de un lugar a otro, es difícil captar su identidad cultural sin emitir una hipótesis sobre el intercambio cultural y, en particular, sobre la transferencia entre cultura-fuente y cultura-meta. Aquí nos contentaremos con examinar, gracias a la tipología propuesta por Hastrup, cuatro casos principales de intercambio cultural, a escala global de la sociedad y a escala local de las prácticas espectaculares.

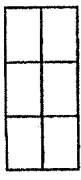
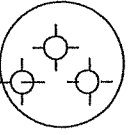
2.3. RELACIONES CULTURALES

Al examinar la relación de la cultura con la tradición, Hastrup propone cuatro grandes tipos de relación cultural. A nosotros nos toca comprobar si este esquema sigue siendo válido en los intercambios culturales teatrales y si les corresponden cuatro grandes tipos de práctica teatral.

5. John McAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, Filadelfia, Institute for the Study of Human Issues, 1984, pág. 8.

6. Kirsten Hastrup, «Incorporated knowledge», en *Mime Journal*, 1995, pág. 1.

7. Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, op. cit.

Imagen	Relación	Estrategia de identificación
1. 	separación	contraste
2. 	contacto	competición
3. 	mezcla	cruce
4. 	absorción	fusión

Cultura/tradición⁸

1. Las *islas culturales* existen también en la vida teatral: no hay nada en común, por ejemplo, entre un Nô japonés y una puesta en escena de la Comédie Française; y en el interior de un mismo campo cultural, nada comparten el bulevar y la vanguardia.
2. El *pluralismo cultural* se realiza cuando el espectáculo pone en contacto y en competencia dos producciones de origen y de estilo diferentes, velando sin embargo por que no aparezcan como dos espectáculos, sino como un espectáculo con dos o más voces. Contamos con el buen ejemplo de *Ou le débarquement des sauteurs* de Heiner Goebbels, un espectáculo musical que hace coexistir, en el mismo espacio, a un actor blanco, que explora y describe la selva, con dos músicos cantantes negros, que recorren cantando todos los niveles del espacio. El explorador está sostenido por una tecnología muy pesada, una música electroacústica sofisticada y poderosa; los cantantes, en cambio, tocan la kora y utilizan la voz humana de un modo muy cálido. Se trata de dos sistemas musicales, dos relaciones con el espacio y el tiempo, dos imaginarios que están en competición simbólica, sin conflicto abierto ni contacto forzado, como en una reunión amistosa, cada uno intentando convencer al otro contestándole sólo con sus armas

8. Kirsten Hastrup, «Culture/Tradition», documento interno para la ISTA de Londrina, Brasil, 1994.

musicales: las diferencias y las similitudes aparecen, pero sin llegar a crear una *world music* que haga una síntesis de voces culturales.

3. La *criollización cultural* implica la mezcla de las fuentes y de las tradiciones, la producción de una nueva cultura a imagen de las sociedades caribeñas. La criollización es «la puesta en contacto brutal, en territorios insulares o en enclaves [...] de poblaciones culturalmente distintas [...] obligadas a inventar nuevos esquemas culturales que permitan establecer una relativa cohabitación entre ellas. Estos esquemas resultan de la mezcla no armoniosa (ni acabada ni, por tanto, reductora) de las prácticas lingüísticas, religiosas, culinarias, arquitectónicas, medicinales, etc. de los distintos pueblos presentes». Las piezas y las puestas en escena de Derek Walcott, especialmente *Dream of Monkey Mountain*, ilustran bien esta criollización en todos los niveles (influencias africanas y europeas en la escritura, el juego del actor y la temática). Podríamos citar igualmente los espectáculos «compilatorios» de Were Were Liking, que utilizan todo tipo de formas de espectáculo: marionetas de Malí, formas de intervención del Koteba y Didiga, danza Boley, etc.
4. El *multiculturalismo* es un *interculturalismo* en el que cada cultura refleja la complejidad y la variedad de una sociedad global que absorbe todas las influencias sin sucumbir a una en particular: el encuentro y la absorción ya no se conciben como un crisol o un cruce, sino como una confluencia. Es el caso de los espectáculos del *Theatrum Mundi* que Barba realizó al cabo de una semana de trabajo en la ISTA (International School of Theatre Anthropology), montando para el gran público algunos fragmentos elegidos de todas las tradiciones (balonesa, hindú, japonesa, europea) con una especial preocupación por no atentar contra su integridad.

Esta tipología muy general se aplica a las prácticas espectaculares y ofrece un primer marco para otros análisis más avanzados. Estos análisis más específicos intentan distinguir varios niveles de legibilidad, los cuales están estrechamente ligados a un empleo específico de los signos y de los vectores. Para convencernos de ello, tomaremos el ejemplo del *Theatrum Mundi*. Se trata de reconstruir cómo el espectador utiliza varios tipos de legibilidad.

2.4. NIVELES Y RECORRIDOS DE LEGIBILIDAD

Nuestra tesis es que la legibilidad cultural es el producto de una construcción que resulta de una cadena de legibilidades específicas y parciales: legibilidad formal, legibilidad narrativa o antinarrativa y legibilidad ideológica; esta cadena se puede establecer a partir de la tipología de los vectores, que constituye la trama teórica del presente estudio.

9. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, París, Gallimard, 1992, pág. 31.

— Rápíamente, la fábula se vuelve compleja y pasamos al tercer nivel, el de un relato troceado y «mezclado» en el que domina la heterogeneidad de los estilos y los modos de interpretación. La legibilidad narrativa (2) se convierte en una serie de rupturas en las que el contraste, la competición y el pluralismo cultural se exponen claramente.

— A pesar de todas estas rupturas y de la heterogeneidad de los materiales, pasamos luego a un plano ideológico en el que de nuevo todo es legible a partir de una estética barroca del *Theatrum Mundi*, donde todo es espectáculo según una metaforización generalizada, y donde todo se parece. El escenario se convierte en el mundo —metafora de las metáforas—. La «puesta en espacio» de Barba sugiere que basta con yuxtaponer todos estos fragmentos culturales para ofrecer el mundo en su diversidad y su caos, siempre con los mismos principios universales. La antropología teatral planta su tienda en el solar vago de lo preexpresivo.¹⁰

De ahí también que, visto desde la sala, dé una impresión de *pudding* cultural, de posmodernidad *soft*, de interculturalidad y fusión plácidas, complaciente con la institución cultural ávida de cruce de culturas, *Korsvåg* (festival de Umea en Suecia) u otros *crossroads of culture*. El *Theatrum Mundi* no propone una reelaboración ni una criollización de las formas tradicionales, a diferencia del trabajo en común restringido en el curso de la ISTA, donde los bailarines se confrontan con otras tradiciones e improvisan en su estilo, pero sometidos a la influencia de sus compañeros extranjeros. El *Theatrum Mundi* se contenta con aproximar espacialmente a los bailarines, con que se muevan en función de una misma música, orquestada en común y ejecutada por los distintos grupos.

El recorrido de la legibilidad cultural en su conjunto desemboca en una legibilidad ideológica y un consenso artístico que coinciden completamente con una estética multicultural (intercultural) de *merging*,¹¹ es decir, con un modo de aproximación y de encuentro en el que cada tradición conserva una cierta autonomía, igual que en un modelo de Estado federalista. La puesta en escena (o mejor, la puesta en espacio) de Barba se limita a aportar una determinada «afabilidad» entre los distintos fragmentos y a yuxtaponer los diferentes momentos y a vincularlos con la ayuda de un *leitmotiv* musical. El *Theatrum Mundi* refleja en este sentido el modelo cultural dominante en Europa, el de un multiculturalismo en donde todas las diferencias están invitadas a converger, a mantener una cierta autonomía, a pesar de la consigna un tanto contradictoria del *merging* o encuentro/fusión. Por otra parte, este modelo multicultural se justifica por el relativo fracaso de los otros tres modelos: el aislamiento saludable (1) no es viable porque se opone a la mundialización de la economía; el contraste absoluto y sus competiciones (2) son portadores de conflictos y hegemonías; y la criollización (3), a pesar del elogio de la hibridación, se rechaza en tanto que cruce improductivo e impuro que contraría la ideología de la au-

10. Para una crítica de lo preexpresivo, véase Patrice Pavis, «Un canot à la dérive?», en *Théâtre/Public*, 126, 1995.

11. Término de Kirsten Hastrup (categoría número 4), «confluencia, fusión».

Desplazamiento	Condensación
2. Conectores (legibilidad narrativa)	1. Acumuladores (legibilidad formal)
3. Secantes (legibilidad antinarrativa)	4. Embragues (legibilidad ideológica)

Legibilidad cultural

Esquemáticamente, podemos describir el *Theatrum Mundi* de Barba como un proceso que se realiza a partir de una acumulación (1) de formas, técnicas y materiales, una acumulación que procede de un modo lineal y continuo, es decir, por co-nexión (2). La conexión y la legibilidad narrativa que resulta de ella recurren igualmente a rupturas (temáticas, geográficas y rítmicas) que se efectúan gracias a los secantes (3), lo que da la impresión de una lectura fragmentada. Sin embargo, la impresión final es que el espectáculo es legible para todo el mundo, según una ideología consensual que permite a cada cual embragar (4) a una legibilidad media en la que todo el mundo se las arregla (ideología de cuotas). La descripción de este recorrido incluye la de la genealogía del espectáculo —cómo se ha construido— y la de su estado final —cómo identificamos en él las cuatro grandes operaciones de vectorización que lo sostienen y lo organizan y que establecen el vínculo con la interactividad del observador.

A continuación, retomaremos una por una las etapas del recorrido de la legibilidad cultural mostrando que es el resultado de una construcción discursiva, puesto que toda búsqueda de legibilidad, en cada uno de los cuatro niveles, se apoya en contradicciones ideológicas y discursivas que revelan el vínculo entre la obra teatral y la realidad social.

— La acumulación de técnicas y materiales parte de un repertorio que artistas balineses, hindúes, japoneses y daneses proponen como el más representativo o el más apreciado por el público occidental. Esta primera operación (y primera impresión para el espectador) de acumulación de riquezas ofrece de entrada un catálogo nutrido y un inventario abierto de formas fácilmente identificables, que, citadas con un gran respeto formal, son como un depósito y una fuente inagotable de materiales para todas las operaciones posteriores.

— Los materiales así seleccionados y acumulados se colocan luego unos detrás de otros (antes que unos junto a otros), como una serie de momentos separados, de números de donde emergen los solistas. El orden del espectáculo y la serie de intervenciones preservan la diferencia y la integridad de cada número de la revisión. Barba no intenta condensar varias tradiciones heterogéneas, sino que desplaza continuamente determinadas improvisaciones, siempre en función de un hilo conductor narrativo que parece tener ocupados a los protagonistas, en función de motivos simples: conflictos de los médicos con el periódico; formación de una pareja (europeo-balinesa); acción repetida de sembrar arroz.

tenidad. Queda el modelo federal, el de las grandes metrópolis y Estados multiculturales en los que no se llega a optar ni por un crisol cultural a la antigua ni por la parcelación de las comunidades en guetos. El *Theatrum Mundi* revela exactamente esta indecisión cultural, sus logros y sus ingenuidades. También es un síntoma de una reflexión en la que el concepto de cultura no basta para establecer el vínculo entre la aproximación antropológica y el análisis político de los mecanismos de poder, ni para comprender la construcción ideológica y discursiva de la cultura.

Esta referencia constante a lo cultural, que sin duda es una consecuencia de la ideología del «todo cultural» y de una antropología exclusivamente culturalista, muestra una cierta ambigüedad. Puede explicarla la aparición de una política cultural que se interesa por las otras culturas, o por lo cultural en todas sus formas, para descuidar mejor el arte en beneficio de un turismo cultural, mucho más espectacular para los medios de comunicación y menos molesto que el arte para los políticos.

¿Deberíamos rechazar por ello toda referencia a la cultura en beneficio de un retorno al individuo y a los genios del arte (como la antropología teatral de Barba parece querer hacer)? No hay nada menos seguro. Nos quedaremos en la observación desengañada pero realista del antropólogo James Clifford: «La cultura es una idea profundamente comprometida de la que todavía no puedo prescindir».¹² Sin duda, la legibilidad cultural es, como acabamos de ver, muy variable, y es el resultado de una serie de legibilidades parciales. Pero el objeto del análisis sigue siendo distinguir estos distintos niveles de legibilidad y reconstruir el recorrido y los vectores que nos conducen a una legibilidad global, cultural en sentido amplio.

2.5. LAS RELACIONES ENTRE PERSONA/PERSONAJE Y CUERPO/MENTE EN LAS DISTINTAS CULTURAS

Para conocer exactamente el objeto de la aproximación antropológica, es preciso preguntarse cómo el *performer* se sitúa en relación consigo mismo, con su persona, y con el otro, con su personaje; dicho de otro modo, cómo concibe su propio yo. Al análisis de la representación intercultural le corresponde observar cómo cada cultura parece concebir el yo de los individuos a partir de una identidad específica, relativa y de coyuntura; y, por lo tanto, alejada de toda esencia universal. Recíprocamente, esto implica la cuestión de la relación entre cuerpo y mente que cada cultura regula (es decir, piensa e imagina) a su manera.

Para convencernos de ello, comparemos a los artistas reunidos con ocasión del *Theatrum Mundi* de Barba, en Londrina, Brasil, en 1994 (y parcialmente en Umea, Suecia, en 1995).

Todo el cuerpo de la bailarina hindú se solicita, no como un conjunto indivisible, sino como una serie de elementos —miembros, torso, rostro— que pueden hacerse intervenir sucesivamente. Estos conjuntos intervienen sin ningún rastro de dualismo. Éste se podría manifestar, por ejemplo, a través de mensajes psicoló-

12. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1988, pág. 10.

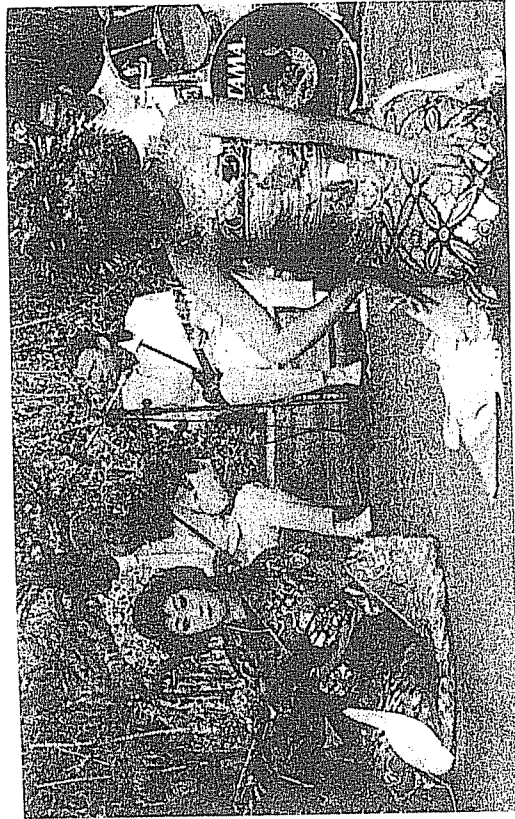


La bailarina hindú de tradición Odissi (Sanjukta Panigrahi, centro) y el bailarín afrobrasileño de tradición Orixá (Augusto Omulu, derecha)

gicos y espirituales del rostro en contraste con un uso masivo y mecánico del cuerpo. Mientras que en la tradición dualista occidental —por ejemplo, en el teatro psicológico—, la autenticidad del actor se define por oposición a la exterioridad de la interpretación y el papel, en el caso de la bailarina hindú, el cuerpo-mente interviene en su conjunto: los rasgos del rostro sólo tienen sentido en relación con el resto del cuerpo. No es la persona la que significa en bloque al personaje, sino momentos/fragmentos de cuerpo-mente que remiten a aspectos variables del personaje (que, sucesivamente, imita, narra, muestra e interpreta un papel).

La danza movilizaba, en cambio, todo el cuerpo del bailarín de tradición Orixá; no vemos una gran separación entre la persona y su papel. Los momentos de paso de una gestual más bien vigorosa (masculina) a una gestual más bien suave (femenina) transitan sin una motivación evidente, sin una intencionalidad sostenida, y dan lugar a una idea gestualmente evidente de complementariedad de los dos modos: toda acción puede ser modulada por una clave distinta de cada sexo. No tendría mucho sentido distinguir la espiritualidad de la corporalidad: se convierten la una en la otra en todo momento.

Todas las regiones del cuerpo de la bailarina balinesa (fotografía de la pág. 284) están afectadas y son significantes; particularmente, los ojos, los brazos y las manos,



La bailarina balinesa (Swasthi Widjaja Bandem, derecha)

el busto, las piernas y los pies. Cada región del cuerpo se utiliza como medio y etapa en un relato gestual, verbal y musical. Este relato se organiza como una transición permanente de una «provincia corporal» a otra; el personaje no está representado por un yo corporal y psíquico fijo, sino por un cuerpo-mente que se desarrolla permanentemente recomponiéndose en función de las necesidades de la narración.

A diferencia de sus compañeros, el actor danés da la impresión de pensar antes de actuar (no es un cumplido). Prepara interiormente sus acciones; de ahí la lentitud inicial de sus movimientos; la cabeza (especialmente la frente) parece el lugar del pensamiento y de las decisiones, que no repercuten en el resto del cuerpo hasta unos segundos más tarde. Este dualismo bastante marcado parece impuesto por una búsqueda casi faustiana de la identidad verdadera, con una clara diferencia entre la cabeza y el cuerpo y entre lo alto y lo bajo. El yo se concibe como un núcleo interior «verdadero», preexpresivo, inalienable, que se mantiene en la persona a pesar de los cambios constantes de los personajes. La oposición que ésta recibe es la que existe entre la autenticidad y los falsos pretextos, entre el papel social y la verdadera persona. El modelo de la corporalidad y la unión cuerpo-mente que presupone parecen muy diferentes de los de sus compañeros «asiáticos», aun cuando, finalmente, la superación del dualismo también sea el objetivo y la búsqueda del actor occidental.

Finalmente, comparar estos cuatro intérpretes de tradiciones tan diferentes sólo es posible si renunciamos a describir simplemente la «superficie» de su gestual y nos concentramos, más allá de los principios preexpresivos definidos por Barba, en la diferencia de concepción del yo y de la alianza cuerpo-mente en el seno de cada formación cultural. Esta comparación de la relación cuerpo-mente del *otro* obliga al



El actor danés Torguet Wethal (izquierda)

espectador antropólogo a sentir el cuerpo del otro y a imaginar el otro cuerpo-mente (y la otra cultura). Lo que Hastrup observa para el antropólogo también vale para el teatrológico: «Sólo con la totalidad del yo podemos digerir lo percibido y dar sentido a las sensaciones. No podemos practicar la cultura (la acción implica la presencia) únicamente con la mente».¹³ Desembocamos de este modo en la idea de «devenir una cultura»¹⁴ como un medio para circunscribir su objeto y conocerlo, para acceder a lo que Artaud también perseguía: «Esta idea de la cultura en acción que se convierte en un nosotros, en un órgano, en una especie de aliento,segundo».¹⁵

Si el objeto del análisis antropológico de los espectáculos se tiene que volver a definir y ampliar continuamente para que advirtamos su complejidad cultural, esto conduce a pensar de nuevo la metodología del análisis, es decir, a adaptar la semiología clásica «occidental» («fabricada» en Occidente) a las tradiciones no occidentales y a las producciones interculturales.

13. Kirsten Hastrup, «Reflections on ISTA», 1996, pág. 13.

14. En el sentido inglés de *to perform a culture*, es decir, de ejecutar una acción y una cultura, de realizarlas, y no de imitarlas.

15. Antonin Artaud, *op. cit.*, pág. 11.

3. Metodología del análisis antropológico

3.1. LA ETNOESCENOLÓGIA

Es el momento de introducir, e incluso de constituir, una nueva noción: la noción de *etnoescenología*, o «estudio, en las distintas culturas, de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados». ¹⁶ Esta disciplina se interesa por las prácticas culturales (*cultural performances*) y por las prácticas espectaculares, sin proyectar sobre ellas el modelo demasiado reductor del teatro occidental (como lo hacen Burke, Turner o Goffman). El análisis etnoescenológico recupera el objeto definido más arriba con el método analítico que exponemos a continuación. Favorece una perspectiva integradora e interactiva porque se interesa por el «aspecto global de las manifestaciones expresivas humanas, incluyendo las dimensiones somáticas, físicas, cognitivas, emocionales y espirituales». ¹⁷ El primer reflejo del análisis etnoescenológico será elaborar una etnometodología que reflexione sobre los medios de comentar/analizar/abordar adecuadamente un espectáculo de otra área cultural: ¿utiliza la artista hindú una terminología hindú para describir el movimiento? ¿Debería utilizar la bailarina balinesa (como lo hace a veces) términos de danza clásica occidental (*premier plié*), cuando menos para hacerse entender mejor por sus espectadores occidentales en pleno cursillo? Y, ¿qué ocurriría si, para describir su danza tradicional, aplicara una rejilla semiológica?

El método de análisis fundado en la semiología se adecua a las puestas en escena occidentales en la medida en que ilumina la puesta en escena, precisa la relación de los distintos sistemas de signos y profundiza en el estudio y la organización de cada uno de los sistemas. De manera cartesiana, va de lo simple a lo complejo, sistematiza la descripción de los componentes, establece un cuestionario acerca de todos los elementos de la representación (o al menos del mayor número posible) y desemboca en la idea (hoy en día rebatida) de que el espectáculo es un «lenguaje» y una «escritura» controlados por un «autor»: el director de escena. A esta racionalización del sentido acompaña, por otra parte, un cierto impresionismo místico, en la medida en que Occidente no alcanza a teorizar nociones retóricas y mágicas como las de presencia, energía, *bios*, real y autenticidad, conceptos vagos que son como lo impensado del racionalismo.

3.2. DESPLAZAMIENTO DE LAS PREGUNTAS

El análisis de las prácticas espectaculares no occidentales o interculturales nos obliga a pensar de nuevo el conjunto de los métodos de análisis y a adaptar la mirada semiológica occidental, que no puede mantenerse puramente funcionalista, sino que debe intentar captar la otra cultura desde su interior, lo cual invita al etnoesce-

16. Jean-Marie Pradier, «Ethnologies» *Internationale de l'imaginaire*, n.º 5, 1996, pág. 16.

17. *Ibidem*.

nólogo a realizar algunas excursiones-incursiones en el campo de la práctica. Pero, ¿cómo modificar la mirada del análisis clásico occidental sobre las producciones «extranjeras», pero también sobre sí misma? Para una mayor claridad, sistematizaremos las nuevas prioridades e indicaremos a qué se aplicará principalmente la nueva mirada. Se trata en este caso —insistamos en ello— de un cambio de actitud y de acento, antes que de la sustitución de un método por otro. En este sentido, el análisis se interesará, en cada caso, por un aspecto antes que por otro. La *otra* perspectiva no se edifica sobre las ruinas de la antigua, sino a partir de su complementariedad. Señalamos además que estos criterios no son únicamente formales, sino que también reposan en consideraciones de fondo, y que comprometen a toda una filosofía, e incluso a una metafísica.

3.3. TEORÍA DE LOS INTERCAMBIOS CULTURALES

Por cuestiones de espacio, no reproduciremos aquí el modelo del intercambio cultural que hemos intentado diseñar para la puesta en escena intercultural *stricto sensu*. ¹⁸ Destaquemos simplemente que nos situamos en un modelo intercultural y en un intercambio perpetuo e inevitable entre culturas. Cada vez resulta más difícil distinguir qué proviene de una cultura-fuente y qué le llega a la cultura-objetivo; cada polo está ya como infiltrado por el otro y no podemos determinar con certeza un intercambio lineal y unidireccional entre el polo de la cultura-fuente y el polo de la cultura-objetivo. Para describir los intercambios entre los polos, necesitaríamos un modelo interactivo que no se contente con observar cómo una cultura, muy a menudo occidental, se apropia de otra, sino cómo las *otras* culturas utilizan, también ellas, las propiedades de la cultura occidental para sus propios fines. Por lo demás, podríamos demostrar cómo las puestas en escena de textos indonesios contemporáneos se inspiran en un género o en una técnica de interpretación occidental, y cómo componen esta fuente de inspiración a la medida de sus necesidades concretas y locales. ¹⁹

El ejemplo que elegimos para exponer los principios revisados del análisis del espectáculo no occidental es el de la secuencia del tiro con arco interpretada por la bailarina de tradición hindú Odisi, Sanjukta Panigrahi. Más allá de este caso particular, podemos pensar en cualquier espectáculo intercultural, e incluso en cualquier práctica espectacular que no tenga nada que ver con la puesta en escena occidental, centrada en el pensamiento único y unificador de un director de escena.

18. En Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, op. cit. Aquí no abordamos la cuestión del teatro intercultural, pero sí la del análisis de espectáculos sometidos a influencias culturales diversas.

19. Véase Marianne König, *Theater als Lebensweise. Theater als Ethnologie*, Der indonesische Regisseur boedi S. Otong, Tübinga, Narr Verlag, 1997.

3.4. REEQUILIBRIOS DEL ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO

Series paralelas antes que unidades mínimas

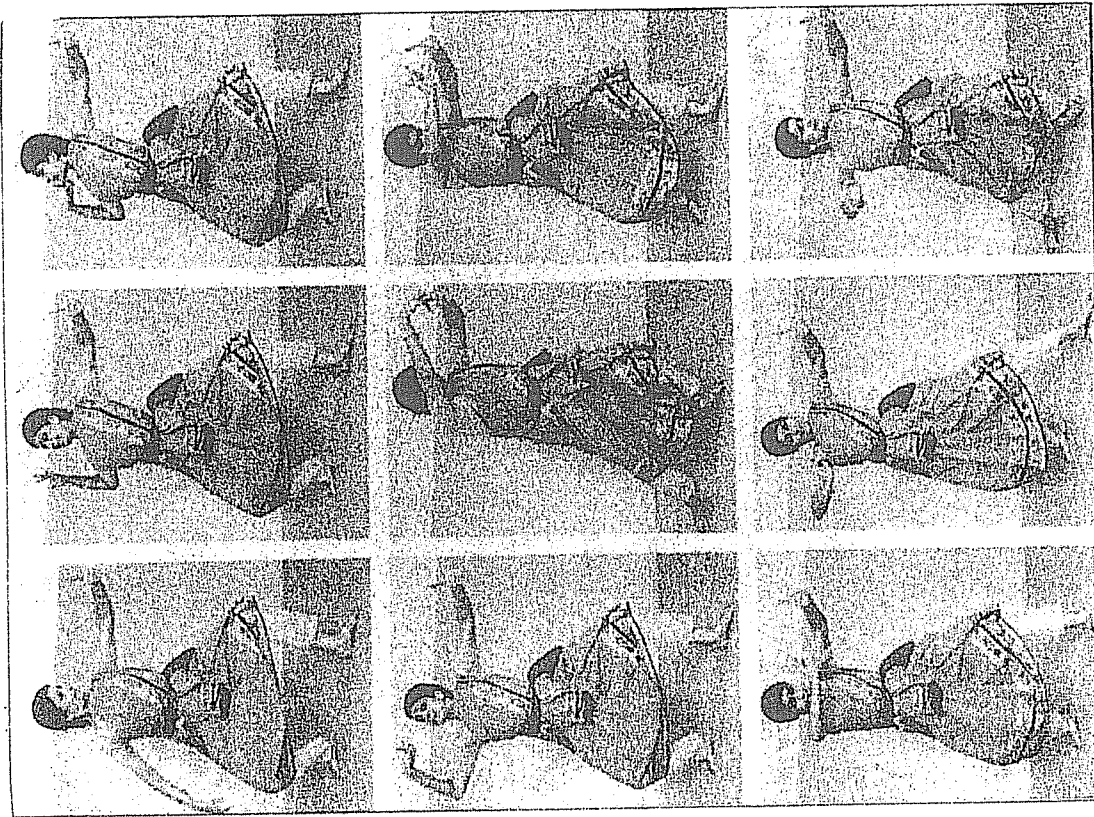
En lugar de una búsqueda de unidades mínimas cuya definición sigue siendo problemática, nos interesamos por series de signos en una secuencia completa. En la secuencia del tiro con arco, observamos las posiciones constantes de la mano y del brazo izquierdos que aguantan el arco; el resto del cuerpo se organiza en relación con esta constante, y la serie de las posiciones de la mano derecha estructura por sí misma el relato: sostener la flecha, tensar la cuerda y mantener la posición justo antes de que la flecha salga disparada. Este brazo derecho está soportado y armado por el torso, que está firmemente fijado al suelo con los pies, que se mantienen en un mismo punto pero organizan el movimiento y la dinámica de las piernas. Para cada una de las partes móviles del cuerpo (cabeza, pies, torso, etc.), podemos construir una serie de posiciones clave y comparar luego las series paralelas obtenidas. La secuencia adopta un sentido (su dirección) en cuanto podemos leer sus acciones gestuales paralelas y localizar sus principales articulaciones, en el sentido propio y figurado del término.

Energía antes que significación

Con frecuencia, una secuencia no adopta una significación evidente: no es posible, o es poco aclaratorio, traducir un signifiante en su significado correspondiente, o decodificar puntualmente los signos aislados y estáticos. En cambio, el espectador suele percibir el gasto de energía del bailarín, el tipo de energía propio de la tradición estudiada y los cambios de energía en una serie de movimientos, especialmente cuando la variación se efectúa según la polaridad vigor/suavidad, como es el caso de un gran número de tradiciones. En la secuencia del tiro con arco, vendría observar los momentos de fuerte tensión (lo cual es fácil con la acción de tensar la cuerda) y advertir asimismo los momentos en que la fuerza y la dirección del movimiento cambian radicalmente. Describir la energía consiste en mostrar en qué es específica de una danza o de un estilo de interpretación (hasta el punto de que un bailarín la conservará aun cuando ensaye una danza muy distinta). Describir la energía informa además sobre el modo en que el contexto cultural explica el uso de ésta o de aquella danza. La energía siempre es cultura, vista desde una determinada perspectiva y concretada en un cierto ritmo.

En otros ejemplos menos lineales y más orientados, podríamos dedicarnos a reconstruir los flujos y los desplazamientos energéticos, dibujar la trayectoria de una acción física, o seguir al actor en lo que Barba llama «la danza del pensamiento en acción».²⁰ Este recurso, o incluso retorno, a la noción de energía no pretende reemplazar un teatro de los signos (una semiología occidental) por un teatro de las ener-

20. Eugenio Barba, «Théâtre eurasién», *op. cit.*, pág. 101.



Sanjukta Panigrahi en la secuencia del tiro con arco de la danza Odissi

Intercambio de miradas en el *Theatrum Mundi*

gías (como reclamaba Lyotard), sino reconciliar la semiología «cartesiana» con la vectorización «artaudiana» y, en resumen, sentir el flujo pulsional, pero sin atravesar los límites de un dispositivo que se puede estructurar y localizar.

Concreto antes que abstracto

La investigación semiológica del sentido suele apartar la materialidad escénica o corporal, pues un modelo abstracto reemplaza las producciones materiales por sistemas significantes abstractos, anotando de modo económico la realidad escénica. El analista siente a menudo la tentación de reducir esta materialidad a un significado inmaterial. Al hacerlo, pierde el sentido de las acciones físicas, de la *dramaturgia* que, propiamente, es una serie de «acciones en funcionamiento»²¹ que estructuran la historia contada, forman la trama concreta del espectáculo y «actúan directamente en la atención del espectador, su comprensión, su emotividad y su «cinesesia»». ²² Vemos así cómo la cultura se inscribe —y es absorbida— en los cuerpos del actor y del es-

21. Eugenio Barba y Nicola Savarese, *op. cit.*, págs. 48-54.

22. *Ibidem*, págs. 48-49.

pectador, y cómo se convierte para ellos en un *conocimiento incorporado*.²³ El tiro con arco nos proporciona una muestra viva de ello, ya que el movimiento se *comunica* precisamente de manera estética al espectador, en tanto que acción física simple, poderosa y segura. Aunque invisible, la flecha alcanza inexorablemente su objetivo, pues se la ha extraído, colocado y tirado gracias a microacciones visibles y perceptibles. Si estuviera hecha de bambú o de rayo láser no sería más concreta ni estaría más presente que esa flecha invisible, disparada sin violencia por el cuerpo de la ballarina.

Autonomía de los elementos antes que jerarquía

Sin duda, la totalidad del cuerpo de la ballarina se ha coalizado para realizar esta acción ficticia y a la vez concreta, pero cada región del cuerpo —cabeza, torso, brazos y piernas— desempeña sucesivamente un papel preponderante. La jerarquía entre estos segmentos no se fija nunca; cada uno de ellos aglutina, en uno u otro momento, las miradas y se sitúa en el corazón del acontecimiento gestual. Cada segmento se convierte así en el centro del movimiento de la energía, como si, en una especie de «democracia corporal» (Trisha Brown), cualquier segmento pudiera ocupar, en uno u otro momento, la cabeza del Estado.

Esto vale, más generalmente, para el conjunto de una representación, que no está jerarquizada de principio a fin ni de arriba abajo, sino que se mantiene sometida a variaciones de intensidad (y, como veremos, de *densidad*). Determinadas actitudes, algunos segmentos y ciertos momentos fuertes del espectáculo se pueden convertir, en la danza Odisei como en otro tipo de espectáculos, en el centro de una focalización. En la danza Odisei, el gesto y la música suelen encontrarse en momentos acentuados, en paradas y en síntesis en las que todo lo que precede se ordena y adopta de golpe un sentido.

Perspectivas parciales antes que centralización

La sucesiva autonomía de las partes del todo no permite fijar una perspectiva central. En el seno de una representación, evitaremos homogeneizar, unificar o conciliar las distintas perspectivas. Nos encontramos en un poliperspectivismo comparable a la *Vista de Toledo*, el cuadro de El Greco que Eisenstein tomó como ilustración de un espacio global que reagrupa espacios y perspectivas específicas, unas junto a otras en un mismo cuadro. Así debiéramos abordar el análisis del espacio y de las acciones de un espectáculo, sin partir de la idea de que todo se organiza necesariamente en torno a un punto de fuga. El espectador tiene que poder encontrar perspectivas parciales y también, en lo que haya podido pasar como homogéneo, una serie de planos concebida al modo del montaje de las atracciones de Eisenstein.

23. Título del artículo de K. Hastrup, «Incorporated Knowledge», *op. cit.*, pág. 4.

Ya hemos observado cómo la bailarina subdivide su cuerpo y el conjunto cuerpo-mente en zonas capaces de aislarse, como para revelar mejor y poner en funcionamiento la mecánica perfeccionada del encadenamiento de las partes del cuerpo y de los episodios del relato. *A fortiori*, en un espectáculo intercultural, tanto criollizado como multicultural, es posible comparar distintas perspectivas y juzgar un montaje efectuado en gran parte por el espectador.

Densidad diferencial antes que homogeneidad

La representación no siempre está cortada por el mismo patrón; tampoco tiene uniformemente una misma *densidad*. Esta noción de «descripción densa» (*thick description*) proviene del antropólogo Clifford Geertz, que la usa para describir muy perspicazmente una cultura determinada: «El objetivo es extraer conclusiones importantes a partir de pequeños hechos de una textura muy densa; fundar afirmaciones generales sobre el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva, poniéndolas en relación con detalles concretos muy específicos».²⁴ El análisis se inspira en la antropología cuando ésta se esfuerza por llevar a cabo un análisis *local* detallado y una síntesis *global* de las fuerzas implicadas. Lo local se aborda mediante microanálisis de los movimientos o de los discursos, mientras que lo global se explicita en el discurso general de la puesta en escena (llegado el caso) o en la exposición de los grandes principios de su funcionamiento.

En el caso de la secuencia de danza Odisi, los momentos densos se sitúan durante los cambios de dirección, de traslación de peso, de liberación de energía o de detenciones. Las diferencias de densidad no se deben en este caso a una heterogeneidad cultural, sino a una «respiración» y una distribución diferenciada de las energías.

En el caso de espectáculos más complejos que utilizan todos los recursos de la puesta en escena occidental, el análisis identifica los momentos en que varias series o conjuntos se superponen y producen una presencia más densa. Así, por lo que se refiere al espacio, no todos los elementos del espectáculo tienen la misma pertinencia. Hay zonas densas, en las que el mínimo detalle cobra importancia, y zonas neutrales, de las que no parece que emerja sentido ni energía algunos. En cuanto a la intriga, a los momentos clave en que los conflictos se enlazan o se desenlazan les siguen tiempos muertos. En cuanto al actor, las zonas de su cuerpo son más o menos significantes, o bien sus características hacen de él un personaje más o menos definido e individualizado.

En el caso de las puestas en escena interculturales, percibimos claramente las diferencias de densidad si somos sensibles a los materiales de orígenes diversos, especialmente en lo que atañe a su procedencia cultural y a las condiciones adecuadas para abordarlos. El espectador debe cambiar constantemente de mirada y, por lo tanto, de modo de análisis, pero no debe, en cambio, identificar demasiado tajantemente las fuentes y las culturas.

24. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973, pág. 28 (trad. cast.: *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa).

Sincretismo antes que pureza

La danza Odisi no presenta aparentemente ningún sincretismo, en el sentido de una amalgama de elementos que provengan de distintas culturas. El sincretismo parece reservado, aunque no necesariamente, al teatro intercultural, donde se dan cita varias tradiciones o fragmentos culturales.

¿Rehacer antes que describir?

Frente a tales dificultades para describir y evaluar el sincretismo de las culturas, ¿no sería más sencillo pedirle al propio artista que hablara de su arte al tiempo que lo reproduce? Cuando le rogamos a Sanjukta Panigrahi que analizara el episodio del tiro con arco, reprodujo sus principales actitudes, comentándolas verbalmente, definiéndose para explicar un detalle e identificando los motivos, las posturas y las transiciones. Este modo de proceder también proporciona información sobre la manera de narrar, propia de cada cultura, con los ejemplos que considera necesarios y en función de cómo evalúa las dificultades y la originalidad de sus propias manifestaciones. Esta demostración de trabajo, a medio camino entre la reconstrucción (imposible) y la descripción (mutiladora), muestra toda la diferencia entre la cosa y la palabra, entre la acción escénica y la reflexión teórica. Advirtamos, por otra parte, que este ejercicio de comentario/demostración es de uso exclusivo de los occidentales: se realiza en inglés para un público de aficionados que desconoce todo de la danza Odisi, pero la aprecia mucho (concedámosle esta apertura mental). En su escuela y con sus alumnos, Panigrahi procedería muy distintamente. Haría que ejecutaran y repitieran el ejercicio, sin comentar sus objetivos, con la única preocupación de transmitir físicamente la danza. En Occidente, accede a nuestra petición teniendo en cuenta nuestro deseo de racionalización y de memorización intelectual de la información, y nuestra obsesión de decir antes que de hacer.

Todo indica que el análisis no es el único método bueno para anotar y transmitir un espectáculo, y todavía menos si el objetivo no es anotar una puesta en escena fríamente inventada, sino transmitir un saber hacer a las generaciones futuras, como en la danza Odissi.

Algunos actores occidentales también han descubierto la posibilidad de conservar y de analizar sus papeles pasados, reproduciéndolos o citándolos durante demostraciones de trabajo. Así proceden Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri y Julia Varley, del Odin Teatret, o Mike Pearson,²⁵ quien inventa todo un dispositivo para hacer revivir un teatro pasado, al proponer una réplica de éste que no solamente lo rememora y lo analiza, sino que también lo recrea y lo prolonga.

Pondremos un último ejemplo de reequilibrio a cargo del analista evocando el caso del compositor alemán Heiner Goebbels, que, en 1993, puso en escena en Nanterre fragmentos de Conrad, Heiner Müller y Francis Ponge junto a músicos africanos que cantaban y tocaban la kora.

25. Mike Pearson, *op. cit.*

3.5. REEQUILIBRIOS: EL EJEMPLO DE HEINER GOEBBELS

Series paralelas antes que unidades mínimas

En lugar de obstinarse en recortar los pocos fragmentos del espectáculo en nuevos fragmentos todavía más pequeños, nos inspiraremos mejor si constituimos dos paradigmas en los que se articule todo el espectáculo: por una parte, la búsqueda y el desembarco del hombre blanco en el medio hostil de la selva sucesivamente incómoda, angustiosa e industrializada; por otra, el paseo musical de los dos africanos que cantan y tocan la kora. Este doble paradigma reúne todas las oposiciones —temáticas, musicales y escénicas— y permite una comparación término a término, en todos los niveles —temático, pero también estilístico, filosófico y antropológico.

Energía antes que significación

En lugar de querer aprehender completamente el sentido del doble paradigma, podemos medir la diferencia de las energías que emanan de las dos músicas, de las maneras de utilizar el lenguaje y la voz. Una es una energía eléctrica, puesto que la guitarra eléctrica, el dactilófono y los sintetizadores están conectados con la red; y la otra es una energía vocal, que no está conectada con el cuerpo sino que lo constituye. Una es febril, disipada, irregular y calcada de la búsqueda de un provecho desconocido; la otra es contenida, tranquila y llena de recursos. La energía de André Wilms (el explorador) es como la de un río de montaña o una cascada, mientras que la energía de la cantante Sira Djebe es como la de un agua profunda, de un poderoso río que se arroja al mar. Una vez establecida esta oposición, los exégetas tienen la libertad de extenderla a las implicaciones ideológicas y políticas que atraviesan la pieza. Las oposiciones semánticas quedan así confirmadas y reforzadas.

Concreto antes que abstracto

Tanto en el nivel musical como en el del uso de la voz o la escenografía y sus materiales (arena, losas de piedra, tapiz selvático de poliéster, etc.), observamos un uso experimental y sensual de los materiales, inclusive del material musical y vocal que se produce en directo, de forma lúdica y, aparentemente, sin más intención que la de un consumo inmediato y agradable. Sin embargo, la abstracción —o, si se quiere, la significación— nunca está muy lejos; es, como debe ser, el reverso de la cara sensible y concreta de los signos. Así, el enorme cono, reloj gigante de arena u hormigonera lista para volcarse sobre la selva aún virgen, se invierte y aparece como un espacio vacío, como una *camera obscura*, como un fuelle que evoca tanto un trampantojo como una escena a la italiana en perspectiva, como un espacio mental en el que penetra el explorador, como una linterna. Del mismo modo, la enorme máquina occidental vertedora de decibelios se convierte, también ella, en

su contrario: la voz cálida de la cantante de Malí, que atraviesa la noche y alcanza nuestro corazón.

Autonomía de los elementos antes que jerarquía

El dispositivo general de la puesta en escena emplea todos sus medios para conseguir que sus distintos elementos no queden vinculados entre sí irreversiblemente, ya se trate de elementos textuales, escenográficos o musicales. Se trata efectivamente de un encuentro/desencuentro (un *merging* en el sentido de Hastrup). El desarrollo del espectáculo parece concebido con el fin de disponer lugares para la improvisación (instrumental) y de yuxtaponer los signos y sus vectores en lugar de jerarquizarlos. Sin embargo —y ésta es la «tesis» de esta puesta en escena (puesto que se trata de una puesta en escena, y occidental)—, las dos artes, la tecnología y la voz humana terminan por reunirse, sin que una necesite invadir a la otra, en una competición incesante de sus diferentes energías. Podemos encontrar trivial esta oposición entre tecnología occidental y naturaleza virgen africana, pero no podemos negar que se presenta concretamente y de manera aleatoria.

Perspectivas parciales antes que centralización

Todo el trabajo de la composición y de la puesta en escena de Goebbels consiste en una autonegación: pretende hacer un *collage* de textos escogidos por su asociación, pero que están ligados por sus perspectivas complementarias sobre el colonialismo; quiere dar una oportunidad a la música minimalista de la kora africana, pero organiza con precisión sus momentos de intervención; promueve un «interculturalismo en igualdad de condiciones», pero sugiere que la selva africana se convertirá en postes, palos, vigas y tablones, y que ya no queda en su lugar más que una «idea general» (figura del Occidente universal y abstracto). En pocas palabras, la visión trascendente y centralizadora del creador Goebbels se coloca pronto a la altura de las perspectivas parciales y autónomas. Por otra parte, sería revelador comparar las visiones francesa y alemana de la cultura africana, y señalar las diferencias de recepción del espectáculo en París y en Frankfurt.

Densidad diferencial antes que homogeneidad

Del mismo modo que la selva tiene una densidad variable, el espectáculo da la impresión de disponer de momentos más o menos densos y tensos: primero, por su mismo dispositivo (tecnología/voz humana); luego, por la alternancia de los dos paradigmas y su desequilibrio cuantitativo, que, evidentemente, es inversamente proporcional a la diferencia cualitativa. Así, en cuanto se produce un silencio en torno a la composición minimalista de la kora o de la voz del cantante africano, estos elementos

adoptan un relieve considerable; éste es el tipo de detalle concreto y específico que reproduce localmente lo que el dispositivo deja ya adivinar globalmente, con el añadido de una materialidad concreta y aleatoria, que da al pequeño hecho denso una autenticidad sin par al tiempo que facilita una descripción muy densa del espectáculo.

Sincretismo antes que pureza

Desde ese momento, la noción de pureza ya no tiene ningún sentido en este espectáculo, al menos en el sentido de una monocultura, o de una cultura tan fuerte que absorba a todas las demás, ya que cada cultura musical vela por su propia identidad y no es el resultado de una hibridación. No hay producción de música sincrética, sino puesta en común, aproximación y confluencia de componentes que se presentan separadamente.

La densidad proviene de la compresión en un solo motivo de elementos diversos y tan apilados que no es posible desimbricarlos. Tampoco podemos establecer su lugar de origen, ni reconstruir la red de sus intercambios. El espectáculo es naturalmente un *collage*, y a veces incluso un conjunto de imágenes surrealistas, donde la fuerza de la imagen depende de la incongruencia de sus componentes. La boda de la carpa y el conejo o el encuentro de la máquina de coser con el paraguas son casos posibles de la regla de todos estos matrimonios mixtos de lo intercultural, sobre los que el purista arroja una mirada equívoca. En todo espectáculo, y *a fortiori* en todo espectáculo intercultural, podemos pensar que todo es híbrido de entrada, un *collage* de técnicas y un baratillo de fragmentos escogidos, una visión sincrética, criollizada o caribenha, como en Aimé Césaire, donde «la cultura orgánica se ha reconsiderado como un proceso inventivo o una intercultura criollizada».²⁶ Hay que distinguir cuidadosamente el *collage* de materiales heterogéneos de la hibridación (o criollización), que es una nueva producción.

Podríamos esperar una criollización de este tipo en el *Theatrum Mundi*, pero allí encontramos más bien una yuxtaposición y una serie de los mejores momentos (para el espectador occidental) de unos materiales ya conocidos. La «estética de las cuotas» (la exigencia democrática de mostrar las tradiciones de manera cuantitativamente igualitaria) conduce a Barba a un montaje, ya no de *atracciones*, sino más bien de *absracciones*, puesto que el maestro de ceremonias occidental se ve obligado a esencializar las producciones, a elegir los aspectos típicos y reconocibles y a evitar toda interferencia entre las tradiciones, salvo en los intermedios cómicos, los cuales aprueba unánimemente un público satisfecho de comprobar que uno se puede divertir en todas partes...

El sincretismo es lo más evidente de la puesta en escena contemporánea occidental, que se encuentra, desde su aparición, influida, infiltrada y regenerada por las prácticas y las miradas extranjeras. ¿Acaso la puesta en escena occidental actual no es un poco china (efecto de extrañeza), hindú (unión del cuerpo y la mente), baline-

26. James Clifford, *op. cit.*, pág. 15.

sa (desde Artaud y su escritura del cuerpo), japonesa (antipsicologismo), etc.? La vieja concepción de la puesta en escena como maestría central del sentido se ha desmoronado y, con ella, la pretensión globalizadora y purista del análisis del espectáculo. El mismo espectáculo puede ser recibido distintamente por grupos diferentes, la obra escénica se adapta a la mirada del otro, se recompone infinitamente, suele proponer tantas notas culturales específicas como universales, y se muestra sucesivamente como un bien consumible exótico o como un acceso reflexivo a la cultura del otro.

4. La mirada antropológica

Lo intercultural existe también en el seno de lo intracultural. ¿La «cultura francesa» no es acaso la resultante de una serie de culturas particulares heredadas de la historia? Hemos de respetar las culturas, pero no hemos de olvidar que ellas mismas son construcciones heteróclitas a partir de distintos materiales culturales. Al desplazarnos del análisis a la práctica, de la mirada al objeto mirado, volvemos a nuestro punto de partida, a la cuestión de la utilidad de la aproximación antropológica en el dominio del teatro intercultural y de la etnoescenología.

Pero, ¿qué es lo que ha cambiado exactamente desde que no nos fiamos de nuestra mirada naturalmente etnocéntrica?

La aproximación antropológica parece imponerse en cuanto nos vemos obligados a pronunciarnos sobre un espectáculo que contiene necesariamente valores culturales distintos de los nuestros. Pero es igualmente útil para el análisis de nuestras propias tradiciones. Además, no es posible ni deseable separar estrictamente los espectáculos que pertenecen a la o las culturas del analista y los espectáculos que le resultan extranjeros o interculturales. La mirada antropológica, cercana y a la vez distante, es la regla general, del mismo modo que lo es el espectáculo abierto al pluralismo cultural. Conviene pues abordar y analizar los espectáculos con el sentido de la relatividad, adaptando e incluso contradiendo los procedimientos de análisis que la semiología occidental utiliza habitualmente.

¿Qué puede hacer finalmente la antropología o la etnoescenología por el análisis del espectáculo? Única y simplemente cambiar nuestra mirada: el espectáculo aparecerá, en el sentido positivo del término, como un «cuerpo extraño». La *mirada* extranjera, nueva, no convencional, también es una mirada que arrastra consigo a todo el *cuerpo*. Sin duda, no podemos salir de nuestra cultura, de sus prejuicios, de sus insuficiencias, pero sabemos al menos que nuestra mirada está empañada pero también enriquecida por toda nuestra experiencia cultural.

Sospecha repentina: la expresión «semiología occidental», ¿no es ya etnocéntrica en sí misma? No necesariamente, si consideramos que la semiología de los espectáculos se ha desarrollado sobre todo (por lo que sabemos) en Europa y en las Américas y que ha tomado por objeto (¿o por objetivo?) puestas en escena occidentales. Por consiguiente, es comprensible que su perspectiva sea parcial y que haga falta ajustarla si ha de abordar otras formas. Es lo que hemos intentado esbozar aquí.

Al hacerlo, hemos advertido pronto que se trata más bien de una adaptación y de una mirada diferente, antes que de una contrametodología. Hemos insistido mucho en la imbricación de las culturas y especialmente en la construcción a menudo multicultural de los espectáculos, tanto en *Occidente*, como en el *resto* del mundo. El observador tiene que concebir el objeto espectacular como lo mismo y como lo otro. No tiene que avergonzarse de la semiología funcionalista, pues ésta ha contribuido en gran medida a elucidar, con un rigor extremo, las producciones culturales y, en cierto momento, se erigió en la corriente de pensamiento dominante. El observador sólo debe corregir los efectos deformadores de un teatro y de una teoría que se basan en el texto o en la idea de un autor del espectáculo. Le corresponde recorrer un tramo del camino hacia la otra cultura, pero no recorrerlo completamente.

En el camino de Damasco del teatrólogo caritativamente guiado por el antropólogo o el *ethnoescenólogo* (llamémoslo por su nombre), abundan las emboscadas, la menor de las cuales tal vez sea que desaparezca también él, bienes y persona, en el objeto de su investigación. Recordamos que el antropólogo, una vez ha dejado su país para descubrir otra cultura, «practica la observación integral, después de la cual ya no hay nada, salvo la absorción definitiva —que es un peligro— del observador por parte de su objeto de observación».²⁷ El etnoescenólogo que abandona sus seguras posiciones de crítico y de semiólogo para sumergirse en el espectáculo y en el universo que lo ha producido no corre un peligro menor. Al marcharse para resolver una trivial cuestión de epistemología y de análisis de los espectáculos, corre el peligro de transformarse en un dramaturgo, en un director de escena, e incluso en un actor: los destinos trágicos existen. Sin duda, su observación participante inhabilita las fronteras entre objeto y sujeto, entre yo y tú, y le coloca en la misma situación que la ciencia antropológica, la única «que convierte la más íntima subjetividad en un medio de demostración objetiva»,²⁸ pero también pierde sus referencias occidentales, su confianza en una metodología de análisis eficaz y su creencia en la utilidad social de su misión. La desorientación es absoluta pero saludable, puesto que «el otro» del análisis es la fabricación del espectáculo y esta fabricación no es más que una anticipación de su recepción, un análisis previo de lo que todavía no es.

Esta mirada antropológica, cercana y a la vez distante, sobre el teatro intercultural, utiliza finalmente la teoría y la práctica occidentales. Efectivamente, las habrá obligado a reconsiderar los métodos de análisis, a tener en cuenta el mestizaje cultural y a inscribirse en un mundo más completo y complejo de lo que imaginaban.²⁹

27. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, París, Plon, 1973, pág. 25.

28. *Ibidem*.

29. Un bosquejo de este estudio se publicó en la revista *Internationale de l'imaginaire*, nº 5, 1996 («La scène et la terre. Questions d'ethnoescénologie»). Este número recopila las comunicaciones que se pronunciaron en el coloquio fundador de la etnoescenología, dirigido por Jean-Marie Pradier en la Unesco y en la Maison des Cultures du Monde, dirigida por Chérif Khaznadar.

Conclusiones. ¿Qué teorías para qué puestas en escena?

Al final de un largo recorrido dedicado a los métodos de análisis de los espectáculos contemporáneos, puede parecer extraño preguntarse *qué teorías* necesitamos realmente y para dar cuenta de *qué puestas en escena*. ¿Existen, pues, demasiadas teorías para un producto espectacular estandarizado o, al contrario, demasiado pocas para una plétora de formas todavía no catalogadas? La respuesta no es fácil, ya que todo depende de la mirada que arrojemos sobre la obra escénica. ¿La consideramos como una puesta en escena en general, que necesita una explicación universal, o bien como un caso particular que reclama soluciones específicas?

La puesta en escena en general no existe y hay que precisar siempre por qué género de puesta en escena nos interesamos, lo cual no facilita la formulación de una teoría. Por otro lado, en esta obra hemos tratado sobre todo la cuestión de la puesta en escena occidental, un pleonismo, puesto que es una invención de finales del siglo XIX, localizada en Occidente, y también una culminación de la estética teatral de Europa, el lugar donde «el placer esperado de la representación y de los simulacros que ordena es inseparable de la producción de un sentido y de una acción de reappropriación del mundo, de conocimiento de uno mismo».¹

1. Robert Abrisched, *Le Théâtre et le Prince*, op. cit., pág. 157.

Esta acción, delicada pero legítima, conduce a plantear la cuestión —que hemos eludido hasta ahora— de la evaluación estética e ideológica de la puesta en escena.

1. La evaluación de la puesta en escena

1.1. CRITERIOS DE LA EVALUACIÓN

Con frecuencia, los criterios son poco explícitos y rara vez atañen al puro valor artístico de la producción escénica. Habría que determinar qué tiene de artístico el acontecimiento teatral y cómo deberíamos evaluarlo. También se trata de apreciar si la obra surge de una experiencia auténtica de los artistas, si corresponde al curso implícito y a las expectativas de una época, o si la innovación que presenta es superficial y trivial. Pierre Gaudibert señala a propósito de las artes plásticas algo que también vale para el teatro:

Hoy en día, se confunde la innovación real —la de los lenguajes y los signos— que encontramos en las grandes creaciones y que modifica la percepción y las actitudes psíquicas y mentales, con una motivación vanguardista que se traduce en modificaciones superficiales supuestamente originales o provocadoras.²

La «innovación aceptable» es un criterio que el público de teatro occidental retendrá de buen grado, puesto que se preocupa por descubrir una técnica o un mensaje nuevo y, a la vez, por que sus expectativas y sus hábitos no queden muy maltratados. A estas expectativas y resistencias culturales se añaden resistencias llamadas «analíticas» que «proviene de bloqueos afectivos y/o sexuales», resistencias «descadenadas 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».³ Además de superar estas resistencias, la evaluación tiene en cuenta la autenticidad de la obra y la experiencia humana y artística de quienes lo han dado a luz, con el peligro de caer de nuevo en la cenagosa psicología del autor.

O en el discurso sobre el estilo: el estilo de una puesta en escena o de un artista (director de escena, decorador, iluminador o actor). Sin duda es posible enumerar algunas características propias de un artista o de la serie de sus creaciones, características que terminan por constituir una marca de fábrica o una firma. Una estilística, muy superficial a pesar de todo, que hace rápidamente del estilo un «no-sé-qué», que no es más que una primera aproximación tipológica y que hay que completar inmediatamente —como hemos intentado hacerlo— mediante el análisis sistemático y sistémico de los componentes de la puesta en escena, de sus procesos de creación y de los resultados que produce.

2. Pierre Gaudibert, «Conversation sur l'oeuvre d'art», *op. cit.*, pág. 22.

3. *Ibidem*, pág. 11.

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

1.2. LOS «ERRORES» DE LA PUESTA EN ESCENA

Inesperada en una teoría de la puesta en escena que se esfuerza por ser objetiva y evita todo juicio de valor, la crítica normativa de los «errores» se dedica a registrar las incoherencias e inconsecuencias del espectáculo en relación con una línea de conducta, con una lógica general, con unos principios implícitos de la puesta en escena, en pocas palabras, con lo que a veces se ha llamado metatexto o discurso de la puesta en escena. Se tratará, por ejemplo, de establecer si el actor se mantiene fiel a un estilo de interpretación, o si el sistema de entradas y salidas conviene o no a las elecciones escenográficas, etc. En resumen, todo procedimiento nuevo será examinado en función de sus predecesores: ¿está en la lógica de cuanto lo precede, o contradice las opciones dramáticas y escénicas?, ¿hiere el propósito global, o bien abre una perspectiva nueva y voluntariamente asumida? Lo que se sale del marco propuesto es tan pronto un error de la puesta en escena como un medio de mantener despierta la atención del espectador. La puesta en escena se sitúa siempre entre caos y redundancia, entre ausencia de orden identificable y sistematicidad demasiado pesada. Está regida por dos tendencias contradictorias: la necesidad de orden y de regularidad, experimentada conjuntamente por el director de escena y el espectador; y la tendencia a la complicación del mensaje y a su capacidad de autoorganización. En efecto, la puesta en escena de hoy parece un sistema de autoorganización: «Para que un sistema tenga propiedades autoorganizadoras, es preciso que su redundancia inicial tenga un valor mínimo, puesto que estas propiedades consisten en un aumento de la complejidad por destrucción de redundancias».⁴ Por lo tanto, existe el peligro de erigir el metatexto en principio autoorganizador inflexible, de que ni siquiera una mínima separación de la norma pueda abrir la puesta en escena a un sentido nuevo o ampliado. En suma, los «errores» pueden ser voluntarios y concertados, o destinados a mantener despierta la atención del espectador, y son a menudo el resultado de decisiones artísticas o de organización de la puesta en escena.

¿En qué consisten los errores del director de escena? No intentaremos mostrarlos, pues su lista no tiene fin. El interés de estos errores radica en que estimulan la atención del espectador, lo mantienen en vilo y avivan sus facultades críticas, aun a riesgo de que se aburra o deserte.

4. Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, París, Seuil, 1978, pág. 52.

1.3. EL SISTEMA DE LA PUESTA EN ESCENA

A pesar de una tendencia a la autoorganización de la puesta en escena contemporánea, es decir, a la desaparición de toda regularidad, advertimos, por otra parte, el retorno de los grandes principios de organización, ya se trate del análisis dramático neobrechtiano,⁵ de la aprehensión sintética de conjuntos simultáneos, del metatexto o, simplemente, de la unidad constitutiva de la mente humana.

El análisis dramático

Con el estructuralismo y la semiología, la puesta en escena pasa a ser una noción estructural y sistemática en lugar de histórica y cronológica (paso del texto a la escena). Desde ese momento, es natural intentar formalizar su sistema, especialmente identificando las opciones dramáticas como en los buenos momentos del brechtismo, cuando se establecía en dos tiempos tres movimientos: la acción, la fábula, las formas del espacio y del tiempo, los actantes y sus gestos. Aun cuando la ideología ya no es lo que era (una puesta en forma dramática de las contradicciones de la fábula), emerge de nuevo en cuanto se trata de identificar las opciones y la armazón dramáticas de la representación: esto permite abarcar con una sola mirada la estructura dramática y su puesta en forma escénica.

La aprehensión sintética de conjuntos simultáneos

Obedece a una misma lógica de estructuración en conjuntos amplios y claros. Nuestra experiencia analítica del espectáculo es siempre vertical y sintética (y no exclusivamente lineal y fragmentaria): el espectador percibe todos los elementos de la puesta en escena como totalidades temporales que coinciden con los signos escénicos sintéticos y se manifiestan en ellos. En pocas palabras, el espectador no trocea la representación, sino que utiliza largas capas espacio-temporales en las que el sentido forma un conjunto coherente.

El metatexto de la puesta en escena

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

5. Juan Antonio Hornigón, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, 1991.

Unidad y unicidad de la mente

Finalmente, la unidad y la unicidad de la mente sirven de hilo conductor a través del espectáculo a pesar del bombardeo anárquico de los signos. Es difícil expresarlo mejor que Zeami, para quien es preciso «vincular con la unicidad de la mente los diez mil medios de expresión», «que vuestra mente sea el hilo mediante el cual, sin que el espectador lo sepa, vinculéis vuestros “diez mil medios de expresión”».⁶

En consecuencia, como hubiera podido recordárnoslo Zeami, tampoco la semiología, ni menos todavía la puesta en escena, son catálogos de signos, ni cerrajerías para llaves de sueños de todo tipo; son, en cambio, el hilo de oro en el que cada cual puede ensartar las perlas de la posmodernidad más deshilvanada. ¿Quizá porque se produce un retorno al sujeto y al autor? ¿Y debemos celebrarlo?

1.4. ¿RETORNO DEL AUTOR Y DE LA AUTORIDAD?

En cuanto hablamos de puesta en escena, caemos pronto en la tentación de centrar la actividad teatral en la persona del director de escena y de convertirlo en el autor escénico y en la autoridad estético-política de la representación. Ésta era la idea de la noción misma de puesta en escena, tal como apareció hace cien años con los Craig, Stanislavski o Appia. Sin embargo, esta concepción centralista ha recibido los ataques de una crítica posmoderna de la puesta en escena: se le reprocha el armarse de un análisis dramático demasiado rígido, el anclarse en una subpartitura demasiado petrificada, el someterse a las veleidades dictatoriales de un artista a medias, y el recaer, con la 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 posmoderna no se fía de ninguna noción de lenguaje porque teme que el lenguaje introduzca al sujeto que lo origina y que hace de pantalla entre el espectador y la materialidad de los significantes teatrales. Por lo tanto, preconiza una relación directa con esta materialidad y con la corporalidad del actor, y exige que la mirada del espectador se pose «en el aspecto de lo no intencional, de la carga libidinal de los acontecimientos y de la materialidad sensual de todos los significantes, lo que no autoriza a desviarse de la corporalidad de estas cosas, estructuras y seres gracias a los cuales aparecen las significaciones en el teatro».⁷ Esta perspectiva —de Lehmman, y antaño de Sontag y de Barthes—⁸ se esfuerza por sustituir una semiología del arte por una erótica, restituyendo los derechos del deseo y del flujo libidinal, tanto del actor como del espectador. No obstante, a menos que permanezcamos en una actitud afirmativa del goce *del* arte y *en* el arte, sin ningún control sobre el desarrollo de las operaciones, es preciso volver a introducir un sentido y una dirección en estas acciones eróticas que nos ofrece la escena que hemos de analizar. Esto es lo que

6. Zeami, *La Tradition secrète du Nô*, París, Gallimard, 1960, págs. 130-131.

7. Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, pág. 48.

8. Susan Sontag, *Against Interpretation*; y Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.

hace inmediatamente Lehmann: «No se trata de ningún modo de privilegiar el afecto en detrimento del concepto, sino de que el concepto sepa abrigar en su seno esta realidad de los sentidos, esta seducción de lo que el proceso teatral tiene de erótico en sentido amplio». ⁹ Y es lo que hemos hecho nosotros al proponer la noción de *«vec-torización»* e intentar considerar tanto el concepto como el afecto.

Toda la cuestión estriba en saber si este concepto seductor supone un retorno del sujeto y de su *autoridad*. En cualquier caso, se trata de *autorización* antes que de *autoritarismo*.

Autoricémonos, pues, a considerar la puesta en escena, no como una obra orgánica, coherente y acabada, sino como un proceso que se ha ido estableciendo poco a poco, aunque episódica e inestablemente, y en el que todavía percibimos las hipótesis, las tentativas y los esbozos del director de escena. Desde este momento, la puesta en escena como resultado (sin duda, siempre inacabado) es el lugar y el momento en que adivinamos cómo los materiales escénicos han sido estructurados, laminados, pegados, condensados y desplazados. Sería ingenuo y, por así decirlo, hegeliano, que el análisis o la producción del espectáculo partieran del principio de que hay una estructura orgánica, coherente, global y descomponible. Sabemos que los directores de escena y los coreógrafos no trabajan según los principios de la armonía universal. Pina Bausch, por ejemplo, declara que no trabaja «desde el principio hasta el final, sino con pequeñas partes que van creciendo lentamente, que se combinan y que aumentan exteriormente». ¹⁰ El análisis debe tenerlo en cuenta y ha de evitar encuadrar el espectáculo *a priori*, sin considerar las excrecencias, manipulaciones e irregularidades del trabajo escénico. Por lo tanto, ni nos fiaremos de la autoridad absoluta del director de escena —que supuestamente lo habría previsto todo— ni de la autoridad relativa del espectador —cuya mirada construiría la totalidad de la obra—. Efectivamente, hoy en día, las tareas del director de escena son enormemente variadas.

1.5. VIEJAS Y NUEVAS TAREAS DEL DIRECTOR DE ESCENA

¿Maestro o mediador?

Parece que dos peligros acechan al director de escena: ser un «maestro» de escena o un simple *mediador*. Desde siempre, se protesta su pretensión de dirigirlo todo: no faltan «hombres furiosos» como Gillibert para ofuscarse con ello: «Los «maestros de escena», ya no los necesitamos; matan la verdad de vida de la obra, aquello por lo que la obra es improbable e incierta pero irresistible; matan la verdad de vida del actor, que ya no tiene ni inventiva, ni capacidad de emoción o imaginación». ¹¹ En reacción contra esta maestría, el papel del director de escena a menudo se ve re-

9. Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, pág. 48.

10. Pina Bausch, «Gespräch mit Pina Bausch», Archivos del Teatro de Wuppertal, 1987.

11. Jean Gillibert, *Les Illusions*, París, Clancier-Guénaud, 1983, pág. 319.

ducido al de mero *mediador*, al de un subalterno que se encarga de la colocación de los objetos y de los actores, cual agrimensur o manipulador que se limita a medir ubicaciones, desplazamientos y distancias.

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 diseño de una acción dramática es el conjunto de los movimientos, gestos y actitudes, el acuerdo entre fisonomías, voces y silencios, la totalidad del espacio escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza». ¹² Se trata entonces, como señala Meyerhold, de «la especialización más amplia del mundo», del «teatro del actor más el arte de la composición general». ¹³ Actualmente, el director de escena tiende a perder su responsabilidad global y artística en «beneficio» de una mera responsabilidad técnica (medidor, montador, presentador —de osos—). El antiguo maestro universal delega a menudo su poder en diversos agentes de maestría, en los responsables de los diferentes componentes del espectáculo (sonido, iluminación, música, tecnología, etc.). La puesta en escena se descentraliza y se delega: ya no reagrupa ni compone nada; se limita a yuxtaponer sonidos, ruidos, imágenes y cuerpos. En semejante teatro, antisemiológico y, según Lyotard, «energético», «la relación de poder (la jerarquía) y, por consiguiente, el dominio del dramaturgo más el director de escena más el coreógrafo más el decorador sobre los supuestos signos, y también sobre los presuntos espectadores, se vuelve imposible». ¹⁴ Esta ausencia de jerarquía vuelve ilegible o contradictorio cualquier metatexto o cualquier comentario que realicemos sobre el conjunto de los signos: ninguna visión o perspectiva general parece en lo sucesivo capaz de dar cuenta de la puesta en escena. La diferencia con la posición clásica es que esta ilegibilidad (o invisibilidad) es definitiva: ya no podemos juzgar la puesta en escena con un comentario claro y registrado en un metatexto fácil de leer.

¿Metatexto visible o rayos ultravioletas?

Antiguamente, con una concepción clásica como la de Copeau, Stanislavski o Meyerhold, la puesta en escena era implícita y, a la vez, perceptible por un espectador atento, porque «los rayos ultravioletas de la idea principal del espectáculo deben ser invisibles y penetrar en el espectador de modo que éste no se dé cuenta». ¹⁵ Actualmente, la evidencia ni siquiera es implícita, el metatexto ni siquiera intenta ser discreto: o bien no existe, o bien es contradictorio e ilegible.

12. Jacques Copeau, «Un essai de rénovation dramatique», *op. cit.*, págs. 29-30.

13. Vsevolod Meyerhold, *op. cit.*, t. IV, pág. 344.

14. Jean-François Lyotard, «La dent, la paume», *op. cit.*, pág. 103.

15. Vsevolod Meyerhold, *op. cit.*, pág. 339.

Puesta en escena conceptual

Puede ocurrir, en cambio, que la puesta en escena esté muy respaldada y sea muy legible. Se convierte así en un comentario crítico que en sí mismo constituye una obra de pleno derecho: la puesta en escena es «conceptual», en el sentido de un «arte conceptual». Se cree tan inteligente que termina por olvidar que es una puesta en escena *de*, para ser simple *puesta en escena*, reflexión en estado puro. Por lo tanto, ya no hay materia de reflexión, sino reflexión como única materia.

Puesta en pedazos

Una escritura que, en su fragmentación, ha superado la alternativa dramática/épica estalla en pedazos, desde el acto de escritura y, mucho más todavía, desde la intervención del actor. De ahí la dificultad de mantener sobre ella un lenguaje unificado.

Sea cual sea la estrategia adoptada por los directores de escena, al espectador le resulta muy difícil seguir todas las operaciones que participan en su formación y su sistematización. No es extraño que a la teoría le cueste seguir, ni que se declare su retirada o se sugiera su próxima desaparición. El lector y el espectador llevan tiempo en la era de la sospecha y de la repulsa teórica. ¿Es razonable? ¿Para qué sirven las teorías y a qué aspiran? ¿Facilitan el análisis y la apreciación de los espectáculos? ¿Son útiles para los que practican? Tomar conciencia de los límites del análisis y de los límites de la teoría no es una actitud negativa y desencantada, sino todo lo contrario.

2. Límites del análisis y límites de la teoría

2.1. REEVALUACIÓN DE LA TEORÍA

Crítica del signo

Un argumento frecuente para prevenir contra las dificultades de interpretación del espectáculo teatral consiste en subrayar la imposibilidad de saber si un determinado elemento de la interpretación o del decorado es o no el signo de una intención manifestada por el director de escena. En cuanto nos situamos en el punto de vista de un análisis del espectáculo, elegimos la perspectiva de su recepción (y no de su producción). Efectivamente, el espectador es quien siempre decide, en función del conjunto del espectáculo. En este último, no todo se puede reducir a un signo; también se dan momentos auténticos, acontecimientos imprevisibles e irrepetibles: ¿cómo saber si el whisky que bebe el actor no es, después de todo, whisky; si el yeso cubre una pierna realmente rota? Si, desde ese momento, todo puede ser signo y nada lo es con seguridad, ¿resulta todavía útil recurrir a los servicios de la semiología? Éste es aproximadamente el argumento de Lyotard: «La modernidad de este fin de siglo

consiste en lo siguiente: no hay nada que reemplazar, ninguna lugartenencia es legítima, o bien todas lo son; el reemplazo, y por consiguiente el sentido, es únicamente un sustituto del desplazamiento».¹⁶ La tesis de Lyotard es válida para un espectáculo aleatorio y único, como un *event* de Cage o un *happening*, pero no se puede aplicar cuando la representación se repone al menos una vez, es decir, cuando la repetición obliga a prever sus efectos. Esta tesis tiene, con todo, el mérito de dejar abierta la puesta en escena, pues la considera como una reserva de materiales y de signos, como materia y espíritu, como significante preparado para significar. Tampoco es nueva, puesto que Copeau ya hacía de ella la 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. Igualmente, nos negamos a concebir una distinción ficticia entre el arte y el oficio».¹⁷

Crítica de la representación

La crítica del signo conduce a la crítica de la representación. Por ejemplo, la que Derrida, al releer a Artaud, dirige al teatro que sigue 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 no representable».¹⁸ A veces, quien reivindicaba la negación de representar es un actor (o, más exactamente, un *performer*) que no interpreta ningún papel (ni siquiera el suyo propio), sino que se mantiene presente en el escenario con una *performance* que sólo se refiere 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 la instancia principal que juzga en función de sus gustos, de su vida y de su experiencia personal. Intenta sustituir la obra representada por una erótica del arte, una experiencia sensorial en la que todo se aprecia según el placer que se toma al contemplar la obra. Esta manera «preexpresiva» (Barba) de gozar del teatro nos aleja del signo y del sentido y nos sumerge en sensaciones de presencia y de equilibrio que intentan neutralizar cualquier lado intelectualista de la experiencia teatral. De ello resulta una crítica energética de la semiología.

Crítica energética de la semiología

La crítica desde el punto de vista de un «teatro energético»¹⁹ intenta sustituir la red de signos por el flujo de pulsiones, la fuerza de la presencia y la inmediatez del

16. Jean-François Lyotard, «La dent, la paume», *op. cit.*, pág. 95.

17. Jacques Copeau, *op. cit.*, pág. 102.

18. Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, París, Seuil, 1967, pág. 343.

19. Expresión de Lyotard en «La dent, la paume», *op. cit.* Véase igualmente Hubert Godard, «Le déséquilibre fondateur», en *Art Press*, número especial, 1992.

significante y la materialidad escénica. Un circuito energético es capaz de provocar los desplazamientos de afectos y los flujos pulsionales.

Hemos propuesto imaginar, en lugar de una red estática de signos, un circuito en el que el sentido aparece y se desliza conforme a una «semiotización del deseo» o «vectorización». Este modelo concilia una semiología de lo sensible con una energética de los desplazamientos no visibles. Por ejemplo, al espacio no lo definiremos únicamente de un modo representativo, como un espacio que debe llenarse, ya enmarcado y puesto en perspectiva, sino como un vector energético ligado al usuario, a sus coordenadas espacio-temporales, a su presencia, su energía, sus desplazamientos y su recorrido. Se trata de mantener el oxímoron «semiotización del deseo», de describir al actor y al espectador como unos objetos entre la semiotización y la dessemiotización, y de mantener la presencia de la energética erótica de los significantes durante el máximo tiempo posible. La atención que prestamos a la materialidad escénica se refuerza con una negación que nos recuerda sin cesar que estamos en el teatro y que tan sólo percibimos formas y materias.

De este modo, el modelo semiológico del objeto teatral, capturado en la malla de los signos, con sus redes, correspondencias y regularidades, es sustituido por el modelo de los vectores, un modelo «a caballo» entre una semiología visual y una energética. Sólo entonces tiene sentido hablar, tanto si nos referimos a la obra como a su receptor, de una «carga energética», y podemos localizar esta carga tanto en uno como en otro. «En la obra de arte se inscribe una carga energética nacida del compromiso del creador y ligada a su historia personal ante la sociedad en la que se baña y a su inconsciente colectivo.»²⁰ Para que el espectador sienta semejante descarga o choque, es preciso que lo que percibe prepare este choque, que el espectador también comprenda estas impulsiones como signos y vectores, y no solamente como ondas de choque. Éste es el objetivo de la «semiología integrada» que proponemos.

2.2. PUNTOS DE REFERENCIA DE LA SEMIOLOGÍA INTEGRADA

Estas críticas repetidas del signo, de la representación y de la semiología son interesantes. Permiten evaluar de nuevo una teoría que está calcada demasiado estáticamente de una lista de signos abstractos; proponer, en la aproximación a la puesta en escena, grandes ejes de orientación; y trabajar la representación teatral como se trabaja el sueño, es decir, a partir de grandes operaciones estructurales y estructuradoras.

Recobremos por última vez el modelo de los vectores —inspirado en *La interpretación de los sueños* de Freud, prolongado por Jakobson y Lacan, y adaptado a las grandes operaciones de la representación teatral— y precisemos la naturaleza de los dos grandes ejes:

20. Pierre Gaudibert, *op. cit.*, pág. 11.

— El eje del *desplazamiento* o de la *metonimia*, que reemplaza un elemento por otro (conector) o rompe la cadena para pasar a algo muy distinto (secante), es el eje de una estética más bien mimética, realista, prosaica y lineal, en la que el escenario se entresaca del mundo exterior y le es consustancial.

— El eje de la *condensación* o de la *metáfora*, que acumula y mezcla elementos (gracias a los acumuladores) y permite acceder a un plano distinto (mediante los embragues), es el eje de una estética no realista, simbolista, poética, circular y tabular, en la que la escena tiende a volverse autónoma y a condensar el mundo en una nueva realidad cerrada sobre sí misma.

En este marco general, examinamos los grandes ejes en torno a los que trabaja la puesta en escena e identificamos los puntos de partida y de llegada de los vectores, sin decidir necesariamente las fuerzas energéticas que los vinculan. La vectorización queda abierta: no solamente es delicado identificar el vector dominante en uno u otro momento, sino que hay que establecer también el vínculo entre conexión, acumulación, ruptura y embrague, que no es otra cosa que el objeto mismo del análisis y de la interpretación. Este marco proporciona las mejores condiciones para cualquier análisis subsiguiente. Lo hemos podido comprobar con el análisis de la «legibilidad cultural» en el *Theatrum Mundi*.²¹

2.3. CONDICIONES DEL ANÁLISIS

Dimensiones

En la era del vídeo, el telepedido y el ralentí, el problema ya no es lo efímero del espectáculo ni la lista exhaustiva de todos los signos. Se trata más bien de la elección de los signos declarados pertinentes y notables, de su jerarquización y de su vectorización. Encontramos hoy en día obras críticas exhaustivas dedicadas a una puesta en escena que, a veces, es de segundo orden. La masa de las informaciones y el empeño tecnológico pueden intimidar al exégeta y al espectador no especialista, tanto más cuanto que las tecnologías de grabación (vídeos, ordenadores y computadora) están sin duda dispuestas a hacerlo o a programarlo todo, pero con la condición de que no se corra ningún riesgo interpretativo.

Aceleración o frenado

En lugar de acumular y de cuantificar las informaciones, proponemos no solamente emitir hipótesis sobre su vectorización, sino también concentrarnos en algunos de sus aspectos y utilizar una especie de telepedido mental para la aceleración, con el fin de percibir las líneas de fuerza de la puesta en escena. La aceleración im-

21. Véase el capítulo 3 de la segunda parte.

pide el bloqueo del sentido, repara la fragmentación y despeja las líneas de fuerza. El frenado conduce al espectador a una especie de iluminación, a un momento de *flash* en el que es capaz de advertir todos los factores pertinentes de una serie y localizar momentos de síntesis y recapitulación, ya se trate del *Satori* o del *To* (*Tao coreano*), del momento propicio de Zeami, del instante imponente de Lessing, del *gestus* de Brecht o del gesto psicológico de Michael Chekhov.

No parece que estas nuevas condiciones del análisis vayan a facilitar necesariamente la teoría. A menudo ocurre lo contrario, como si algo incitara a abandonar el debate teórico, a relativizar, e incluso despreciar, todos los métodos de análisis, y a poner en tela de juicio la posibilidad de hacer una teoría de la obra escénica y, en particular, de la puesta en escena llamada «posmoderna». Pero, ¿hemos de excluir tan pronto la teoría?

2.4. CONTRA EL RELATIVISMO POSMODERNO

Dificultades de la descripción

Los artistas suelen rechazar la teoría reprochándole su incapacidad de dar cuenta de la representación teatral, que puede ser única y no repetible, o bien no semántica y cerrada sobre sí misma. Barry Edwards y Geoffrey Smith, del grupo Optik, describen su representación (*Tank*) como un acontecimiento que no se puede describir ni prever: «Evidentemente, el acontecimiento de la representación no se puede "describir"; no es una metáfora de "alguna otra cosa"; cada representación genera su propia evidencia, su propia historia. Pero cada representación es totalmente nueva».²² Aun cuando cada representación del grupo Optik fuese efectivamente única —del mismo modo que un *happening* o una ceremonia, que sólo ocurren una vez—, no hay nada que nos impida describir e interpretar el acontecimiento que se produce en esa ocasión y que siempre termina por crear sentido —incluso a su pesar y como por azar—. El espacio, el tiempo y la acción escénicos se inscriben necesariamente en la historia —en nuestra historia— en cuanto se despliegan abiertamente al público. Lo que no podemos hacer, en cambio, es interpretar este acontecimiento en función de un texto o de una intención previa a los que supuestamente respondería. Pero, llegados aquí, eso no se le ocurre a nadie.

Del mismo modo, ¿quién se atreve hoy a *decodificar* un espectáculo de este tipo? Está claro que una semiología de la comunicación no es útil en este caso, pero, ¿basta, por ello, con *deconstruir* el espectáculo? En este punto, conviene aclarar el uso frecuente de esta palabra por parte de la crítica posmoderna.

22. Barry Edwards y Geoffrey Smith, «Theatre Statement», en el programa del Diskurs, festival europeo de los estudiantes de teatro, Giessen, 1993, págs. 90-100.

Límites del concepto de deconstrucción

En el sentido trivial del término, hablamos de deconstrucción cuando la puesta en escena se presenta en forma fragmentada, sin que exista la posibilidad de fijar un sentido estable, pues cada fragmento parece oponerse a los demás. Cuando la puesta en escena parte de un texto, puede igualmente deconstruirlo si lo abre a una multiplicidad de sentidos contradictorios y demuestra con ello la imposibilidad de que la representación se concrete en una sola y buena lectura. En el sentido técnico del término —el de la deconstrucción filosófica acuñada por Derrida—, la deconstrucción de la puesta en escena podría consistir en encontrar un dispositivo de juego e interpretación que «demostrara» la imposibilidad de leer la puesta en escena reduciéndola a un sentido que inventa falsas pistas y toda una estrategia para desmontar sus propios mecanismos, citarse a sí misma o autoparodiarse. Algunos grupos como la Needcompany²³ o el Wooster Group²⁴ se han especializado en la deconstrucción de su propia estética. Hay siempre un momento en que el espectáculo indica cómo está construido (y, por consiguiente, deconstruido), lo que, al mismo tiempo, desahienta cualquier alusión o referencia al mundo exterior. Por lo tanto, la puesta en escena no solamente deconstruye el texto (como suele ocurrir y, especialmente, cuando el actor efectúa un acto crítico del sentido textual), sino que se contradice y se deconstruye a sí misma con su propia estrategia.

En su versión trivial, la deconstrucción de la puesta en escena se puede reciclar constantemente: la significación del espectáculo no se termina de establecer nunca; no es más que una hipótesis en un momento determinado; en el mejor de los casos, es la hipótesis menos mala, pero los nuevos indicios y las pistas todavía no exploradas la alteran constantemente.

Por lo tanto, toda deconstrucción es únicamente provisional y queda a la espera de las próximas; el espectador es quien decide en última instancia sobre su sucesión. Pensemos, por ejemplo, en la relación entre el texto y la escena: aun cuando la puesta en escena intente reservar un espacio de neutralidad entre el texto dramático y el dispositivo escénico, la práctica de la puesta en escena llena rápidamente este espacio de una manera «autor-itaria», puesto que la puesta en escena, en tanto que escritura escénica y sujeto de la enunciación, es quien decide quién da sentido tanto al dispositivo como al texto dramático. Aun cuando el director de escena finja no querer comprometerse con el texto, la puesta en escena sugerirá un vínculo entre texto y dispositivo escénico. Si el vínculo consigue permanecer abierto, será el espectador el que realizará la hipótesis y supondrá que el vínculo es metafórico, escenográfico o del acontecimiento (por retomar las categorías de Lehmann). Por lo tanto, habrá necesariamente deconstrucción del texto por parte de la escena (o, si no hay texto, de un sistema escénico por parte del otro). Más globalmente, la puesta en es-

23. Grupo neerlandés que practica la deconstrucción de los clásicos universales.

24. Grupo norteamericano que surge del Performance Garage de Richard Schechner y se inspira en la deconstrucción intercultural.

cena, por su inestabilidad congénita, dará fácilmente la impresión de que se deconstruye a sí misma. La deconstrucción se lleva a cabo, por así decirlo, «en bloque», y no mediante el detalle de los análisis o la pluralidad de sus métodos.

2.5. PLURALISMO METODOLÓGICO Y NO ECLECTICISMO

Al elegir sus métodos de análisis, la crítica posmoderna recurre antes al eclecticismo que a la pluralidad, y prefiere una bolsa sorpresa a la caja de herramientas. Pero, ¿qué herramientas habríamos de sacar de la caja? Nos tienta contestar: cualquiera de ellas, siempre y cuando se emplee sistemáticamente y no se tire a mitad de operación. Por ejemplo, las siguientes (que ya hemos visto en nuestro recorrido):

— El *estructuralismo* y el *funcionalismo* nos han ofrecido una semiología de los sistemas escénicos que sigue siendo una base indispensable de cualquier investigación. Recordemos que la semiología de la puesta en escena no tiene que traducir en significados lingüísticos (no tiene que verbalizar) los significantes del espectáculo. Se produce más bien una tendencia a fundar las descripciones en la materialidad del espectáculo, evitando restaurar y desglosar las categorías y los códigos tradicionales del teatro burgués.

— La *hermenéutica* se utiliza de nuevo, después de que la semiología haya prevalecido desde su aparición en los años sesenta como un medio de superar el arte subjetivo y salvaje de la interpretación. Actualmente, se promueve un control hermenéutico del uso de los instrumentos semiológicos, lo cual aclara cómo se constituyen las unidades, los conjuntos, la sintaxis, los recorridos y, como veremos más adelante, las vectorizaciones entre los signos.

— La *historicidad* de la producción y la de la recepción se confrontan con objeto de fundar una estética de la recepción.

— La *crítica del signo* y de la semiología, especialmente la de Lyotard, cuando no desemboca en un teatro energético, tiene al menos el mérito de hacernos percibir la fluctuación de las energías y las líneas de fuerza de la puesta en escena. Desemboca en el compromiso de nuestra «vectorización del deseo», la cual abre la puerta a una serie de *oxímoron teóricos* tales como la teoría del caos, el análisis de las síntesis, los bloques de acontecimientos aislados, o los cronotopos escénicos.

Esta tensión de los oxímoron nos previene de un empleo arbitrario de las teorías más contradictorias; es la garantía de una necesaria pluralidad metodológica.

2.6. CAMBIO DE PARADIGMA

La pluralidad de métodos, que hoy en día se encuentra ampliamente aceptada en los análisis de espectáculos, parece desarrollarse paralelamente a una ampliación

del paradigma favorito de la representación, la visualidad, hacia los paradigmas de la audición, el ritmo y la kinestesia.

La semiología del espectáculo se fundó (como una reacción contra la literatura y la concepción literaria del teatro) en la visualidad, y definió sus unidades como signos de lo visible convertido en legible a través de un lenguaje escénico.

Desde la reflexión de Vinaver sobre la puesta en escena como «puesta de más»,²⁵ prestamos más atención al ritmo del texto y a los puntos de referencia de la memoria auditiva.

Visualidad y audición no son, por otra parte, los únicos sistemas perceptivos que intervienen en la recepción del espectáculo. En cierto modo, dependen del «aparato muscular en su totalidad», tal como lo demostró Jaques-Dalcroze en sus estudios sobre la rítmica: «La percepción auténtica del movimiento no es de orden visual, sino de orden muscular, y la sinfonía viviente de los pasos, los gestos y las actitudes encadenadas está creada y regulada, no por el instrumento de apreciación que es el ojo, sino por el instrumento de creación que es el aparato muscular en su totalidad».²⁶ Un análisis sensible al sentido muscular describe el valor *kinestésico* (percepción del movimiento) y, más generalmente, *estésico* del espectáculo.

Sensibilizado de este modo a la corporalidad del espectáculo, el análisis se aproxima considerablemente a una práctica del y de los sentidos, lo que nos invita a considerar la teoría y el análisis desde el punto de vista del saber hacer del director de escena.

2.7. TEORÍA Y ANÁLISIS DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA PRÁCTICA

Puesta a distancia

Durante los ensayos, el director de escena tiende a separarse cada vez más del grupo en que se mueven sus actores y sus colaboradores para distanciarse y dirigir desde la sala, prefigurando a su futuro público y otorgándole su mirada sobre el espectáculo en formación. Las decisiones sobre la puesta en escena reciben evidentemente la influencia de su mirada y de los análisis que esta última presupone: un análisis de los sistemas significantes que los artistas introducen (por tanto, un análisis transversal de la representación en un momento determinado), y un análisis de la gestión rítmica del tiempo (por tanto, un análisis longitudinal de la articulación del espectáculo en diversos momentos). En el trabajo de elaboración del espectáculo, el director de escena tiene el sentido de la división del trabajo (entre las distintas corporaciones de oficios) y de la segmentación de la representación. Sabe articular una escena para que sea legible, colocar los momentos clave, los cambios rítmicos y dramáticos, imponer las rupturas y las cesuras. Así aparecen progresivamente la partitura y (para los actores) la

25. Michel Vinaver, «La mise en trop», en *Théâtre/Public*, nº 82-83, 1988.

26. Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Lausana, Foetisch Frères, 1919, pág. 140.

subpartitura del espectáculo. Se produce una estructuración analítica de la representación; y estas huellas de la génesis todavía se perciben e identifican en el producto acabado, como cicatrices de antiguas operaciones, o como una respiración de la obra. Un conocimiento de la práctica es útil, cuando no indispensable, para el análisis del espectáculo: partiendo del resultado, se imagina lo que ha podido ser el trabajo preparatorio y dramático, las decisiones y los azares que han conducido al resultado final. Esta práctica, a su vez, no puede prescindir, ni siquiera a título indicativo o incitativo, de una teoría de estas diversas operaciones. Podríamos incluso definir la puesta en escena, con Juan Antonio Hornigón, como «la articulación coordinada del trabajo dramático y de la práctica técnico-artesanal». ²⁷ Existe necesariamente un trabajo dramático (aunque éste se niegue a sí mismo) que es la sistematización de acciones prácticas realizadas concretamente por la práctica «técnico-artesanal».

Lógica del proceso y lógica del resultado

Los teóricos y los practicantes son conscientes de que el análisis del espectáculo no empieza ni termina con el espectáculo de una noche, sino que debe interesarse por su preparación y también por su recepción por parte del espectador. Carlos Tindemans circunscribe perfectamente el conjunto de problemas epistemológicos que surgen en el análisis: «La noción de análisis de la representación no se puede limitar a la imagen fenomenológica del proceso escénico, sino que debe cubrir también la intencionalidad de los hombres de teatro y su efecto en los espectadores». ²⁸ Dejaremos de lado la noción de intencionalidad, incognoscible y que no prejuzga el resultado, y distinguiremos más bien los tres momentos sucesivos de la elaboración de la puesta en escena:

1	2	3
Preparación del espectáculo	Imagen fenomenológica del proceso escénico (imagen de la preparación en el espectáculo final)	Efectos en los espectadores

Sin embargo, esta sucesión cronológica sólo es aparente; simplifica a ultranza los mecanismos que están en juego en cada momento y en cada instancia. Separa precisamente lo que no debería separar:

El conocimiento de la preparación del espectáculo (1) sólo tiene interés (al menos para el análisis) si aclara el fenómeno producido: la puesta en escena (2). La puesta en escena (2) sólo se entiende si podemos juzgar cómo afecta e influye en el espectador (3).

Por lo tanto, la imbricación de los tres momentos y de las tres instancias es lo que está en el corazón y en el nudo del problema. La descripción de un momento tie-

27. Juan Antonio Hornigón, *op. cit.*, pág. 63.

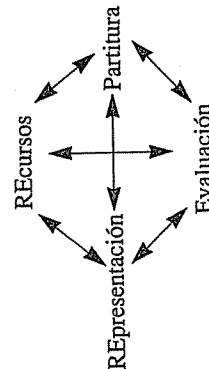
28. Carlos Tindemans, *op. cit.*, pág. 45.

ne poco interés sin la descripción de los otros dos. Nos situamos en 3, percibimos 2, pero, para aprehenderlo, hemos de hacernos una idea de 1.

La dificultad estriba en abordar conjuntamente la fase de preparación del espectáculo y el resultado final; en términos de Barba, la lógica del proceso y la lógica del resultado. ²⁹ Sin duda, no hay que confundir la perspectiva de la producción y la perspectiva de la recepción, pero tampoco podemos ignorar el otro lado de la balanza. Estas dos perspectivas son las que reclama la institución en función de su finalidad: en la universidad, se busca al espectador modelo, ideal, excesivamente culto e inteligente y que sabe recibir el espectáculo acabado; en la escuela de arte dramático, se persigue a futuros artistas que aprenden su oficio —y a quienes compete, por tanto, la técnica y el saber hacer— mientras producen su propio espectáculo y se implican así en el proceso de creación. Esta oposición institucional es nefasta y bloquea tanto la investigación teórica como la práctica.

Aproximación sistémica

Algunos artistas, como los del Théâtre Repère, cubren sin embargo el ciclo entero de la producción y de la recepción. ³⁰ Han elaborado un método de trabajo para pasar sin dificultad y sin ruptura de los ensayos a las representaciones, y para aclarar la representación utilizándola como punto de partida y como material.



Los recursos son el punto de partida de la investigación: materiales a granel, escenas ya trabajadas y, sobre todo, disparadores que hacen surgir temas e ideas. Se organizan como dispositivos ya llevados a cabo y como una partitura exploratoria que «permite que el inconsciente acceda a la conciencia». ³¹ La evaluación permite arrojar una mirada crítica sobre la partitura y reconstruye un metatexto escénico en el que ya se traslucen las opciones principales. Y ésta conduce a la representación, que puede ser objeto de un nuevo ciclo. Al examinar qué opciones se toman y en qué momento, qué redundancias se mantienen y qué ambigüedades, voluntarias e involuntarias, se introducen, reconstruimos la «dinámica autocorrectiva del sistema creador».

29. Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, *op. cit.*, pág. 57.

30. Irène Roy, «Schématisation du parcours créateur au théâtre», en *Protée*, vol. 21, n° 2, pág. 87.

31. *Ibidem*.

Esta orientación cíclica libera del aislamiento al espectáculo y a su análisis, y muestra la interacción y la interdependencia entre proceso y resultado. El análisis no queda petrificado en un momento ideal (el momento en que el espectador lo entendería todo), sino que se extiende temporalmente y se apoya en datos que hasta ese momento se reservaban para los creadores y su afición al secreto.

Del mismo modo, la documentación teatral ya no es únicamente el rastro material del espectáculo que se entrega con posterioridad y se constituye de documentos archivados procedentes de la representación. Se extiende a los materiales preparatorios y se enriquece con el conocimiento de los recursos, las partituras intermedias y el testimonio de los artistas que participan en el espectáculo.

Sin duda, la teoría y el análisis, aplicados a la puesta en escena contemporánea, tienen limitaciones importantes y a veces dan la impresión de ser inpotentes y mudos frente a las construcciones complejas de lo posmoderno. Sin embargo, el pluralismo de los métodos no reduce la posibilidad de aproximarse a las obras contemporáneas. Lejos de rendirse ante la complejidad y la sofisticación de las puestas en escena, la teoría extiende su imperio a un dominio que parecía reservado exclusivamente para los artistas: la práctica. Para gran regocijo de los teóricos, la separación entre el hacer y el decir se pone en tela de juicio. Esta concesión excepcional de los practicantes a sus hermanos menos afortunados, los teóricos, abre perspectivas nuevas para la investigación. La esperanza de regular rápida y definitivamente la cuestión del análisis parece perderse, pero la perspectiva de una mejor comprensión global de la creación teatral tal vez deje de ser un vano espejismo. En este sentido, la semiología —llamémosla *semiología integrada*— puede desempeñar un papel de bisagra situándose en la encrucijada de las teorías y las prácticas.

3. La semiología integrada en la encrucijada de las teorías y las prácticas

3.1. UN OXÍMORON TEÓRICO PARA UNA PRODUCCIÓN ESCÉNICA ILIMITADA

En la exposición que precede, hemos visto qué toma y aprende la semiología de las teorías llamadas postestructuralistas (que también le deben mucho). Por afición a la confrontación antes que al compromiso, hemos optado por asociar las nociones contrarias y convertir los oxímoron que así se obtienen en el lugar de una contradicción productiva:

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

Estos oxímoron ponen en tela de juicio las operaciones clásicas de la semiología —puesta en signo, traducción en significados, lectura de los signos, etc.— y sugieren la superación, o al menos un nuevo examen, de otras oposiciones:

Por ejemplo, la que existe entre *diacronía* y *sincronía*, y no solamente a través del espectáculo como proceso y del espectáculo como resultado. Los análisis de espectáculos también pueden examinar cómo la puesta en escena se inscribe en la historia y cómo la historia se inscribe en la puesta en escena, mediante capas sucesivas o tareas yuxtapuestas. Éstas determinan qué estratificaciones ha depositado ya la historia sobre lo que parece un objeto contemporáneo, presente y actual. La arqueología del saber de Foucault y la nueva atención que se le dedica actualmente ayudan a localizar, en la fina marquetaría de la puesta en escena, los saberes y los discursos que ésta transporta.

La oposición entre superficie y profundidad, o entre estructuras discursivas y estructuras actanciales (según la terminología de Greimas), se somete igualmente a discusión hoy en día, aunque ello se deba principalmente a la pareja partitura/subpartitura, que se basa en la diferencia entre lo visible y lo invisible, entre lo que se muestra y lo que se oculta, antes que en la noción de profundidad. En lugar de un modelo binario (profundidad/superficie), preferimos, para el análisis, una segmentación ternaria progresiva al modo de Zeami.³² piel, carne y hueso, que corresponden «a las tres facultades de la percepción, es decir, la vista, el oído y la mente; la vista correspondería a la *piel*, el oído a la *carne* y la mente al *hueso*».³³ Para la voz, la emisión vocal sería —siempre según Zeami— la *piel*; las modulaciones serían la *carne*; el aliento sería el *hueso*. Para el gesto, «el aspecto general es la *piel*, los movimientos de danza son la *carne* y la mente es el *hueso*». Estas metáforas nos recuerdan que la psicología y la lingüística contemporáneas también intentan aproximar las posiciones de la cognición y de la percepción estética, al afirmar que, para pensar las cosas más abstractas, tenemos que recurrir a la imaginación y hacer que el cuerpo penetre en la mente, en el sentido del libro de Mark Johnson *The Body in the Mind*.³⁴ Nosotros, que somos espectadores medios antes que espectadores modelo, aprehendemos el espectáculo con el cuerpo y con la cabeza, siempre que nos mantengamos atentos a su materialidad y que no traduzcamos de entrada las percepciones sensibles en palabras o en conceptos.

Este tipo de oxímoron se adapta especialmente a los espectáculos de vanguardia que, aparentemente, intentan escaparse por todos los medios del sentido lingüístico o conceptual, para sumergir al espectador en un baño de sensaciones y de impresiones perceptivas que lo desestabilizan, lo encantan y le hacen olvidar cualquier voluntad de traducir lo percibido en palabras o en significados. Con todo, la necesidad de mantener una dirección y una vectorización hace que no abandonemos nunca del todo el terreno de la semiología, aun cuando la interpretación del actor desafíe hoy en día cualquier control por parte de la puesta en escena.

Todo ocurre como si efectivamente el torno de la puesta en escena hubiera aflojado su dominio de los sistemas de signos, perdiendo así toda razón de ser y convirtiéndose en *performance*, en «práctica significantes», e incluso en deriva de los signos, como si la interpretación del actor se opusiera a las maniobras del director de escena: «Si poner en escena es poner en signo, interpretar es desplazar los signos e

32. Zeami, *op. cit.*, pág. 146.

33. *Ibidem*, pág. 147.

34. Mark Johnson, *op. cit.*

instituir, en un espacio y un tiempo definidos, el movimiento, e incluso la deriva, de estos signos».³⁵

Actuar se convierte en una actividad subversiva que desplaza la certidumbre de una puesta en lugar ya alcanzada y de un metatexto petrificado de la puesta en escena, y especialmente su representación visual. La música aparece como el modelo analítico dominante, pues se trata de evaluar el ritmo, la medida, la temporalidad y el recorrido subterráneo y visible de los vectores. La referencia musical —que ya está presente en muchos directores de escena (Stanislavski, Meyerhold, Pitoëff)— se convierte en la metáfora dominante para analizar la progresión de los vectores (juego, formas, colores). La rítmica de Jaques-Dalcroze puede servir aquí, no como estética, sino como simulación teórica, pues se aplica no sólo a la música, sino también a la gestual, al espacio y a la dicción. Sin embargo, figurar y contar esta experiencia sigue siendo un problema. Necesitamos encontrar una disciplina capaz de relatarla sin esquematizarla, puesto que hay varios enunciadores en juego que obedecen a lógicas distintas.

3.2. LA ANTROPOLOGÍA, RELEVO DE LA SEMIOLÓGIA

Una manera de narrar

Esta disciplina no es otra que la antropología, puesto que el espectador-antropólogo tiene que evaluar una experiencia global y extranjera que no puede comprender a menos que frecuente el espectáculo, o que viva con él mientras dura la representación. Igual que la antropología en sentido estricto, el análisis del espectáculo debe tener en cuenta el modo 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 una marca en ese objeto.³⁶

Relatividad de la perspectiva

Aplicadas a las prácticas espectaculares, la semiótica de la cultura y la antropología cultural toman el relevo de una semiología que se ha vuelto demasiado general o demasiado técnica. No cometen el error de esta última y evitan de entrada cualquier pretensión totalitaria o de hegemonía. Relativizan todos los puntos de vista sobre la sociedad (la puesta en escena) descrita, pues «ya no hay un lugar privilegiado desde el que podamos advertir las maneras de vivir humanas, ni un principio de Arquímedes a partir del que podamos representar el mundo».³⁷ La semiótica de

35. Bernard Dort, *op. cit.*, pág. 182.

36. James Clifford y George Marcus (comps.), *Writing Culture*, *The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

37. *Ibidem*, pág. 25.

la cultura y la antropología cultural están atentas a la manera de contar el espectáculo, de convertirlo en una descripción que, de hecho, es un relato. Consideran los fenómenos sociales y culturales y la obra teatral como procesos, y no (solamente) como un producto final. El hacer —la *performatividad*— forma parte de la obra; se convierte en el objeto de observación y de análisis.

El interculturalismo

El discurso que cada vez escuchamos más, tanto en la vida corriente como en nuestros escenarios, es el del interculturalismo. A imagen de la *interculturalización* de nuestras vidas, nos cuesta reconocer y hacer compatibles todas las influencias culturales que participan en la puesta en escena contemporánea. Algunos *asimilan* esta mezcla a un relativismo posmoderno, a un nuevo *melting pot*, a una «Coca-colonización» que borra las pistas y, especialmente, las contradicciones sociales. Es cierto que la antropología se percibe actualmente como un relevo y una superación de la sociología. La perspectiva antropológica, sin embargo, no debe establecerse sobre las ruinas de una teoría sociológica del intercambio, ni insertar el modelo de la comunicación lingüística entre emisor y receptor en la teoría de las transferencias culturales, ni finalmente regular un conflicto social mediante una explicación ligada a las diferencias culturales y a la sociedad multicultural. Si la antropología se impone como modelo integrador, el análisis del espectáculo puede esperar mucho de ella, especialmente cuando se trata de comprender cómo las diversas influencias culturales modelan la representación y, singularmente, los cuerpos y los comportamientos de los actores.

Aplicada al teatro, la antropología cultural introduce de nuevo una teoría de la corporeidad y de la imaginación. El cuerpo y el imaginario participan en una reflexión general, lo que evita caer en una racionalidad desencarnada. La perspectiva antropológica proporciona el marco más amplio y más adecuado para integrar y volver a evaluar el conjunto de los conocimientos que la semiología —aliada con el psicoanálisis y la sociología— ha permitido actualizar. Estamos lejos de la desesperanza posmoderna, pero el pluralismo de los métodos, la sofisticación de los análisis y la exigencia de racionalidad y de goce podrían llegar a provocarnos modorra...

¿Concluir?

¿Qué teorías para qué puestas en escena? ¿Hemos de esperar un modelo global, una receta milagrosa que recoja lo que está en juego y se adapte a todos los tipos de espectáculo? Evidentemente, no.

En lo que concierne al análisis del espectáculo, ¿quién dirá que está o no está «logrado»? Tal vez esté logrado simplemente porque se ha producido un encuentro entre el espectáculo y el espectador. Lo que Vinaver afirma sobre el análisis textual también vale para el análisis espectacular: «Un análisis sólo está logrado —lo que

lo vuelve transmisible y por tanto útil— en la medida en que su autor compromete conjuntamente su afectividad y su inteligencia en el contacto con la obra; también en la medida en que la escritura del comentario lleva la marca del acontecimiento que constituye el encuentro particular de un lector y de un texto.³⁸

Las teorías han mantenido la misma tendencia a diferenciarse que los espectáculos, aunque sobreviven importantes casos de figuras. Siempre se da una diferencia temporal entre la práctica teatral y su teoría, como si la teoría necesitara un determinado tiempo —a menudo, unos diez años— para adaptarse a una nueva demanda. Por ejemplo, la teoría brechtiana, que era todavía nueva y escandalosa en los años cincuenta y sesenta, y en la que se inspiró notablemente la semiología de los años setenta, ya no conviene tanto a la producción descentrada de los años ochenta y noventa; y la teoría francesa llamada «postestructuralista» en los países anglosajones, inspirada en los trabajos de Barthes, Derrida, Foucault y Lacan, no encuentra muchos ejemplos de espectáculos franceses o europeos, pero se aplica, diez años más tarde, a la vanguardia norteamericana (Wilson, Foreman, Ashley, Cunningham, L. Anderson). Cuando ésta retorna a Francia, a principios de los años noventa, la producción teatral ha entrado en otra fase, en un momento de restauración del texto y de empirismo antiteórico, un momento en el que, para resistir al materialismo del lenguaje escénico, a lo que Vinaver llama la «puesta de más», con todo ya en desuso, la puesta en escena vuelve a introducir el texto y afirma su carácter irreductible y su resistencia a toda «misa en escena», confiando (ingenualmente) en que podrá hacer frente a la escena y no será metaforizado por ella.

Estas olas sucesivas de teorías que corren desesperadamente tras las modas teatrales no deben conducirnos, sin embargo, a un escepticismo indolente ni a una deriva relativista posmoderna. A esta deriva, le oponemos y preferimos el bloqueo aparente de una respuesta paradójica, de un oxímoron teórico basado en el de la «semitización del deseo», cuya capacidad operativa hemos podido comprobar aquí.

Al reclamar nuevas teorías mejor adaptadas y permanentemente actualizadas, la práctica de los espectáculos hace que la teoría también avance, lo que, recíprocamente, contribuye a mejorar el conocimiento que tenemos de la práctica. Así, una semántica de la otra; y de este «intercanibalismo» generalizado resulta una revolución cuyo final no está cerca.

Y también una revolución permanente en nuestro análisis de los espectáculos.

Bibliografía

Primera parte

Capítulo 1. El estado de la investigación

- Barko, Ivan y Burgess, Bruce, *La Dynamique des points de vue dans le texte du théâtre*, París, Lettres modernes, 1988.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964 (trad. cast.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983).
- Benhamou, Anne-François, «Méandres d'un enseignement atypique», *Théâtre/Public*, n° 82-83, 1988.
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Corvin, Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses Universitaires, 1985.
- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani, 1982.
- Derrida, Jacques, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», *L'Écriture et la Différence*, París, Seuil, 1967 (trad. cast.: *La escritura y la diferencia*, Rubí, Anthropos, 1989).
- Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, París, Seuil, 1960 (trad. cast.: *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1973).

38. Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, op. cit., pág. 11.

- Elam, Keir, *The Semiotics of Theater and Drama*, Londres, Methuen, 1980.
- Finter, Helga, «Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre: la théatralisation de la voix», *Théatralité, écriture et mise en scène*, J. Féral et al., éd., Montréal, Hurtubise, 1985.
- Fischer-Lichte, Erika, «Die Zeichensprache des Theaters», *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, R. Möhrmann (comp.), Berlín, D. Reimer Verlag, 1990.
- *Semiotik des Theaters*, Tübinga, Narr Verlag, 1983.
- Foster, Susan, *Reading Dancing*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Gardner, Stanton, *Bodied Spaces*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübinga, Niemeyer, 1931.
- Kowzan, Tadeusz, «Le signe au théâtre», *Diogenes*, vol. LXI, 1968; «L'art du spectacle dans un système général des arts», *Études philosophiques*, enero 1970.
- *Sémiologie du théâtre*, París, Nathan, 1992 (trad. cast.: *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997).
- Lehmann, Hans-Thies, «Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse», *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 11, n° 1, 1989.
- Lyotard, Jean-François, «La dent, la paume», *Des dispositifs pulsionnels*, París, UGE, 1973.
- Paul, Arno, «Theater als Kommunikationsprozeß», *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1981.
- Pavis, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'université du Québec (tesis doctoral, Lyon), 1975.
- *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires, 1985.
- *Marivaux à l'épreuve de la scène*, París, Publications de la Sorbonne, 1986.
- *Dictionnaire du théâtre*, París, Messidor, 1987; Dunod, 1996 (trad. cast.: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1996).
- *Le Théâtre au croisement des cultures*, París, Corti, 1990.
- Pradier, Jean-Marie, «Ethnoscénologie: la profondeur des émergences», *Internationale de l'imaginaire*, n° 5, 1996.
- Sauter, Wilmar, *New Directions in Audience Research*, Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap, 1988.
- Schoenmakers, Henri (comp.), *Performance Theory*, Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap, 1986.
- States, Bert, *Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Tindemans, Carlos, «L'Analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques», *Théâtre de tousjours, d'Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsenne*, Bruselas, Éditions de l'Université, 1983.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales, 1977 (trad. cast.: *Leer el teatro*, Murcia, Godoy, 1982).
- *L'Ecole du spectateur*, París, Éditions Sociales, 1981 (trad. cast.: *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1997).
- Villeneuve, Rodrigue, «Les fies incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale», *Protée*, vol. 17, n° 1, 1989.

Capítulo 2. Los instrumentos del análisis

- Adam, Jean-Michel, *Le Texte descriptif*, París, Nathan, 1989.
- Barba, Eugenio, *Le Canoë de papier*, Lectoure, Bouffonneries, 1993.
- Couchot, Edmond y Tramus, Hélène, «Le geste et le calcul», *Protée*, vol. 21, n° 3, 1993.
- Décroix, Étienne, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard, 1963.
- Helbo, André et al., *Théâtre. Modes d'approche*, París, Méridiens Klincksieck, 1987.
- Müller, Jürgen, «Le labyrinthe médiatique du film», *Mois/Images/Sons*, Colloque international de Rouen, 1990.
- «Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft», *Eikon*, n° 4, 1992.
- Norman, Sally Jane, «L'image et le corps dans l'art vivant», comunicación en el Collège Iconique, noviembre 1994.
- Pavis, Patrice, «Questions sur un questionnaire, pour une analyse de spectacles», *Voix et images de la scène*, Presses universitaires de Lille, 1985.
- «Film est un film», *Protée*, vol. 19, n° 3, 1991.
- Pearson, Mike, «Theatre/Archeology», *The Drama Review*, vol. 38, n° 4 (t. 144), 1994.
- Pic, Roger y Meyer-Olanteux, Chantal, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à París*, Arte Éditions et Marval, 1995.
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, París, Bordas, 1991.
- Richterich, Uwe, *Die Sehnsucht zu sehen. Der filmische Blick*, Francfort, Peter Lang, 1993.
- Villeneuve, Rodrigue, «Les fies incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale», *Protée*, vol. 17, n° 1, 1989.
- Segunda parte**
- Capítulo 1. El actor**
1. El trabajo del actor
- Abirached, Robert, «Les jeux de l'être et du paraître», *Le Théâtre*, Couty, D. y Rey, A. (comps.), París, Bordas, 1980.
- Barba, Eugenio, *The Secret Art of the Performer*, Londres, Routledge, 1991.
- *L'Énergie qui danse*, Lectoure, Bouffonneries, 1995.
- Bernard, Michel, «Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain», *Bulletin de psychologie*, t. XXXVIII, n° 370, 1986.
- Cole, Toby y Chinoy, H. K. (comps.), *Actors on Acting*, Nueva York, Crown Publishers, 1970.
- Cosnier, Jacques, «Introduction», *Protée*, vol. 20, n° 2 («Signes et gestes»), 1992.
- Engel, Jakob, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, París, Slatkine, 1795 (reimpresión), 1979.
- Gil, José, «Le corps abstrait», *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, París, Armand Colin, 1989.
- Jeschke, Claudia, «Le corps représenté», en Pavis, Patrice y Villeneuve, Rodrigue (comps.), *Protée*, vol. 21, n° 3, 1993.

- Jouvet, Louis, *Molière et la Comédie classique*, París, Gallimard, 1965.
- Lecoq, Jacques (comp.), *Le Théâtre du geste*, París, Bordas, 1987.
- Pavis, Patrice, «Du théâtre au cinéma: quelle méthodologie pour leur analyse?», *Recherches sémiotiques*, vol. 11, n° 2-3, 1991.
- *Theatre at the Crossroad of Culture*, Londres, Routledge, 1992.
- Pavis, Patrice y Villeneuve Rodrigue, *Protée*, vol. 21, n° 3 («Gestualités»), 1993.
2. ¿Explicación de gestos o vectorización del deseo?
- Cosnier, Jacques y Brossard, A., *La Communication non verbale*, París, Neu-châtel, Delachaux et Niestlé, 1984.
- Cosnier, Jacques, «Synchronisation et copilotage de l'interaction conversationnelle», *Protée*, vol. 20, n° 2, 1992.
- Feyereisen, P. de Lannoy, J. D., *Psychologie du geste*, Lieja, Mardaga, 1985.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung. Studienausgabe*, vol. 2, Frankfurt, Fischer (1900), 1972 (trad. cast.: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 1995).
- Jousse, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, París, Gallimard, 1974.
- Lecoq, Jacques (comp.), *Le Théâtre du geste*, París, Bordas, 1987.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1971 (trad. cast.: *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- «La dent, la paume», *Des dispositifs pulsionnels*, París, UGE, 1973.
- States, Bert, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California, 1985.
- Suvin, Darko, «The Performance Text as Audience-Stage Dialog. Inducing a Possible World», *Versus*, n° 42, 1985.

3. Partitura y subpartitura del actor

- Barba, Eugenio, *The Floating Islands*, Odin Teatret Forlag, 1993.
- «La fiction de la dualité», *Le Corps en jeu*, en Aslan, O. (comp.), París, CNRS, 1993.
- Brook, Peter, «À la source du jeu», *Le Corps en jeu*, en Aslan, O. (comp.), París, CNRS, 1993.
- Decroux, Étienne, *Paroles sur le mime*, París, Seuil, 1963.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning. Imagination and Reason*, University of Chicago Press, 1987 (trad. cast.: *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate, 1991).
- Jousse, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, París, Gallimard, 1974.
- Martin, John, *The Modern Dance*, Nueva York, Barnes, 1993 (reed. Dance Horizons, 1966) (trad. fr.: *La Danse moderne*, Arles, Actes Sud, 1991).
- Pavis, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, París, Corti, 1990.
- Pavis, Patrice y De Marinis, Marco (comps.), *La Dramaturgie de l'actrice*, Degrés, 1999.

5. Análisis teatral y análisis fílmico

- Bazin, André, «Théâtre et cinéma», *Esprit*, junio y julio-agosto 1951, recopilado en *Où est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1975.
- Brook, Peter, «À propos du Roi Lear et de Marat-Sade», *Cahiers Théâtre Louvain*, n° 46, 1981.
- *The Shifting Point*, Nueva York, Harper and Row, 1987.
- Bryson, Norman, «The Gaze and the Glance», *Vision and Painting*, Cambridge, King's College, 1983.
- Jones, David, *Great Directors at Work*, University of California Press, 1986.
- Lacan, Jacques, «Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse», *Séminaire*, vol. XI, París, Seuil, 1973 (trad. cast.: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1987).
- Pavis, Patrice, «Le Théâtre au cinéma: prolégomènes à une non-comparaison. À propos de Tartuffe de Murnau», *Protée*, vol. 17, n° 1, 1989.
- Capítulo 2. Voz, música y ritmo*
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964 (trad. cast.: *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1983).
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964 (trad. cast.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983).
- «Le grain de la voix», *Musique en jeu*, n° 9, 1972.
- *Leçon*, París, Seuil, 1978.
- Bernardy, Michel, «La métamorphose du verbe par l'acteur», *Change*, n° 29, dic. 1976.
- *Le Jeu verbal ou Traité de diction française à l'usage de l'homme homme*, éditions de l'Aube, 1988.
- Castarède, Marie-France, *La Voix et ses soritèges*, París, Les Belles Lettres, 1987.
- Charles, Daniel, «Thèses sur la voix», *Traverses*, n° 20 («La voix, l'écoute»), 1980.
- Cornut, Guy, *La Voix*, París, PUF, col. Que sais-je?, 1983.
- Finter, Helga, «Autour de la voix au théâtre», *Performance, textes et documents*, Pontbriand, C. (comp.), Montreal.
- Frize, Nicolas, «La musique au théâtre», *Une esthétique de l'ambiguïté*, Pigeon, J. (comp.), Les Cahiers du Soleil Debout, 1993.
- Fonagy, Ivan, *La Vive Voix*, París, Payot, 1983.
- García-Martínez, Manuel, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, tesis doctoral, Université Paris 8, 1995.
- Honzl, Jindrich, «La mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral*, n° 4, 1971 (1940).
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.
- Kubik, Gerhard, «Verstehen in afrikanischen Musikulturen», *Musik in Afrika*, A. Simon (comp.), Berlin, Museum für Völkerkunde, 1960.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, Lausana, L'Âge d'homme, t. IV, 1992.
- Scotto di Carlo, Nicole, «La voix chantée», *La Recherche*, n° 225, septembre 1991.
- Van Khé Tràn, «Techniques vocales dans les théâtres d'Asie orientale», *Encyclopedia Universalis*, vol. 18, artículo «Voix», 1985.

Capítulo 3. Espacio, tiempo y acción

- Bablet, Denis, *Le Décor de théâtre de 1970 à 1914*, París, CNRS, 1965.
- *Les Révolutions scéniques au XX^e siècle*, París, Société internationale d'Art, 1975.
- Bajtin, Mijail, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978 (trad. cast.: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991).
- *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, París, Gallimard, 1980 (trad. cast.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995).
- *L'Obvie et l'Obtus*, París, Seuil, 1982 (trad. cast.: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1996).
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, vol. 2, 1974.
- Chekhov, Michael, *Être acteur*, París, Pygmalion, 1963.
- *L'Imagination créatrice de l'acteur*, París, Pygmalion, 1995.
- Copeau, Jacques, *Registres I. Appels*, París, Gallimard, 1974.
- García-Martínez, Manuel, *Reflexions sur la perception du rythme au théâtre*, tesis doctoral, Université Paris 8, 1995.
- Garner, Jr., Stanton, B., *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- Hall, Edward T., *La Dimensión cachée*, París, Seuil, 1971.
- Hiss, Guido, *Korrespondenzen*, Tübinga, Niemeyer, 1988.
- «Freiräume für die Phantasie», *TheaterZeitschrift*, n° 35, 1994.
- Honzl, Jindrich, «La mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral*, n° 4 (1940), 1971.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945 (trad. cast.: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Edicions 62, 1980).
- Pearson, Mike, «Theatre/Archeology», *The Drama Review*, n° 38-4, 1994.
- Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, París, Gallimard, 1974.
- Suvin, Darko, «The Performance Text as Audience-Stage Dialog, inducing a Possible World», *Versus*, n° 42, 1985.

Capítulo 4. Los otros elementos materiales de la representación

- Banu, Georges, *Le Costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, París, CNRP, 1981.
- Barthes, Roland, «Les maladies du costume de théâtre», *Essais critiques*, París, Seuil, 1964 (trad. cast.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983).
- Baudrillard, Jean, *Le Système de la mode*, París, Seuil, 1967.
- *Le Système des objets*, París, Gonthier, 1968.
- Barraut, Jean-Louis, *Le Phénomène théâtral*, Oxford, Clarendon Press, 1961.
- Boucrist, Luc, *L'Espace en scène*, París, Librairie théâtrale, 1993.
- Brecht, Bertolt, *Theaterarbeit*, Berlín, Henschelverlag, 1961 (trad. cast.: *Teatro completo*, Madrid, Alianza).
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- Delsarte, François, *Une anthologie*, París-La Villette, IFMC, 1992.
- Mauss, Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, París, PUF, 1950.

- Paquet, Dominique, *Alchimies du maquillage*, París, Chiron, 1989.
- «Pour un théâtre de fragrances», *Comédie-Française*, n° 17, 1995.
- Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, Nueva York, Hawthorn Books, 1973.
- Shevtsova, Maria, *Theatre and Cultural Interaction*, Sydney Studies, 1993.
- Valentin, François, *Lumière pour le spectacle*, París, Librairie théâtrale, 1988.
- Capítulo 5. El texto emitido/puesto en escena**
- Chekhov, Michael, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, París, Pygmalion, 1995.
- Chion, Michel, *L'Audio-vision*, París, Nathan, 1990 (trad. cast.: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1998).
- Copeau, Jacques, «Un essai de rénovation dramatique», *Registres I*, París, 1974 (1913).
- Corvin, Michel, *Molière et ses metteurs en scène*, Presses universitaires de Lyon, 1985.
- Dectoux, Étienne, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard, 1963.
- Dort, Bernard, *La Représentation émanicipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Drama and Theatre*, Londres, Methuen, 1980.
- Fédida, Pierre, «Le corps, le texte et la scène», *Corps du vide et espace de séance*, París, Delarge, 1977.
- Finter, Helga, «Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice», *Modern Drama*, vol. XXVI, n° 4, 1983.
- Fischer-Lichte, Erika, *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübinga, Niemeyer, 1985.
- Hiss, Guido, *Korrespondenzen*, Tübinga, Niemeyer, 1988.
- Höfele, Andreas, «Drama und Theater: Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses», *Forum Modernes Theater*, vol. 6/1, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies, «Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse», *Zeitschrift für Semiotik*, vol. II, n° 1, 1989.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1970 (trad. cast.: *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- Martin, Jacqueline y Willmar, Sauter (comps.), *Understanding Theatre*, Estocolmo, Almqvist and Wiksell International, 1995.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, Lausana, L'Âge d'homme, 1973.
- Pavis, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, París, Publications de la Sorbonne, 1986.
- «Du texte à la scène: un enfantement difficile», *Le Théâtre au croisement des cultures*, París, Corti, 1990.
- Serpieri, Alessandro, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il Formichiere, 1977.
- Slama-Cazacu, Tatiana, «Réflexion sur la dyade terminologique "lisible-visible"», *Approches de l'opéra*, en Helbo, A. (comp.), París, Didier, 1986.
- Türk, Host, *Soziale und theatrale Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung*, Tübinga, Narr Verlag, 1989.
- Übersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales, 1977.
- Vinaver, Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.

Tercera parte

Capítulo 1. La aproximación psicológica y psicoanalítica

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964.
- Barba, Eugenio, «Le corps crédible», *Le Corps en jeu*, en Aslan, O. (comp.), París, CNRS, 1993.
- Beckerman, Bernard, *Dynamics of Drama*, Nueva York, Drama Book Specialists, 1979.
- Brook, Peter, *The Empty Space*, Londres, Penguin Books, 1968 (trad. fr.: *L'Espace vide*, París, Seuil, 1977).
- *Le Diable, c'est l'ennui*, París, Anrat, 1992.
- Chekhov, Michael, *Être acteur. Technique du comédien*, París, Pygmalion, 1980.
- Chion, Michel, *L'Audio-vision*, París, Nathan, 1990 (trad. cast.: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1998).
- Freud, Sigmund, «Personnages psychopathologiques sur la scène», *Digraphe*, 1974 (trad. cast.: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997).
- «La Moïse de Michel-Ange», *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard (1993), 1976 (trad. cast.: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997).
- García-Martínez, Manuel, *Reflexions sur la perception du rythme au théâtre*, tesis doctoral, Université Paris 8, 1995.
- Garner, Stanton, *Bodied Spaces*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- Gaudibert, Pierre, «Entrevue», *Peuples et cultures*, Grenoble, 1982.
- Green, André, *Un œil en trop*, París, Minuit, 1969.
- «L'interprétation psychanalytique des productions culturelles et des œuvres d'art», *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruselas, Éditions de l'Institut de sociologie, 1970.
- Grosz, Elisabeth, *Volatile Bodies. Toward a corporeal Feminism*, Allen and Unwin, 1994.
- Jauss, Hans-Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, Fink, 1977.
- *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.
- Konigson, Élie, «Le spectateur et son ombre», *Le Corps en jeu*, en Aslan, O. (comp.), París, CNRS, 1993.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, París, Seuil, 1966.
- Le Breton, David, «Le Corps en scène», *Internationale de l'imaginaire*, n° 2, 1994.
- Liotard, Jean-François, «Psychanalyse et peinture», París, *Encyclopedia Universalis*, 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, PUF, 1945 (trad. cast.: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Edicions 62, 1980).
- *L'Œil et l'Esprit*, París, Gallimard, 1964 (trad. cast.: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986).
- Pradier, Jean-Marie, *Le Théâtre et son corps* (inédito), 1996.
- Tindemans, Carlos, «L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques», *Théâtre de tousjours. Hommages à Paul Delsenne*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

Capítulo 2. La aproximación sociológica al espectador

- Althusser, Louis, «Notés sur un théâtre matérialiste», *Pour Marx*, París, Maspero, 1965.
- Bourcier, Luc, *L'Espace en scène*, París, Librairie théâtrale, 1993.
- Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, París, Éditions de Minuit, 1986.
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- De Marinis, Marco, «Dramaturgy of the Spectator», *The Drama Review*, 31, n° 2, 1987.
- «Sociologie», *Théâtre. Modes d'approche*, en Helbo, A. et al. (comps.), París, Klincksieck, 1987.
- «Cognitive Processes in Performance, Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence», *Altro Polo. Performance: from Product to Process*, en Fitzpatrick, T. (comp.), University of Sydney, 1989.
- Duvignaud, Jean, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, París, Gallimard, 1965 (trad. cast.: *El actor: para una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966).
- Duvignaud, Jean y Faye, Jean-Pierre, «Débat sur la sociologie du théâtre», *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XI, 1966.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, París, Grasset, 1979 (trad. cast.: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993).
- Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché*, París, Gallimard, 1955.
- Gourdon, Anne-Marie, *Théâtre, public, réception*, París, CNRS, 1982.
- Gurvitch, Georges, «Sociologie du théâtre», *Lettres nouvelles*, n° 35, 1956.
- Guy, Jean-Michel y Mironer, Lucien, *Les Publics du théâtre*, París, La Documentation Française, 1988.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious*, Londres, Methuen, 1981.
- Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.
- Kershaw, Baz, *The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- Moreno, Jakob, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, París, PUF, 1965.
- Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène*, Presses universitaires de Lille, 1985.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1965 (1929) (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987).
- Rozik, Eli, «Towards a Methodology of Play Analysis: a Theatrical Approach», *Assaph*, n° 6, 1990.
- Schnecker, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Shevtsova, Maria, *Theatre and Cultural Interaction*, Sydney Studies in Society and Culture, 1993.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theater*, Nueva York, Performing Arts Journal Press, 1982.
- Ubersfeld, Anne, *Lire et théâtre*, París, Éditions Sociales, 1977 (trad. cast.: *Leer el teatro*, Murcia, Godoy, 1982).

Capítulo 3. La aproximación antropológica y el análisis intercultural

- McAlloon, John J., *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, Filadelfia, Institute for the Study of Human Issues, 1984.
- Balme, Christopher, *Theater im postkolonialen Zeitalter*, Tübinga, Niemeyer, 1995.
- Barba, Eugenio, «Théâtre eurasien», *Confluences*, en P. Pavis (comp.), PPBBR, 1992.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola, *L'Énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Lectoure, Bouffonnières, 1995.
- Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Constant, Raphaël, *Éloge de la créolité*, París, Gallimard, 1993.
- Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, Englewood Cliffs, 1945.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1988.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Nueva York, Basic Books, 1973 (trad. cast.: *Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1988).
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Doubleday, 1959 (trad. cast.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid, H. F. Martínez de Murguía, 1987).
- Hastrup, Kirsten, «Incorporated Knowledge», *Mime Journal*, 1995.
- Lyotard, Jean-François, «La dent, la paume», *Des dispositifs pulsionnels*, París, UGE, 1973 (trad. cast.: *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981).
- Mauss, Marcel, «Les techniques du corps», *Journal de psychologie*, XXXII, n° 3-4, 1936, reeditado en *Sociologie et Anthropologie*, París, PUF, 1950.
- Pavis, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, París, Corti, 1990.
- Pearson, Mike, «Theatre/Archeology», *The Drama Review*, vol. 38, n° 4, t. 144, 1994.
- Pradier, Jean-Marie, «Ethnoscénologie, manifeste», *Internationale de l'imaginaire*, n. 5, 1996.
- Turner, Victor, *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

Conclusiones. ¿Qué teorías para qué puestas en escena?

- Abirached, Robert, *Le Théâtre et le Prince, 1981-1991*, París, Plon, 1992.
- Barba, Eugenio, *Le Canoë de papier*, Lectoure, Bouffonnières, 1993.
- Clifford, James y George, Marcus (comps.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Copeau, Jacques, «Un essai de rénovation dramatique», *Appels, Registres I*, París, Gallimard, 1974 (1913).
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, París, Seuil, 1967 (trad. cast.: *La escritura y la diferencia*, Rubí, Anthropos, 1989).
- Dort, Bernard, *La Représentation émanicipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- Finter, Helga, «Disclosure(s) of Re-Presentation: Performance hic et nunc?», *REAL, Yearbook of Research in English and American Literature*, Narr Verlag, 1994.
- Gaudibert, Pierre, «Conversation sur l'œuvre d'art», *Peuples et Cultures*, Grenoble, 1982.

- Gillibert, Jean, *Les Illusiades*, París, Clancier-Guénaut, 1983.
- Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, 1991.
- Jakobson, Roman, «Deux types de langage et deux types d'aphasie», *Essais de linguistique générale*, París, Seuil, 1963.
- Jacques-Dalcroze, Émile, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Lausana, Foetisch Frères, 1919.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind*, University of Chicago Press, 1987 (trad. cast.: *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate, 1991).
- Lacan, Jacques, «L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», *Écrits I*, París, Seuil, 1966.
- Lehmann, Hans-Thies, «Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse», *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 11, n° 1, 1989.
- Lyotard, Jean-François, «La dent, la paume», *Des dispositifs pulsionnels*, París, UGE, 1973 (trad. cast.: *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981).
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. IV, 1992.
- Pavis, Patrice, «Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée», *Kodikas/Code*, vol. VII, n° 1-2, 1984.
- Roy, Irène, «Schématisation du parcours créateur au théâtre», *Protée*, vol. 21, n° 2, 1993.
- Tindemans, Carlos, «L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques», *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsemmé*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.
- Vinaver, Michel, «La mise en trop», *Théâtre/Public*, n° 82-83, 1988.
- Zeami, *La Tradition secrète du Nô*, París, Gallimard (1960).

Créditos fotográficos

Marc Enguérand: págs. 189 y 192
Claire Heggen e Yves Marc: pág. 117
Jens Koch: págs. 193 y 238
Jörg Landsberg: pág. 104
Emidio Luisi / Fotograma: págs. 283, 284, 285 y 290
Roger Pic: pág. 234
Norman Price: págs. 181, 182, 235, 236 y 237
Sonja Rothweiler: pág. 176
Nicola Savarese: pág. 289

Índice analítico

- Actancial, 256
Actitud, 78
Aliento, 154
Análisis, 17, 118-119, 273
Análisis dramático, 23-24, 210
Análisis fílmico, 118
Antropología cultural, 42
Antropología del actor, del espectador, 17, 269, 318
Aprehensión, 119
Arqueología teatral, 57
Autotextual, 214-215

Blocking, 78

Cadena posturo-mimo-gestual, 81, 98
Campo cultural, 259-260
Cine, 62
Clásico, 213
Código, 28, 255

Comportamientos Humanos Espectaculares
 Organizados, 18
 Comunicación no verbal, 80
 Concreción, 36, 210
 Condensación, 100-101, 244-245, 309
 Consciente, 174
 Corporeidad, 104, 114, 167, 241, 284
 Criollización, 279
 Cronotopo, 159, 167
 Cuestionario, 48

Danza-teatro, 134
Deconstrucción, 310
Decorado-vestuario, 182-183
Descripción, 24, 46
Desemiotica, 31, 308
Desplazamiento, 78, 101, 172, 245
Desublimación, 34-35
Dicción, 73
Director de escena, 211

- Disco compacto, 56-57
- Distancia, 76, 233
- Documento, 52
- Efecto producido, 229-230
- Electrónica sonora, 59, 222-224
- Emoción, 69, 144
- Energético, 81, 99, 307
- Energía, 31, 39, 294
- Enunciación, 217-218
- Escenografía, 159, 215
- Espacio, 159
- Espectador, 257
- Esquema corporal, 116
- Estésico, 38, 80, 96, 112, 116, 236
- Estética de la recepción, 265
- Etnoescenología, 286
- Etnometodología, 286
- Experiencia, 35
- Experiencia estética, 266, 275-276
- Fantasma, 243
- Fenomenología, 32, 42-43, 228
- Figural, 98, 102, 222
- Finanzas, 263
- Fotografía, 55-56
- Frecuencia, 143
- Gesto psicológico, 170, 240
- Gestos, 84, 121
- Gestualidad, 80
- Gusto, 199-200, 267
- Hermenéutica, 267
- Historización, 213
- Horizonte de expectativa, 265-266
- Identificación, 75, 229, 231
- Ideograma, 64, 128, 257, 265
- Ideología, 263
- Ideotextual, 215
- Iluminación, 195
- Inconsciente, 174, 243
- Información, 28
- Instalación, 208
- Instante fecundo, 166
- Intención, 35
- Intencionalidad, 34, 41

- Intensidad, 143
- Intercultural, 41, 271, 293, 319
- Intergestualidad, 88
- Intermedialidad, 61
- Intertextualidad, 215
- Intriga, 255-256
- Introspección, 170
- Jerarquía, 291
- Kinestésico, 70, 161
- Lectura, 202
- Libreto de puesta en escena, 54
- Lista, 54
- Lugar teatral, 159-160
- Maquillaje, 187
- Marco rítmico, 38, 154, 229
- Materialidad, 33, 177
- Medios de comunicación, 58
- Memoria emocional, 83
- Metáfora, 215, 309
- Metatexto, 24, 302
- Mimema, 91
- Mímica, 78
- Mímo, 134
- Mirada, 19, 136
- Montaje, 62
- Multiculturalismo, 279
- Música, 149
- Narrador, 37
- Narratología, 37
- Notación, 47, 64
- Objeto, 191
- Olfato, 198-199
- Ópera, 139
- Ordenador, 56
- Paratexto, 55
- Pariturgia, 57
- Pasión, 96
- Performer, 71
- Placer, 241-242
- Polirritmia, 173
- Posmoderno, 303, 310

- Postura, 78
- Práctica espectacular, 276-277
- Pragmática, 256
- Preconsciente, 174
- Prensa, 54-55
- Preparación, 314
- Presentación de trabajo, 57
- Proceso fílmico, 120
- Proceso teatral, 123
- Producción, 40-41
- Programa, 53-54
- Prosodia, 154
- Puesta en escena, 24, 299
- Puesta en voz, 218-219
- Punctum, 25
- Recepción, 41
- Reconstrucción histórica, 19, 26, 213
- Reconstrucción viviente, 58
- Registro, 142
- Relacional, 42, 231
- Reportaje, 26, 127
- Reseña, 40
- Restauración del comportamiento, 27
- Retórica, 73, 84
- Ritmo, 38, 155
- Segmentación, 36, 93, 120-121
- Semiología, 27, 29, 77, 97, 146-147, 316
- Semiotización, 107, 308
- Sensación, 34, 38, 98, 286
- Signo, 29, 30-31, 219-220
- Síntesis, 25, 32
- Sistema, 74
- Situación, 217
- Situación de enunciación, 73
- Sociología, 251, 258, 259
- Sociosemiótica, 42
- Studium, 26
- Subjetividad, 41
- Sublimación, 34
- Subpartitura, 57, 96, 107, 161
- Sueño, 100
- Tacto, 199
- Teatralidad, 206
- Temática, 255-256
- Tiempo, 75
- Tempo-ritmo, 154-155
- Tempógrafo, 155
- Teoría de la Gestalt, 228-229
- Texto dramático, 165
- Timbre, 144
- Tipología de las puestas en escena, 213
- Trayectoria, 110, 135, 142, 219
- Unidad, 303
- Vector, 77
- Vectorización, 32-33, 40, 43, 104, 136, 172, 173, 229
- Verbalización, 46, 221-222
- Vestuario, 180
- Vídeo, 56
- Virtualidad escénica, 206
- Vocalidad, 78
- Voz, 141

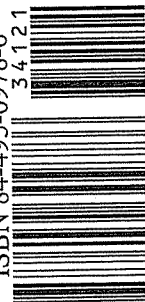
Este recorrido a través del espectáculo y de las formas de análisis que lo estudian, consiste en devolver al espectador esa confianza en su propia mirada que no debía haber perdido nunca.

Se trata de un libro que propone un panorama de prácticas espectaculares estrechamente relacionadas entre sí: el teatro, la música, la danza, el cine y otros medios audiovisuales, y añade algunos ejemplos tomados de tradiciones orientales. Tras una actualización del estado de la investigación y de los instrumentos descriptivos corrientes, la obra escénica o fílmica queda sistemáticamente radiografiada en todas sus dimensiones, según técnicas que se adaptan a cada uno de sus componentes: el actor, la voz, la música, el espacio, el tiempo, el vestuario, la iluminación, etc. Y el análisis se coloca decididamente del lado del receptor para reconstruir su lectura dramática y sus reacciones conscientes e inconscientes. El lector es conducido así de un análisis puramente formal a una semiología y una antropología del espectáculo en las que el objeto de investigación aparece únicamente el actor, sino también el espectador.

Patrice Pavis, profesor de la Universidad de París VIII, es autor de varios libros sobre el teatro intercultural, la teoría dramática y la puesta en escena contemporánea. Entre ellos destaca su *Diccionario del teatro*, también publicado por Paidós.

ISBN 84-493-0978-6

3 4 12 1



9 788449 309786

Diseño: María Estévez