

La puesta en escena y la crítica dramática¹

Patrice Pavis

Profesor de la University of Kent, Canterbury, Gran Bretaña, es autor de libros sobre teoría teatral, puesta en escena y escritura teatral contemporáneas. Su último libro, *La Mise en scène contemporaine* (Armand Colin, 2007) está siendo traducido por Magaly Muguercia para ser publicado por la Escuela de Teatro UC.

La puesta en escena en el corazón de la crítica

Desde el punto de vista de la teoría teatral pudiéramos plantear la cuestión en los siguientes términos: ¿de qué manera nos ayuda la crítica dramática que se hace en los medios escritos y audiovisuales a apreciar mejor (en todos los sentidos del término) la puesta en escena? En lugar de mirar por sobre el hombro a la crítica dramática periodística más vale que la sutil teoría eleve hacia ella su mirada. Además, ¿acaso la crítica dramática que hacen los medios, casi instantánea, no está más cerca del acontecimiento teatral, también instantáneo, que la teoría intemporal, pesada, estática y que por su propia naturaleza falsifica las impresiones viscerales y emocionales que el espectador recibe en el momento?

Hipótesis teórica: la puesta en escena es la herramienta más útil para evaluar un espectáculo, no solo para analizarlo, sino también para juzgarlo en términos

estéticos. Sin embargo, la noción de puesta en escena dista mucho de ser universal, y el término, conocido internacionalmente, adquiere un sentido específico en cada contexto cultural. En Francia, la puesta en escena primero designó el paso del texto dramático a la escena. Después, rápidamente, pasó a significar la obra escénica, el espectáculo, la representación, justamente por oposición al texto o propuesta escrita para ser actuada en escena. A esta concepción empírica (y común) de puesta en escena se agrega la que utilizo aquí, más precisa y técnica, teórica y semiológica, de puesta en escena como sistema de sentidos, como elecciones de puesta en escena. De modo que subrayamos la diferencia entre el análisis de los espectáculos, que describe de manera empírica y positivista el conjunto de los signos de la representación, y el análisis de la puesta en escena, que propone una teoría sobre su funcionamiento global. La crítica dramática practica los dos tipos de análisis, pero el que nos interesa aquí es el que nos informa sobre la puesta en escena considerada como sistema más o menos coherente. En una palabra: ese tipo de crítica es capaz de describir las elecciones de puesta en escena, y de revelar su sistema, su *Konzept* (como dicen los alemanes), su dramaturgia (como decían los brechtianos), su *acting*

1. Tomado de Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, París, Armand Colin, 2007. Fragmento del capítulo 2 («Aux frontières de la mise en scène»), pp. 35-38. Tanto el fragmento del libro como la adenda 2010 han sido traducidos al español por Magaly Muguercia.

o *staging style* (como dicen los ingleses). El problema consiste en saber si todas estas nociones globales siguen siendo pertinentes para los espectáculos de los últimos diez años. A la crítica dramática de la prensa diaria habría que agregar las reseñas de los semanarios sobre próximos estrenos, las revistas radiales y televisivas y los foros de espectadores en Internet.

Crisis de la puesta en escena, crisis de la crítica

Hasta los años 80 los críticos estaban conscientes de que su arte estaba dividido entre una información para el gran público y un estudio para los profesionales, ya fuera la gente del oficio o los artistas mismos. Con Thibaudet (1922) el modelo era todavía ternario: “la crítica de la gente de bien, la crítica de los profesionales y la crítica de los artistas” (23-24). Pero con más frecuencia el modelo es binario: así vemos a Bernard Dort (1967) oponer una “crítica de consumo” a “otra crítica [...] que al mismo tiempo critica el hecho teatral como hecho estético y las condiciones sociales y políticas de la actividad teatral”. El crítico se encuentra entonces “a la vez fuera y dentro” (Dort 47). Más tarde el propio Dort (1982) intentará una dialéctica delicada entre dos tipos de crítica: “la crítica tradicional, en lo esencial periodística, de un espectador

medio ideal” y la palabra “científica o universitaria” de la *Theaterwissenschaft* o de la teatrología”. Esta síntesis, esta “tercera persona”, “a la vez fuera y dentro”, ese “espectador interesado [...] debe tener un saber teatral, ya sea histórico o semiológico”, un saber que él “no aplica al espectáculo” sino que somete a la prueba de la representación teatral” (Le Monde, 1982 cit. en Meyer-Plantureux 142). Georges Banu (1983) retomará ese dualismo: según él, el crítico tiene tanto de “aficionado ilustrado” como de dramaturgo, en el sentido alemán del término, que “dispone de una teoría, de una certeza [...] y trata empecinadamente de realizarla” (Meyer-Plantureux 146). Probablemente también encontramos en muchos otros países, bajo otras formulaciones, la continuidad de esta tradición francesa. Sin embargo, no es para nada algo universal, y el crítico alemán Henning Rischbieter, editor durante muchos años de *Theater heute*, propone una repartición totalmente diferente de las tareas de la crítica. Según él, esta responde a tres realidades: 1) es una rama del periodismo y de la información; 2) tiene un impacto económico; 3) es una producción literaria, puesto que exige un talento artístico para la escritura. La ausencia en esta concepción de una reflexión sobre la dramaturgia o la puesta en escena sorprenderá a un francés; este se preguntará si tal ausencia es señal de una forma de cinismo, de eclecticismo o bien de una gran amplitud de miras.

Crítica y teoría

Otro tipo de imprecisión terminológica por la que uno no sabe si felicitarlo o no: la vieja distinción entre crítica periodística e investigación teórica universitaria tiende a difuminarse. La prensa escrita ya no siempre desempeña su papel de reaccionar de manera inmediata ante el acontecimiento escénico, derrotada en velocidad por otros medios ligados a Internet como son los foros o los *blogs*. Muchos críticos publican sus comentarios una semana, un mes y hasta un año después de la representación. Con frecuencia se trata de universitarios seguidores de tal grupo o tal tendencia y que casi parecen el séquito de los artistas. Y en parte se entiende, pues la universidad europea o norteamericana renuncia a proponer modelos

Hasta los años 80 los críticos estaban conscientes de que su arte estaba dividido entre una información para el gran público y un estudio para los profesionales, ya fuera la gente del oficio o los artistas mismos.

teóricos y se convierte en el conservatorio del *know-how* y del *ready-made*, del posestructuralismo y de lo posdramático. Su imagen de cientificidad, imparcialidad, rigor e incluso honradez intelectual se ha deteriorado. Sin embargo, la buena noticia es que tanto los críticos del día a día y los gacetilleros de cuarta como los teóricos anuales están en el mismo barco y ya no se les puede enfrentar a unos contra otros.

Por primera vez la puesta en escena contemporánea le plantea a la crítica una pregunta capital: ¿cómo ayudar a los espectadores futuros o potenciales a descifrar o simplemente a aceptar los espectáculos? ¡Pregunta dirigida tanto a los críticos expertos como a los comunes mortales! Ya no basta con el sentido común brutal de los críticos de antaño. Estos solo pueden responder a la pregunta “¿eso qué quiere decir?” con una evasiva: “¿qué es lo que ve usted?” Ya no están en condiciones de proporcionar instrucciones para el uso de la puesta en escena. La perplejidad pasajera que, según Banu, garantizaba la “regeneración del crítico”, se ha convertido en regla para todos.

Por eso no es extraño que el análisis dramaturgico y la búsqueda de las elecciones de puesta en escena se hayan agotado. La mezcla de géneros (cómico, trágico, grotesco, absurdo, etc.) y la multiplicidad de registros confunden las pistas. El crítico debe emitir una hipótesis sobre el funcionamiento de la puesta en escena, sobre su sistema o hilo conductor, a fin de ayudar al espectador perplejo, pero esta hipótesis también corre el riesgo de confundir o extraviar aún más al espectador si resulta forzada o banal.

No cabe duda: un cambio de paradigma en la práctica de la puesta en escena ha vuelto inoperantes los modelos de análisis, por lo menos temporalmente². La concepción estructural, funcionalista, semiológica de la puesta en escena, que concebía la representación como

2. Ya no estamos en el dilema del crítico dividido entre el deseo de hablar de la puesta en escena (como sistema) y de mencionar la performance de los actores. Decía Jean-Pierre Léonardini: “Estoy totalmente convencido de que no hablar de los actores en mi propio trabajo es un punto ciego. Creo que en este momento el concepto de puesta en escena debe ser defendido, en nuestros artículos, al igual que el concepto de puesta en perspectiva crítica. Sin embargo, al hablar de esto y no del actor, le amputo a mi trabajo una construcción secundaria” (19).

Por
primera vez
la puesta en escena
contemporánea le
plantea a la crítica una
pregunta capital: ¿cómo
ayudar a los espectadores
futuros o potenciales a
descifrar o simplemente a
aceptar los espectáculos?

texto espectacular y sistema semiótico, ya no es válida. Ese cambio no es totalmente nuevo, aun cuando la crítica francesa no lo haya registrado todavía. El teatro parece descubrir que lo esencial no reside en el resultado, en la representación acabada, sino en el proceso, en el efecto producido. La puesta en escena se ha convertido en *performance*, en el sentido inglés de la palabra: participa de una acción, está en devenir permanente. De cierta forma hay que abordar el espectáculo en estos dos extremos: sus orígenes y sus prolongaciones, comprender de dónde viene la acción performativa y adónde va.

El objeto de la crítica

¿Estamos todavía frente a un objeto estético estable, aprehensible y descriptible? El objeto de análisis, la puesta en escena ¿conserva todavía algo tangible o se ha convertido, como esas obras plásticas descritas por Yves Michaud, en “un arte en estado gaseoso” cuyas obras son solubles en aire y quedan reducidas a la sola experiencia estética del espectador? Esta experiencia estética es lo único que queda cuando se descuida el objeto escénico en beneficio de su modo de recepción. Lo que es válido para las obras de las artes plásticas es válido también para las puestas en escena, objetos más frágiles aún y que desaparecen con el tiempo: esas

Sigue existiendo de todos modos una extrema dificultad para leer y descifrar el espectáculo en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. Dificultad, pero no imposibilidad.

obras “ya no se proponen representar ni significar. No remiten a un más allá de ellas mismas: ya no simbolizan. Ni siquiera cuentan ya como objetos sacralizados, sino que se proponen directamente producir experiencias intensas y particulares” (Michaud 100). Nos encontramos en la siguiente situación paradójica frente a o más bien dentro de la obra escénica: esta es material, sensible y física. Pero al mismo tiempo lo que cuenta ya no es esta materialidad, sino la experiencia en que estamos inmersos. De este modo, la obra se desmaterializa y se vuelve virtual, nos impide distinguir sus propiedades y significaciones. El crítico de los años 80 por lo menos estaba seguro de tener un cuerpo, que compartía con su generación³. En la actualidad existe un poco la sensación de perder ese cuerpo empírico a medida que el objeto espectacular se desmaterializa y que el espectador, al encontrar un cuerpo imaginario, se repliega hacia la experiencia estética. Dicho de otro modo: el crítico pierde su cuerpo en beneficio del cuerpo del espectador. (¡Difícil decir quién gana con el cambio!).

Este repliegue no es fácil de detener. Sin embargo, la crítica que se preocupa por la descripción de la representación en su conjunto vuelve una y otra vez

sobre el sistema puesta (puesto) en escena. Un reciente estudio de cincuenta directores teatrales realizado por Mitter y Shevstova llega a la conclusión de que se ha producido un alejamiento de la palabra en beneficio de un predominio del cuerpo en movimiento (Shomit Mitter xviii). Esta acción corporal en movimiento deberá, pues, convertirse en el objeto de la crítica de la puesta en escena. En lugar de comparar el texto con su concreción escénica (como lo hizo durante mucho tiempo la crítica), conviene revelar esta lógica del cuerpo en movimiento así como el espacio-tiempo en que ella se inscribe. Si el crítico y, junto con él, el espectador se preocupan por el conjunto del espectáculo, y no por los detalles aislados, nos ahorrarán los efectos de *zapping*: no me gusta esto y cambio. Sigue existiendo de todos modos una extrema dificultad para leer y descifrar el espectáculo en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. Dificultad, pero no imposibilidad.

Tareas nuevas de la crítica dramática frente al renacer de la puesta en escena

Además de este ensanchamiento de la perspectiva, que la crítica dramática, por otra parte, practica desde siempre, habría que atreverse a asignar a la crítica nuevas tareas, precisamente en terrenos que la *political correctness* evita cuidadosamente. ¿Cuáles podrían ser esas tareas?

Asumir y explicitar los juicios de valor que la crítica, al igual que la teoría, no pueden evitar; admitir la empresa de legitimación que supone todo discurso, incluso negativo, sobre un artista, un movimiento o una manera de trabajar; mantenerse, no obstante, conscientes de la relatividad de este juicio y dar al lector la posibilidad de refutarlo o deconstruirlo.

Tomar y hacer tomar conciencia de la identidad cultural de cualquiera que emita un juicio, pero dándole al mismo tiempo derecho a hablar de lo que no es de su incumbencia, de otra cultura, de otro medio social, de otra identidad, de otra religión. Deslocalizar a los críticos. Hacerles analizar espectáculos todavía extranjeros para ellos. No complicarse con la legitimidad, autenticidad o fundamentalismo, ni siquiera cultural.

3. “El cuerpo del crítico no es solamente el suyo sino que es también el de la generación a la que pertenece.” (Georges Banu cit. en Meyer-Plantureux 150).

Reafirmar la importancia de la puesta en escena y del director como mediador entre la obra y el público. Como en los años 80, cuando Vitez entraba en Chaillot: “defenderemos la función, la existencia misma de la puesta en escena, hoy de nuevo cuestionada en su principio. No nos dejaremos encerrar en la relación inefable del actor con el texto y el público” (Vitez 9). La lección de Vitez no ha sido olvidada, y vale tanto para la crítica como para la puesta en escena.

El crítico también es una especie en vía de extinción y, sin embargo, igual que el director, es indispensable para la mediación entre la escena y la sala. Crítico y director son viejos cómplices, compadres inconfesados que hoy en día están obligados a entenderse si no quieren desaparecer. La puesta en escena en su nueva extensión continúa siendo en todos los sentidos el terreno y la apuesta de la producción teatral y la crítica dramática.

Adenda 2010

Cuando necesito confrontar mi opinión sobre alguna puesta en escena de la que acabo de escribir, después de Avignon, por ejemplo, me asombran los juicios categóricos y superficiales que leo en la prensa. Entonces me pregunto: ¿será que yo hago lo mismo? Me quedo estupefacto cuando veo a periodistas de los diarios nacionales más importantes exhibir su tendenciosidad y sus confortables certezas e imponer juicios sin argumentarlos: y yo, ¿cuáles son mis *a priori*, esas certezas de las que ya ni siquiera tengo conciencia?

Es demasiado fácil poner en duda la honestidad de los críticos dramáticos, sugerir que se sabe de antemano lo que van a opinar, que han declarado el caso cerrado antes de que se abra el telón. Más vale conceder a los críticos el beneficio de la duda y admitir que existe un marco institucional y profesional que los obliga a hacer elecciones rápidas y superficiales que son reflejo de la evolución de nuestra sociedad. Para darse cuenta de esto, basta con observar lo que pasa en otros lugares donde se fabrican las normas y las consignas. El trabajo de la prensa está notablemente formateado por los textos de presentación que aparecen en los programas de mano, siempre redactados por el mismo par de críticos, como

ocurre con los programas del festival de Avignon. Y es facilitado por los resúmenes que forman parte de las carpetas de prensa enviadas a los periodistas. Con frecuencia los programas de mano del festival de Avignon incluyen una entrevista, cuando no una nota de intención redactada por el director de la puesta en escena, y de ese modo se premastica el trabajo del espectador, entregándole fórmulas estereotipadas y sugiriéndole la supuesta novedad del espectáculo y la manera en que conviene hablar de él. En cuanto a las conferencias de prensa ofrecidas por los artistas, antes o durante la explotación del espectáculo, se cuidan mucho de no criticar la puesta en escena y de alentar al público, real y mediático, a asistir al espectáculo para que verifiquen las grandes tesis. Así se forma una *doxa* en torno al artista, a la obra y a ciertas reacciones e interpretaciones acuñadas: los festivaleros, al igual que los profesionales de la comunicación, son inducidos a adoptar la opinión oficial, estándar y bienpensante. Ese tipo de explicación pública, además, alimenta la ilusión de que basta con pedir a los artistas que nos aclaren qué han querido decir con sus extrañas formas. En cuanto a los debates públicos, organizados a veces por instituciones de educación popular so pretexto de facilitar el acceso de los sectores desfavorecidos y de los “antirricos” al lenguaje teatral, estos participan igualmente del mismo proceso de legitimación y uniformización que más tarde

Más vale conceder a los críticos el beneficio de la duda y admitir que existe un marco institucional y profesional que los obliga a hacer elecciones rápidas y superficiales que son reflejo de la evolución de nuestra sociedad.

la prensa no hará sino amplificar y acuñar. Las discusiones en pequeños grupos, conducidas por simpáticos animadores carentes de cultura teatral específica, rara vez rebasan el intercambio de impresiones y de información. El análisis de espectáculos, en efecto, es una disciplina muy técnica que tiene que aprenderse; exige conocimientos en dominios diversos; obliga a reflexionar sobre las funciones de la puesta en escena como método de trabajo, como sistema y como resultado fluctuante. Huelga decir que ni la crítica dramática ni la escuela de espectadores aficionados pueden suplir ese largo período de estudio y de maduración redactando unas cuantas reseñas ni organizando reuniones para discutir a tontas y a locas.

De ahí que la brecha entre la crítica dramática publicada en los medios y la teoría erudita de las universidades no cese de ensancharse: solo hay que comparar en Francia, entre los años 50-60 y los últimos veinte años, para darse cuenta de que la crítica erudita, la semiología, el análisis dramaturgico o la crítica dramática de buen nivel no solo no acompañan ya a la creación teatral ni la estimulan, ni influyen sobre ella, sino que la rechazan, acusándola de elitismo o de hermetismo. Los críticos universitarios que meses e incluso años después de los espectáculos publi-

can sus detallados informes, sus trabajos innovadores y con frecuencia oscuros, ya no interesan a los medios, ni a los responsables de prensa, ni a la administración de los festivales y de los teatros (salvo eventualmente para llamar la atención de los organismos financiadores sobre el interés que la universidad dispensa a sus trabajos artísticos). El divorcio entre la universidad y la máquina de espectáculos se ha consumado. ¿Será esto preferible a una relación íntima y hasta incestuosa?

¿Logrará producirse finalmente una articulación entre la crítica dramática hecha en los medios y los estudios teatrales? La brecha parece infranqueable, el desaliento es mutuo y el antiintelectualismo está asumido, lo mismo en las relaciones públicas que en la administración teatral, que entre la gente de teatro. Los intelectuales y los teóricos del teatro responden al desprecio de la prensa y de los profesionales del teatro con un aislamiento altivo, pero también con un afectado cinismo en relación con el arte y los artistas en situación precaria o en vías de vetetización. La crítica en los medios ya no garantiza su papel mediador entre los artistas y los espectadores, entre el arte y las ciencias humanas. Hay que reconstruirlo todo. ¿Estaremos a tiempo? ●

Bibliografía

Dort, Bernard. *Théâtre réel*. París: Ed. Du Seuil, 1971.
 Léonardini Jean-Pierre. "La critique en question". *Théâtre/*
Public no. 18, 1977.
 Meyer-Plantureux, Chantal. *Un siècle de critique dramatique*.
 París: Complexe, 2003.
 Michaud, Yves. *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'es-*

thétique (El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética). París: Stock, 2003.
 Shomit Mitter, Maria Shevstova. *Fifty Key Theatre Directors*.
 Londres: Routledge, 2005.
 Thibaudet, Albert. "Physiologie de la critique", conferencia
 en el Vieux-Colombier en 1922. *Physiologie de la critique*,
 Nouvelle Revue critique, 1930.
 Vitez, Antoine. "L'art du théâtre". *L'Art du théâtre*, no. 1, 1985.