


7-2009

¿Adónde va la puesta en escena?

Patrice Pavis

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Pavis, Patrice. (2009) "¿Adónde va la puesta en escena?" *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 83-92.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ 1. INTRODUCCIÓN

Los apuntes que siguen serán necesariamente rápidos y generales, tal vez útiles también para tomar conciencia de la evolución del arte de la puesta en escena en su conjunto. Esta evolución se explica mediante dos series de factores, extrateatrales (sociológicos) y teatrales (estéticos), factores estrechamente ligados y que distinguimos aquí por pura comodidad expositiva.

1.1. Factores sociológicos.

Estos factores son decisivos puesto que afectan al conjunto de la vida social, sin que los artistas puedan sustraerse a ellos. Los efectos de la globalización y de la privatización de la economía se han dejado sentir sobre la creación. Numerosos artistas independientes o compañías desaparecen por no haber podido realizar el montaje a causa de motivos financieros o por no haber recibido la subvención, aspectos que harían viable su proyecto artístico. Se estima que por las tardanzas en el pago de las subvenciones se devuelve a los bancos en torno al quince por ciento. Por lo que respecta a la administración europea o a los diferentes estados de la Unión, la obligación de coproducciones nacionales y, cada vez con más frecuencia, internacionales, conduce a una estandarización de los procedimientos estéticos, una simplificación de los problemas abordados. La puesta en escena y el dinero, que la teoría y la crítica dramática dejan con frecuencia de lado por falta de conocimiento e información suficientes, pero también por deseo legítimo de no mezclar las elecciones estéticas con cuestiones más prosaicas como el dinero, tienen un impacto evidente sobre el resultado final. Únicamente mencionamos algunos aspectos, recordados sobre la marcha como sugerencia para futuras investigaciones, remitiendo al lector a la excelente puesta al día sobre el estado de la cuestión de Pierre-Étienne Heymann (2001).

El fin del *Welfare State* [Estado del Bienestar], del Estado-providencia, del Estado “caja registradora”, la casi desaparición de los presupuestos culturales en los países del Este después de 1989 o la fuerte reducción en Europa occidental de las subvenciones del Estado y de las diferentes administraciones son aspectos que han

¹ La presente conferencia fue leída públicamente por el Profesor Patrice Pavis con motivo de la Apertura Académica del Curso 2008 – 2009 de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. El acto tuvo lugar en el Teatro Experimental Álvaro Valentín de la citada Escuela, con sede en el Centro Cultural Miguel Delibes, en la ciudad de Valladolid, el día 9 de octubre de 2008. La traducción ha sido realizada por Adrián Pradier, profesor de Estética e Historia del Pensamiento del Dpto. de Teoría e Historia de las Artes y del Espectáculo de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León.

tenido funestas repercusiones sobre la producción teatral. Con esta desaparición, es de temer que el Théâtre d'Art, tal como lo concebía Paul Fort a finales del siglo XIX y tal y como se practicó en los teatros nacionales de Europa oriental y central hasta finales de los años ochenta, esté también condenado a desaparecer para siempre. Son necesarios, en efecto, tanto los medios económicos como la determinación de una voluntad política y nacional hegemónica.

Heymann muestra bien cómo el teatro público en Francia, pero también en otros países, recurre cada vez más a las ayudas económicas privadas, privatizando numerosos servicios y abriéndose al mercado a través de ambiciosas coproducciones. La globalización atrae el

dinero multinacional invertido para producir unos eventos de lujo, montados por directores de escena convertidos en *divos* (Robert Wilson, Peter Sellars, Robert Lepage, Luca Ronconi, Luc Bondy). La búsqueda artística está prefinanciada, programada, calibrada por el interés de los públicos de una media docena de manifestaciones internacionales de prestigio (Heymann, 2001: 130).

La privatización del teatro público, el desvío de subvenciones públicas hacia lo privado, la rehabilitación y promoción de los teatros de bulevar se acompañan “de una bulevarización” de ciertas puestas en escena en nombre, por supuesto, del placer del espectador: realizaciones que se mantienen en la superficie del texto sin la más mínima preocupación por adoptar un punto de vista; recubrimiento sobre cualquier obra de gags y de chistes anecdóticos; malas actuaciones sin freno de actores-vedettes². La constatación de Heymann es abrumadora, no sólo por el análisis de la financiación del arte teatral, sino por la estética de su puesta en escena:

Arte suntuoso, arte anecdótico y arte conceptual son los rostros más evidentes del teatro público neoliberal: la cara conformista, todo para exhibición del dinero; la cara populista, maquillada por la necesidad filantrópica de hacer obras de caridad; la cara modernista, con su discreto tufillo de azufre, que valoriza la genialidad del “creador” y la autosatisfacción del consumidor iniciado en los arcanos del arte de vanguardia (Heymann, 2001: 146).

La financiación de la empresa teatral es a la vez lo que la salva de la desaparición y lo que le causa un daño del que no siempre se recupera, mucho menos en el plano estético. Cada vez más, el teatro depende de las leyes del mercado y de las condiciones

² *Cabotinage* en el original francés. El término proviene de *Cabotin* o *Cabot*, supuesto vendedor de curas milagrosas del siglo XVII francés, que pronto apeló al tipo de actor que busca llamar la atención del espectador sobre él mismo antes que sobre la ejecución de su papel. En la versión inglesa del *Diccionario del teatro* del mismo Patrice Pavis, *cabotinage* es sinónimo de *ham action* y volcado al castellano en el mismo lugar como “fanfarronada”. Debido al peligro del equívoco con el personaje tradicional del jactancioso o del bravucón, *fanfaron* en francés y a falta de término mejor en castellano, preferimos traducirlo por “malas actuaciones” (N. del T.).

económicas del momento. Las instituciones teatrales, de las que les resulta difícil alejarse, constituyen para los talentos una bolsa con cotización y cuantificación de su valor mercantil. Desarrollan estudios de mercado sobre las perspectivas de su carrera, se entregan a un espionaje industrial para descubrir jóvenes talentos y convocarles allí donde tendrán la mayor visibilidad.

Estos factores sociológicos del cambio se acentúan todavía más por la evolución de las formas teatrales, a la que hemos consagrado lo esencial de nuestra investigación. Un breve añadido, a propósito de la escritura y de la escenografía, confirmará la importancia de esto mismo.

1.2. Factores teatrales.

En el curso de los últimos diez o quince años del siglo XX, la *escritura dramática* se ha renovado profundamente. La puesta en escena ha tenido que inventar nuevas fórmulas de actuación, más simples y, al mismo tiempo, más sofisticadas. El cambio de la escena y de la actuación bajo el efecto de una transformación de la escritura no es, sin embargo, una novedad. Vitez desarrolló en su día una ley de la evolución del teatro desde Claudel y Chejov:

Nadie sabía interpretar a Claudel al comienzo, ni a Chejov, pero es justamente ‘realizar’ lo imposible lo que transforma la escena y la interpretación; de este modo el poeta dramático está en el origen de los cambios formales del teatro; su soledad, su inexperiencia, incluso su irresponsabilidad, nos son preciosas. ¿Qué hemos de hacer con autores veteranos previendo los efectos de la iluminación y la pendiente del escenario? El poeta no sabe nada, no prevé nada, corresponde a los artistas el tener que hacer algo. (Vitez, 1985: 8)

La multiplicación de las propuestas de escritura han renovado así la manera de interpretar. La puesta en escena no se ha vuelto entonces más fragmentaria, sino que se presenta como en miniatura: contiene en potencia todo el conjunto, está centrada en el actor, al que se dirige con rigor, no basándose en un exceso escenográfico o decorativo. Encuentra un medio coherente de “llevar a cabo” el texto, siguiendo escrupulosamente su partitura. Así, hubo de inventarse una actuación para interpretar a Koltès o Vinaver y todos esos autores que no exigen un tipo de actuación determinado, siendo la más corriente la psicológica. La interpretación, dispone, desde Stanislavski a Grotowski, de un amplio abanico de posibilidades. Para una actuación que no imite un comportamiento psicológico se debe, además, encontrar una manera inédita de “abrir” el texto, de “mover” la acción, un modo de deconstruirlos, de comentarlos en lugar de representarlos.

En cambio, no parece que las investigaciones sobre el *espacio* y la relación escenasala hayan conocido nuevos desarrollos tras las revoluciones escénicas de la vanguardia histórica hasta la vanguardia de los años sesenta. La mayor parte de las posibilidades

espaciales ya han sido probadas y a veces incluso agotadas. La escenografía vuelve con frecuencia a la relación frontal de antaño, incluso al entrañable escenario a la italiana.

En homenaje al célebre artículo de Barthes (1977) sobre «Las enfermedades de la indumentaria teatral», observaremos a continuación la proyección de estas enfermedades a toda la puesta la escena, sin pretender, por el momento, ni ahondar en las causas ni proponer remedios. Estas “enfermedades” son más unos síntomas de recientes mutaciones artísticas que unos males incurables y funestos.

1.3. Las enfermedades de la puesta en escena.

Cuando la puesta en escena sólo es un *style*, una marca de fábrica, una etiqueta que reaparece cualesquiera que sean los autores o los espectáculos, pronto acaba por degenerar en un ejercicio de estilo, en un signo de reconocimiento. La imitación se hace también de colega a colega: en Alemania, Laurent Chétouane retoma la célebre lentitud e inmovilidad de Claude Régy, aplicándolas a todos los autores tratados. La lentitud y la inmovilidad, una vez pasado el efecto sorpresa, conducen rápidamente a un pesado rito teatral.

Los jóvenes directores de escena, a punto de ser reconocidos por las instituciones, se sienten a veces forzados a imponer sus propias particularidades, haciéndose señalar por tal detalle o por tal manera de proceder que, tácitamente, las instituciones les reclamarán. Esta particularidad les será tan pronto reclamada, como pronto reprochada. Una aguda crisis de *juvenilismo* afecta al paisaje actual, notablemente en Alemania. Los *Intendanten* buscan con avidez personas jóvenes, sobre todo de sexo femenino, para confiarles algunos trabajos escénicos pequeños, con la esperanza de que un día sean el nuevo Peter Stein³...

La puesta en escena tenía como función “en sus comienzos” trasladar el sentido del texto a la escena, utilizar la representación como un medio de explicar la obra. Esclarecer, volver sensible el sentido de la pieza no es una tarea despreciable ni tampoco inútil, pero tampoco es, sin embargo, la finalidad del trabajo teatral⁴. Evidentemente, asegurar la *legibilidad* no es posible si no se hace sobre un fondo de *ilegibilidad*. La una no cesa de convertirse en la otra, ¡y recíprocamente! ¿Nos atreveremos con el compromiso? No ser ni totalmente legible, ni totalmente ilegible, ¿no es acaso el fin del arte? Aplicado a la puesta en escena, se dirá: debe ser visible, pero discretamente, como conviene al “discreto encanto del buen director”. No ha de ocultarse, asume sus

³ Ver el número especial de *Theater der Zeit: Radikal jung. Regisseure*, nº 25, 2005.

⁴ Para retomar una polémica amistosa con Jean-Pierre Han, en *Théâtre d'aujourd'hui*, nº 20, p. 165.

elecciones o sus hipótesis, pero no gana nada mostrando con demasiada evidencia su estrategia, puesto que el espectador en seguida pierde interés por aquello que ya ha comprendido. Así lo apuntaba Adorno con respecto a las obras de arte: «La posteridad de las obras, su recepción en tanto que aspecto que su propia historia, se sitúa entre el rechazo a dejarse comprender y la voluntad de ser comprendidas; esta tensión es el clima del arte» (Adorno, 1977: 448).

La *tentación decorativista* proviene del deseo de hacerse notar por el lujo de los materiales (decorados y vestuario). El artista, obligado a rendir cuentas a las autoridades de tutela del servicio público y tentado de complacer al gran público, tiende a “llenarle los ojos”. La escenografía, la utilización de los *media* en el escenario o la publicidad alrededor del espectáculo son las referencias de este exceso visual, de esta búsqueda de una estética de decoración muy cargada: «El desarrollo de la cultura ha traído consigo a los nuevos ricos: sin embargo, el aumento de las subvenciones públicas no ha servido a los actores y a los escritores, sino que más bien ha duplicado los medios escenográficos y técnicos» (Tackels, 1998: 126).

El *arte conceptual* es la tentación inversa, consistente en reducir al máximo la sensualidad del teatro, su percepción ecuménica, como decía Barthes, para apelar al razonamiento abstracto del espectador y a las convenciones escénicas. La puesta en escena actual de los textos contemporáneos es frecuentemente conceptual en todos los sentidos del término y no sólo por razones de economía, sino por una suerte de terrorismo de lo postmoderno o de lo postdramático. La deconstrucción, cuando no cae en el mismo defecto, denuncia correctamente esta obsesión de nuestra época por el desmontaje de los conceptos y de las representaciones.

La *festivalización* de los espectáculos se traduce en una cierta estandarización, un miedo hacia la experimentación. Estos espectáculos son pensados desde la perspectiva de un festival, Avignon in u *off* por ejemplo, donde serán probados, comprados y eventualmente distribuidos. Manera concentrada y eficaz, económica y beneficiosa de producir espectáculos estandarizados, tan pronto olvidados como presentados, dejando el espacio a los próximos festivales, al igual que esas películas que no duran más que algunos días en las carteleras, esos libros que desaparecen de los estantes a fin de mes, esos besos devueltos tan pronto como dados...

Una nueva *división del trabajo* se desprende de la mutación del contexto político-sociocultural, al menos en lo que respecta a los Centros Dramáticos Nacionales. En efecto, la creación teatral reclama nuevas especializaciones. Ingeniero de sonido, especialista de luz controlada por ordenador o especialista de la imagen de vídeo, en directo o registrada, etc. Estas especializaciones altamente técnicas se imponen al director de escena. Y no siempre con el dominio apropiado, se supone que éste ha de integrarlas en su creación.

Desde entonces, no cesan de aparecer *nuevas identidades profesionales*. Se contratan colaboradores puntuales para cubrir esas tareas precisas, con frecuencia complejas, para trabajos de luz, sonido, coreografía. Estas intervenciones fijan sobre el espectáculo la marca de fábrica de cada colaborador: tiene un espacio x, una luz y, una gestualidad z. Tales preciadas firmas para labores puntuales son tan similares a etiquetas de quita y pon, que no siempre se integran en la estética general del espectáculo. Inversamente, la invención de nuevas tareas experimentales para la puesta en escena, como por ejemplo la reevaluación del papel del dramaturgista o la técnica de dirección de actores, con frecuencia sufre el freno de las perezosas costumbres de la producción o de las severas leyes de la productividad.

Para los grandes modelos de la puesta en escena esto supone una *estandarización*, que es incluso acentuada por un *double bind*, una doble coacción: de un lado, una exigencia de originalidad artística completa y a cualquier precio, que impone la creación de una obra inédita y sorprendente; de otro lado, un formato de demanda que emana siempre de grupos más especializados de “aficionados”⁵ con expectativas bien definidas. El público se reparte en un conjunto de grupos cerrados que se interesan únicamente por un solo tipo de espectáculo. El espectador se vuelve en seguida hombre de un solo género: ¡triste monogamia!

A esta “guetización” de los públicos, a esta “independización” de los prácticas escénicas, a esta respuesta del teatro sobre las mil formas independientes se añade una cierta *pusilanimidad frente a las otras artes*. A diferencia de los años setenta donde, gracias a la apertura del Festival de Otoño de París sobre el medio artístico americano, se mezclaban felizmente la pintura, las artes plásticas, la danza, el *performance art* y el teatro, las dos últimas décadas del siglo veinte no abren (contrariamente a las declaraciones) las fronteras entre las artes. Antes había una tradición de mezcla entre la danza-teatro (Pina Bausch o Maguy Marin), las artes de la calle y el nuevo circo, tantas experiencias abiertas al arte contemporáneo, a la diferencia en la puesta en escena estrictamente teatral. Hoy permanecen en segundo plano.

A pesar de este purismo, afortunadamente ciertos artistas no dudan en estos últimos años en “pasarse de la raya”. Jacques Rebotier, músico y poeta, compone unos espectáculos mezclando los principios de las diferentes artes: «Aprender un arte con las herramientas de otro estimula la invención. Cada arte es fractal y reenvía a los otros» (Rebotier, 2002: 71) Valérie Novarina confronta su pintura y su creación poética en el seno del hecho escénico. François Lázaro fabrica unas

⁵ En castellano en el original (N. del T.).

marionetas de tamaño natural que hace manipular por unos actores llevando a escena a autores contemporáneos como Daniel Lemahieu. Alain Lecuq propone un “teatro de papel” donde el relato de un novelista como Mohammed Kacimi se somete a las sutilidades de la manipulación de las superficies, de los objetos y del cuerpo del actor-narrador-cuentista.

La dimisión del servicio público y del teatro subvencionado, desempeñado por el Estado en Francia avanza por la senda de una *política demagógica*. Es muy grande la tentación de subvencionar únicamente puestas en escena de grandes espectáculos, con potentes *medias* audiovisuales, rayos láser, *hip hop* justo a mitad de la representación, como en el *Woyzeck* de Büchner montado por Ostermeier para el Festival de Avignon (Pavis, 2004) en 2004. Para hacer esto, los clásicos son una presa ideal: la problemática se simplifica, modernizada superficialmente, adaptada al gusto del público más joven, transmitida directamente por las autoridades locales, del productor al consumidor, del que decide al que decodifica. Los teatros y los artistas no son entonces más que correas de transmisión. Por fin, se ha quitado de en medio a los directores de escena, se les ha reducido a enanos de jardín de los que se sirven los propietarios de la República para cuadrricular el mundo y contar historietas.

2. LA PUESTA EN TELA DE JUICIO DE LA PUESTA EN ESCENA Y SUS NUEVAS FUNCIONES

¿Hay algún indicio de que esta crisis del director de escena llegue a su fin? Hace mucho tiempo que el director de escena no es más que el maestro incontestado del reino. Se ha convertido en una SL., una Sociedad con Responsabilidad Limitada, un sujeto postmoderno intermitente que pierde y dispersa voluntariamente sus poderes (a pesar de todo, siempre cobrando dividendos).

La puesta en escena como sistema semiológico de signos controlados por una sola mirada ya no existe. La ambición clásica de un Copeau o incluso de un Strehler soñando sustituir al autor dramático por un autor escénico que les permanezca fiel hasta el final se ha estrellado contra la realidad postmoderna de la escena y del mundo, desde el giro de los años setenta. Es el momento en que la deconstrucción, inspirada por Derrida, “desmonta” la semiología así como la puesta en escena, reprochándole, no sin razón, el ser un sistema cerrado, enmascarando la dinámica del juego actoral y de la representación; es el momento en que, por ejemplo, Barthes pasa del “sistema (de la moda)” al “placer (del texto)”⁶.

⁶ Por tomar el título de dos de sus libros, aparecidos respectivamente en 1967 y 1973 (trad. esp.: *El sistema de la moda*, Paidós, 2003; *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, 2008).

Nadie mejor que Bernard Dort ha denunciado los riesgos de una teoría y de una representación cerradas⁷. Su crítica se refiere a la concepción del espectáculo como *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) wagneriana o como escritura escénica de Craig: «Se impone una crítica de Wagner y de Craig. Y una nueva definición de la representación teatral que, en lugar de hacer un ensamblaje estático de signos o un metatexto, vería allí un proceso dinámico que tiene un lugar en el tiempo y es efectivamente producido por el actor» (Dort, 1988: 177-178). Dort no puede ser más claro. A la manera de Antoine Vitez, describe la puesta en escena como una producción autónoma de sentido y no como una previa traducción o ilustración del texto: «Constatamos hoy una emancipación progresiva de los elementos de la representación y vemos un cambio de su estructura: la renuncia a una unidad orgánica prescrita *a priori* y el reconocimiento del hecho teatral en tanto que polifonía significativa, abierta sobre el espectador» (Dort, 1988: 178). Veinte años después de esta declaración, se verifica la justeza del diagnóstico de Dort. El director de escena, ese nuevo y perverso neosujeto postmoderno, debe admitir que ha perdido su soberbia y su posición de dominio.

Pero esta pérdida no es tanto un fracaso personal como un signo de los tiempos. El fracaso, si tal noción tiene algún sentido en arte, es el de algunas tentativas teatrales por hacer escuela y fundar un sistema.

Así, la búsqueda de Brook por fundar una lengua universal del teatro, un arte accesible para todos, no desemboca en una producción y una lectura universal de los signos, sino, tal vez, como señala Vitez (1995: 428), en lo *translingüístico*, un esperanto sonoro, visual y gestual, que ofrece la ilusión de la comprensión general más allá de las lenguas y de las culturas particulares, Ilusión que con frecuencia se traduce a veces por una idealización universalizadora de las culturas (el esencialismo brookiano, al que, injustamente, tanto se le ha reprochado), y a veces, por el contrario, por un elogio indiferenciado de la diferencia, conduciendo, en ocasiones, al comunitarismo sectario. La crisis de lo intercultural, su incapacidad por situar las culturas a la vez en su especificidad local y en su humanidad universal no facilita la tarea de los artistas multiculturales.

El neosujeto postmoderno no lo tendrá mejor en el dominio del teatro político, puesto que el público no admite que le den lecciones. Se supone que el teatro épico brechtiano y su punta acerada tocan al público en el corazón mismo de sus intereses, le señalan las contradicciones y le hieren los *gestus* de los personajes. Pero por temor

⁷ En este pasaje de la obra *La Représentation émancipée*, Bernard Dort cita mi libro de 1976, *Problèmes de semiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, p. 177. La distancia en el tiempo no puede sino darle la razón...

a ser demasiado directo y demasiado doloroso, el neodirector de escena adormece su análisis dramaturgico y se mantiene en lo general y lo ambiguo.

La exigencia de los poderes del teatro no permite una representación con una perspectiva clara, como tampoco lo es la imagen del mundo en que vivimos. Tal proceso tiene dificultades para encontrar su camino, puesto que en un paisaje siniestrado es necesario, en primer lugar, *reparar* muchas cosas, pero también *preparar* otras muchas, en virtud de un porvenir que no se anuncia de color de rosa.

Por otro lado, el principal asunto que reparar no está roto, sino que de hecho funciona demasiado bien: es la comunicación, la propia de los *mass media* y de las fórmulas acuñadas. El teatro pone justamente en duda la pretensión de todo comunicar, la tiranía de la información y de la vigilancia. Tal como la concebimos hoy día, la puesta en escena no tiene que ser clara, legible, explicativa. Su papel no es el de servir de mediador entre emisor y receptor, entre autor y público, como tampoco el de limar asperezas. En lugar de simplificar y explicitar, la puesta en escena permanece voluntariamente opaca. Después de las claridades del brechtianismo, reivindica la ambigüedad y la imprecisión artística. Esto puede constatarse en unos espectáculos poco ortodoxos y bastante “esteticistas”, como se habría dicho en los años militantes posteriores al sesenta y ocho. *La madre*, montada en 1995 por Jacques Delcuvellerie, ofrecía sensibilidad a la figura epónima, complejidad a la obra y ambigüedad a los personajes en cuanto a sus motivaciones. Para su *Círculo de tiza caucasiáno*, Benno Besson, como en todos sus trabajos brechtianos, insistía en las materias brutas, poéticas y sexuales de los objetos y del vestuario, en la humanidad y la bondad irreductibles de la figura principal. En *La excepción y la regla*, dirigida por Alain Ollivier (2002), en *Los fusiles de la madre Carrar*, interpretada por Antoine Caubet (2006) y en *Hombre = Hombre (Un hombre es un hombre)*, revisada por Emmanuel Demarcy-Mota (2007), se observa una tendencia idéntica: no reducir las obras a meras consignas, reintroducir una dimensión poética sólo cortocircuitando o estropeando una comunicación política demasiado grande, asegurar una materialización escénica intraducible en unos significados unívocos.

Toda puesta en escena, tal y como hemos visto, oscila entre construcción y deconstrucción. Cuando la estructura de las obras, en otro tiempo cerrada, coherente y narrativa, se rompe, se abre y pasa a llamarse desde los años setenta un “texto” (en el sentido semiótico y por oposición a una “obra” (Barthes, 1971), se comprueba la dificultad de leerlo y de ponerlo en escena “de un solo golpe”, de manera unívoca. La puesta en escena tiene precisamente como misión encontrar un compromiso entre esta apertura del “texto” semiótico y su tendencia natural a explicar, justificar, interpretar de manera unívoca y conclusiva la obra representada. Y a la inversa, para una obra coherente con las estructuras previsibles, con el lenguaje dramático clásico, con la fábula

explícita, el actor y el director reintroducen “texto”, es decir, “juego” en las estructuras. Crean una ambigüedad semántica y reencuentran el placer del enigma y de la complejidad, el “placer del texto” (Barthes). Cuando las *obras* dramáticas se vuelven textos abiertos y sin fábula clara o cuando los directores de escena «apenas dan la impresión en sus espectáculos de ver las razones del tratamiento de la fábula» (Tackels, 1994: 90), la puesta en escena se pone como tarea “reparar” esta fábula o al menos sustituirla por otra estructura organizadora.

La reparación consiste también en subsanar, gracias a la representación, la ausencia de las referencias culturales. He aquí una de las principales funciones de la puesta en escena, especialmente cuando la obra pertenece a un área cultural distinta de la del público y que debe proporcionarle, de la forma más discreta posible, la falta de referencias y las claves indispensables para su lectura. Esta ayuda al espectador se le presenta sin que sea consciente y a veces contra su voluntad. Este espectador es entonces conscientemente manipulado. Una manipulación similar es la propia de la ideología y de lo inconsciente. La puesta en escena es siempre un atasco ideológico inconsciente.

Referencias bibliográficas

- DORT, B. (1988), *La représentation émancipée*, Paris: Actes-Sud.
- ADORNO, Th. W. (1977), *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp.
- BARTHES, R. (1971), «De l'oeuvre au texte» en *Revue d'esthétique* n° 3, pp. 225-232.
- ____ (1977), «Las enfermedades de la indumentaria teatral» en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, pp. 65-75.
- HEYMANN, P. E. (2001), *Regard sur les mutations du théâtre public (1968-1998)*, Paris: L'Harmattan.
- PAVIS, P. (1976), *Problèmes de semiologie théâtrale*, Montréal: Presses de l'Université de Québec.
- ____ (2004), «Woyzeck à la cour d'honneur» en *Théâtre/Public* n° 175, (octubre).
- REBOTIER, J. (2002), «Cocasseries et consonances» en *Mouvement* n° 21.
- TACKELS, B. (1994), «Le jeune théâtre de demain» en *Revue d'esthétique* n° 26, pp. 89-94.
- ____ (1998), *Des écrans sur la scène*, Lausanne: L'Âge d'homme.
- VITEZ, A. (1985), «Éditorial» en *L'Art du théâtre*, n° 1, printemps.
- ____ (1995), *Écrits sur le théâtre*. T. II, Paris: POL.