



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Vigencia de la puesta en escena en el teatro contemporáneo del mundo

Autor:

Lozano, Ezequiel

Revista:

Telondefondo

2008, 4(7)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**Vigencia de la puesta en escena en el teatro contemporáneo del mundo.**

**Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, París, Armand Colin, 2007.**

**Ezequiel Lozano**

**(Universidad de Buenos Aires)**

El libro que aquí reseñamos es un estudio de la puesta en escena contemporánea. Pretende indicar ciertas tendencias y delimitar algunos géneros de espectáculos por medio del análisis de casos concretos. Los capítulos fueron primero redactados como conferencias que el autor, Patrice Pavis, dictó entre 2002 y 2007 en la Universidad de Kent, en Canterbury. A su vez, el libro recoge la experiencia de este autor, como colaborador para la revista *Théâtre/Public*, que lo llevó a tomar contacto con los espectáculos que en los últimos años participaron del Festival de Avignon. Asimismo recoge alguna de sus experiencias como espectador de espectáculos en Oriente.

*Armand Colin* es la editorial francesa que tiene a su cargo este texto. Lo enmarca dentro de la colección de producciones que sirven de 'manual para estudiantes de nivel superior'. Así, el autor expone sus hipótesis sobre las problemáticas vinculadas a la *puesta en escena*, dirigiéndose a los alumnos y alumnas de licenciaturas y doctorados. Más de trescientas páginas de elaboración argumentativa, se ilustran con algunas imágenes en blanco y negro de los diferentes espectáculos analizados. El texto es de una redacción accesible y una organización metódica y sería deseable una pronta versión completa al español.

Patrice Pavis es una de las principales autoridades actuales en materia de teatrología. Su sensibilidad para la comprensión del complejo universo de los espectáculos lo condujo a una sucesión de investigaciones que ahondan la problemática de la creación teatral. Con este texto, cierra una tríada que comenzó con el análisis de los espectáculos (*L'Analyse des spectacles*, París, Nathan, 1996), y continuó con la interpretación de textos dramáticos contemporáneos (*Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, París, Armand Colin, 2002); y ahora se enfoca sobre la *puesta en escena* de nuestra época.

Según Pavis, la *puesta en escena* es una representación en el aspecto del sistema controlado por un director (*metteur en scene*) o bien por un colectivo de dirección. Lo que se denomina *puesta en escena* es una noción teórica, no empírica, indispensable para juzgar la manera en la cual el teatro pone su existencia en juego. Dicha noción teórica, existe desde hace unos cien años, y en ese trayecto hizo cambiar nuestro modo de concebir al teatro. Por esto, el primer capítulo del libro indagará en los orígenes de esta noción que surge desde una larga y severa crítica a la ausencia de nuevos autores, así como a las mediocres condiciones de juego teatral de aquel momento. La *puesta en escena* tiene un doble origen naturalista y simbolista. Nacimiento doble del teatro moderno: 1887, para el *Teatro Libre* de Antoine, y 1891, para el *Teatro de Arte* de Paul Fort.

Antoine se nos presenta como el primer director francés. La escenografía naturalista se transformó en un medio para describir la acción dramática que los actores desarrollaban *en ella*; se sirvió tanto del gas (1820) así como de la electricidad (1880) para esculpir la escena con luz. Antoine aportó, además de las innovaciones técnicas, su convicción de *puesta en escena* como *producción de sentido*. Copeau continuó en esta misma línea. La segunda fuente para la *puesta en escena* fue el simbolismo que, contrariamente a los naturalistas y a su propuesta de acumulación de materiales y signos en el escenario, se acercó más hacia una idea de espacio vacío y a una escena pictórica. Un autor como Maeterlinck, un director como Craig, un teatrista como Aurélien Lugné-Poe, delinearon una concepción de *puesta en escena* donde lo central no era la materialidad, sino la *idea* que organizaba esa totalidad. La *puesta en escena* simbolista es una evocación del mundo alusiva, concentrada y poética: concepción que aún persiste en algunos directores actuales (por ej.: Claude Régy, Robert Wilson). En este capítulo inicial, el autor establece nueve etapas de la evolución de la *puesta en escena*, desde sus comienzos hasta la actualidad.

Continuando el desarrollo de su trabajo, Pavis se pregunta qué nos agrega el marco de los *performance studies* en esta indagación acerca de la *puesta en escena*. Al considerar a la *puesta en escena* como uno de los innumerables representantes de las *cultural performances*, nuestra mirada se complejiza; la perspectiva titubea entre la objetivación antropológica y la construcción estética. Y así aparece el núcleo de este libro: el cruce entre *performance* y *puesta en escena*

para pensar los casos concretos de los espectáculos contemporáneos. La noción de *performance*, aclara Pavis, nos es útil, puesto que acepta la oposición estético/no-estético. Y señala diferentes ejemplos de performance:

- lectura escénica (no presentada como puesta en escena)
- performance propiamente dicha (inventada en los años sesenta)
- puesta en juego de textos creados por la escena
- performance etnográfica
- la creación de espectáculos contemporáneos en Corea
- espectáculos hechos apelando a recursos mediáticos
- representación deconstructiva
- dramaturgia del actor

La diversidad de estos casos obliga al autor del libro, a redefinir la idea de un método de análisis único que los agrupe a todos.

El tercer capítulo del libro estudia cuál es la diferencia entre los conceptos de *puesta en escena* y *performance*.<sup>1</sup> Compara la terminología anglosajona y francesa que designan por un lado la *performance* y, por el otro, la *mise en scène*. Según Pavis, en estos últimos años del siglo XX, hay una convergencia epistemológica de las teorías vinculadas a la puesta en escena y aquellas que se establecen desde el concepto de performance. Sugiere una solución: vincular ambos conceptos desde una relectura del concepto de *teatralidad*, plasmado por Josette Féral; así como volver a pensar algunos términos como *ficción*, por ejemplo; pero conservando un rigor semiológico en el análisis de la obra concreta.

La dificultad de lectura de los textos dramáticos posteriores a Beckett y a Koltés, la necesidad de percibirlos enunciados en una puesta determinada; evidencian que el centro del teatro no pasa ya por el autor. Tampoco pasa por el director: ya no hay un metatexto escondido en la escritura que la puesta ayude a revelar. La autoridad de uno y de otro se esfuman con la llegada de la *alteridad*. El poder de decisión está en manos de los actores y en la mirada del espectador. Éstos son quienes unen materiales heterogéneos. La *performance posmoderna* está

---

<sup>1</sup> Véase de Patrice Pavis, "Puesta en escena, *performance*: ¿cuál es la diferencia?", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4, N° 7, julio 2008, con traducción de Silvina Vila. ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org))

habituada a la convivencia de materiales diferentes. Nacen dos nuevos conceptos que abonan un territorio de hibridación entre las teorías sobre: puesta en escena/performance:

- *Mise en corps (embodiment)* Puesta en cuerpo<sup>2</sup>.
- *Mise en perf* : Organización de una performance.

Pavis estudia cinco ejemplos de colaboración entre *performance* y *puesta en escena*:

- *Mnemonic* (1999) de Simon McBurney: Conviven desde el stand up comedy, hasta el teatro físico, pero sin un centro que organice homogéneamente todos los materiales que lo componen.
- *Je prends ta main dans la mienne* (2003) dirigida por Peter Brook: sobre las cartas reales de Chéjov a Olga Knipper, Carol Rocamora escribió esta obra en la cual Brook elige ubicarse en un plano medio entre una performance (donde toda investigación es permitida) y una puesta en escena (donde el actor debe someterse al conjunto)
- *La nuit des rois (Noche de reyes* de W. Shakespeare): dirigida por Declan Donnellan. Obra que estuvo en Buenos Aires en el Festival Internacional del año 2005. El director parte de un grupo homogéneo de actores rusos, conformando un coro de hombres. Luego guía el proceso de éstos, en la construcción ya no del "personaje" sino de una travesti, y, por otra parte, la búsqueda de una dicción clara y una puesta en espacio rítmicas.
- *Mue. Première mélopée* (2005) de Jean Lambert-wild: la atención del público se aleja del cuerpo de los actores para concentrarse sólo sobre sus voces y sobre el espacio en el que ellas se enuncian. Los actores están sentados en círculo, casi inmóviles y rodeados por el público; bajo la noche estrellada y en medio de árboles.
- *Les Coréens* (2006) de Michael Vinaver por Marion Schoevaert y Buyun Jung-Joo. Un doble origen: por un lado, occidental (escritura de Vinaver, el análisis dramático y la puesta en escena de Marion Schoevaert); por el

---

<sup>2</sup> Pavis no quiere traducirlo como encarnación por sus connotaciones místicas.

otro, oriental (el estilo Wuturi de Kim Kwang-Lim y la dirección de actores de Byun Jung-Joo).



*Les Coréens* (2006) de Michael Vinaver por Marion Schoevaert y Buyn Jung-Joo

Después de una veintena de años desde que Richard Schechner diferenciara los *theatre studies* de los *performance studies*, un espectáculo como *Les Coréens* nos muestra que ambos enfoques pueden ser válidos y complementarios, tanto para estudiar el proceso de creación de la obra, así como su recepción. Consecuencias metodológicas: el análisis de los espectáculos pasa de una semiología descriptiva a una fenomenología del sujeto que percibe. Ese pasaje es una alianza entre dos métodos: la semiología como un útil necesario para describir estructuralmente el espectáculo; así como la fenomenología que involucra activamente al espectador en su dimensión corporal y emocional. Es la llegada del concepto de: “*performises*” o “*mises en perf*”.

El segundo capítulo del libro trata de pensar las fronteras de la *puesta en escena*; o sea en esos casos límite. Pavis analiza tres experiencias: a) La *lectura escénica*; b) La *no-puesta en escena*. Una puesta limitada al mínimo: lo necesario para que sea comprensible el texto<sup>3</sup>; y c) La *puesta en escena improvisada*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ejemplifica esto con el trabajo de Claude Régy, quien poniendo en escena textos de Duras, Fosse o Maeterlinck, aplica un sistema de ralentización del ritmo de la dicción y los movimientos en un entorno de oscuridad que obliga al espectador a una concentración, a experimentar un tiempo *otro*. También trae el ejemplo de la puesta *Water Station* (2004) dirigido por Phillip Zarrilli; y *Je poussais donc le temps avec l'épaule* dirigido por Charles Tordjman (montaje de textos de Proust).

<sup>4</sup> Cita la propuesta de Christian Rist quien constituye su espectáculo del año 2005 como un “recital” a partir del texto *Iluminations* de Rimbaud, donde tres actores de teatro en un orden aleatorio enuncian



Por otra parte, dedica un capítulo entero a las tendencias de la escenografía en Francia. En él delimita una fase barroca o posmoderna entre 1980 y 1990. Los escenógrafos franceses de los últimos años, dice, tienden a pensar la escenografía como un ensamble con la *puesta en escena* y los cuerpos de los actores, que nunca puede ir por delante o avasallarlos. Toma seis ejemplos, cinco de los cuales se desarrollan en espacios recuperados. Entre ellos señalamos nosotros la alianza entre la directora Ariane Mnouchkine y la escenografía de Guy-Claude François, colaboración que se desarrolla desde *L'Âge d'or* (1975), hasta *Le Dernier Caravansérail* (2003) y que evidencia una adecuación precisa entre la dramaturgia, la escenografía, el juego de los actores y la sensación física de los espectadores. También ejemplifica con los espectáculos dirigidos por Claude Régy como *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck o *Quelqu'un va venir* y *Melancholia* de Jon Fosse donde, por medio de la escenografía de Daniel Jeanneteau, se evidencia una desmaterialización de los recursos escenográficos; así se logra llevar la mirada del espectador a nuevas zonas de su propia conciencia.



*Le Dernier Caravansérail* (2003)

Otra de las problemáticas que aborda el libro es la puesta en juego de los textos contemporáneos. Su autor se pregunta si una nueva escritura exige o no un nuevo modo de *puesta en escena*; y, a la inversa, si las nuevas búsquedas en materia de *puesta en escena* generan nuevas formas de escritura. Los textos de

---

cualquiera de los fragmentos del texto con la intención y duración que el *aquí* y el *ahora* les indique. De modo que la duración total del espectáculo también es variable.

Koltès dirigidos por Chéreau desde 1982, junto a la desaparición de este autor en 1989, marcan una transición entre la época de oro de la puesta en escena "à grand spectacle" y los inicios de una nueva etapa en la dramaturgia. Tomará como ejemplos en este capítulo, textos estrenados entre 2002 y 2005 de Marie NDiaye, Catherine Anne, Noëlle Renaude, Eugène Durif, Michael Vinaver y Gilone Brun. El primer ejemplo elegido para pensar esta cuestión es *Combat de Nègre et de chiens*. A través del mismo texto puede comparar la dirección de Patrice Chéreau (1983) con la de Dimiter Gotscheff (2004), donde cada puesta en escena evidencia -por medio de sus elecciones estéticas- el posicionamiento ideológico acerca del racismo que la obra de Koltès denuncia.

Llega a varias conclusiones sobre este tópico, como por ejemplo, que no es deseable la canonización o fosilización anticipada de los dramaturgos contemporáneos, ya que siempre una mirada nueva sobre un texto que tiene pocos años de haber sido escrito, amplía sus posibilidades de resonancia. También observa Pavis un cambio en los últimos tiempos en la *puesta en escena*, que ya no es *más importante* que el texto e impone su ideología, sino que se evidencian en estos años recientes, directores que se ubican con un perfil bajo, escuchando el discurso del dramaturgo, al mismo tiempo que poniéndolo a jugar con nuevas líneas de tensión escénica. El director pasa a ser un partenaire del autor y de los actores, por eso Pavis se atreve a sugerir que, en vez de hablar de *puesta en escena*, se podría definir en este aspecto, una *puesta en juego*<sup>5</sup>. A pesar de todo, la *puesta en escena* de los veinte últimos años consigue a veces influir en la escritura.

Contrastando este análisis, otro capítulo se dedica en exclusiva a pensar el abordaje contemporáneo de textos clásicos. Pavis estudia los esplendores y las miserias de las opciones de los directores (a la hora de abordar este tipo de textos), teniendo en cuenta que son garantía de éxito para los festivales (por su nueva lectura o bien por su nivel de provocación), a pesar de que, por momentos, su *posmodernidad* los convierta en ilegibles.

En general, el libro plantea problemáticas en torno a la *puesta en escena contemporánea* que explica y analiza en los diferentes casos particulares. Resulta un poco desmedido que dedique sendos capítulos enteros a analizar los videos de

---

<sup>5</sup> En francés, *jeu* (juego) se refiere tanto al juego en sentido amplio, como al trabajo actoral.



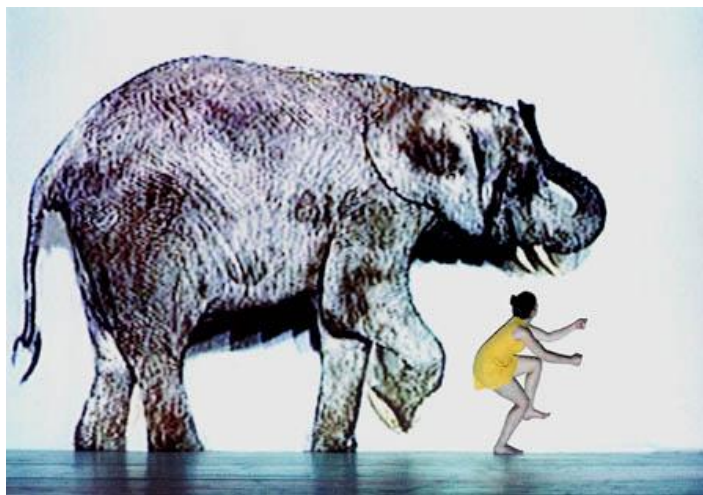
Gómez-Peña y los espectáculos de Corea. No sorprende, en cambio, el hecho de que dedique un capítulo completo a las tendencias de la escenografía en su país. Si bien tanto el capítulo VI (el que estudia el vínculo del teatro con los ritos en los videos de Gómez-Peña) y VII (que toma los casos de los espectáculos en Corea), abordan una problemática fundamental para pensar la puesta en escena contemporánea como es la interculturalidad, el modo de presentarlo, diferente al resto de los casos del libro, nos parece, por lo menos, extraño.

Pavis observa que ya no estamos en aquella etapa heroica del optimismo intercultural, que marcó el trabajo de Brook y el de Mnouchkine durante la década del ochenta. En ese momento todo había devenido cultural y se creía en el reencuentro de las civilizaciones por medio de un lenguaje universal: el teatro. Hoy, aparecen nuevas experiencias antropológicas, más locales. Los video-graffitis del mexicano Guillermo Gómez-Peña retratan las grandes cuestiones de la antropología cultural con mucho humor a través de sketches que parodian los rituales. En el contexto de la globalización, donde los académicos de la antropología prefieren los conocimientos locales a la búsqueda de una teoría general, el ejemplo de Gómez-Peña indica cómo el arte de la performance intercultural en los últimos años fue reemplazando a la puesta en escena intercultural del estilo de aquella que hiciera Brook. Y estos videos graffitis le dan la posibilidad a Pavis para interrogarse acerca del cruce entre teatro, performance y ritual.

En el capítulo dedicado a las experiencias teatrales de intercambio entre Corea y Europa, cita ejemplos que le permiten pensar hacia donde está yendo la puesta en escena en este mundo globalizado, en el cual los avances son casi simultáneos en todos los lugares del planeta. Descubre en teatristas como Yoon Jeong-Seop, Lee Sang-Woo o Kim Kwang-Lim trabajos escénicos con mucha libertad en el juego espacial de la escena y muy liberados de toda atadura a los textos clásicos y su tradición interpretativa. Encuentra en estos ejemplos asiáticos una posibilidad de pensar de un modo nuevo la idea de performance.

Hay tiempo también en este libro para pensar el ingreso de los medios dentro del espacio teatral. Esta presencia tuvo la desconfianza de directores de la talla de Brook, Kantor, Grotowski o Mnouchkine. El teatro multimediático

reencuentra a las tecnologías en el cruce espacio-temporal de la representación. Existe también hay un teatro cibernético que se fía de Internet para la construcción teatral de espacios virtuales. Hoy, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación involucran al teatro en todas sus expresiones. Ejemplifica con *Paradis* de Dominique Hervieu y José Montalvo; *Cappuccetto rosso* (2005) de René Pollesch y *Crime et châtiment* (2006) de Frank Castorf.



*Paradis* de Dominique Hervieu y José Montalvo



*Cappuccetto rosso* (2005) de René Pollesch

Utilizar los medios en escena, sostiene Pavis, ya no es sólo un cuestión de simple técnica o un trabajo formal; compromete el sentido general de una puesta en escena.

Pavis cruza también la filosofía de Jacques Derrida con la actualidad de la escena teatral. Recuerda que la deconstrucción enfrenta la autoridad del lenguaje y del logos para interpretar el objeto analizado; intenta romper la *clausura de la representación*. La deconstrucción de la puesta en escena posmoderna tuvo a

Antoine Vitez como a uno de sus primeros representantes. En los años 80, la obra de Bernard-Marie Koltès junto a las propuestas de Patrice Chéreau creaban un mecanismo homeostático para no dejar nunca inmutable el sentido y el tópico de la discusión. Más tarde llegarían propuestas como las de Régy, Marthaler y Castorf.

En otro de los capítulos de su libro, se detiene en la dramaturgia del actor. De *May B.* (1981) de Maguy Marin, hasta la última creación del Théâtre du Soleil, *Les Éphémères*<sup>6</sup> (2006), le sirven de ejemplos para analizar el lugar central que tienen los actores para la construcción de los espectáculos. Inevitablemente se detiene en una propuesta de Barba, describiendo la dramaturgia de la actriz Iben Nagel Rasmussen en el espectáculo *Itsi Bitsi* (1991). Los efectos mediáticos y discursivos repercuten en los cuerpos de los actores. Piensa todo esto en el contexto de las expresiones actuales de múltiples identidades, teniendo la iniciativa de acercarse a modelos de análisis cercanos a la *gender theory*.

Las experiencias que tuvo al participar como espectador del Festival de Avignon en el año 2006 le permiten revisitar, en una sección de su texto, lo desarrollado en el libro a la luz de estas puestas en escenas más recientes. Finalmente, en el último capítulo, recapitula todo lo dicho y saca sus conclusiones generales.

Una pregunta guía el final del libro: *¿Hacia dónde va la puesta en escena?* Este interrogante trata de poner luz sobre una nube densa de realidades heteróclitas que circulan por el mundo del teatro en el presente. Es bien interesante el contraste que hace Pavis entre la claridad del concepto en su origen y la heterogeneidad de posibilidades que hoy engloba. El presente teatral se presta para confundir al *director* con otra diversidad de roles dentro del trabajo teatral. Pavis atesora su optimismo: de esta nebulosa surgirán nuevos cruces que ampliarán los horizontes del teatro del futuro.

[lozanoezequi@gmail.com](mailto:lozanoezequi@gmail.com)

---

<sup>6</sup> Este espectáculo participó del VI Festival Internacional de Buenos Aires en el año 2007.

**Palabras clave:** puesta en escena - performance - teatro contemporáneo - director teatral - interculturalidad - posmodernidad

**Key words:** staging - performance - contemporary theatre- director- interculturality- Postmodernity