

COMPRESION E INTERPRETACION EN LA SEMIOSIS TEATRAL

Miguel A. Santagada y Marcelo Islas

Escuela Superior de Teatro.

Universidad Nacional del Centro

Provincia de Buenos. Aires

1.- La semiótica de la recepción teatral.

La semiótica del teatro se ha desarrollado en los últimos años reteniendo la caracterización del objeto tradicionalmente reclamado para sí por los estudios teatrológicos, pero en una franca dependencia respecto de ciertas líneas predominantes de la investigación en semiótica general (Helbo; 1989:33-44). Con terminologías actualizadas y con renovados métodos de análisis, la semiótica permitió reconducir el discurso de la teoría y la crítica teatrales hacia enfoques sensibles a la constante renovación de las artes del espectáculo. Con todo, la incorporación de supuestos procedentes de líneas de investigación como la narratología, la pragmática de los actos de habla o la estética de la recepción sólo significó hasta el momento que fuesen revisados dos temas centrales: el quehacer del estudioso de teatro y la práctica receptiva de los espectadores.

Con relación a este último tema, en la sub-disciplina se adaptaron terminologías de los diferentes encuadres semióticos y estéticos de la recepción a las modalidades características de las prácticas teatrales; entre otras, las nociones de Lector Modelo y Lector Implícito recibieron la correspondiente traducción a Espectador Modelo y Espectador Implícito, en tanto que se robusteció la idea de competencia comunicativa con la especificación de una competencia teatral que echaría luz sobre los recursos interpretativos de los espectadores.

Sin embargo, la adaptación conceptual que podría esperarse de dichas extrapolaciones terminológicas aún está en ciernes. Casi todos los especialistas del área coinciden en que apenas se han dado los primeros pasos y que lo que todavía se

debe recorrer es más extenso que lo ya recorrido (De Marinis, 1982:180; Pavis, 1980, 27; 1985:276;).

En nuestra opinión, el avance de los estudios de recepción en teatro se ha obstaculizado en razón de que los primeros pasos aludidos se dieron con insuficiente seguridad acerca del destino final al que conducía esta nueva senda receptiva para los estudios teatrológicos, los que desde Aristóteles hasta Brecht¹ se dedicaban a *la cuestión del espectador*, de acuerdo con la pretensión de dictaminar desde la crítica o la teoría lo que aquél debería hacer, sentir o interpretar respecto del espectáculo al que asistía.

Otra tendencia registrada en los estudios de recepción teatral es el análisis de los públicos (Coppieters, 1977,1981). Según esta línea, "la obtención de datos relevantes puede favorecer a los empresarios, productores y directores a fin de evaluar la probable repercusión que tendrán los espectáculos que pondrán en cartel" (*id.*, 1981:36). Como se ve, esta propuesta no va más allá de la simple constatación de ciertos hechos cuantificables y no está interesada en proponer modelos explicativos que permitan analizar las razones del éxito que puede esperarse de una pieza. Con todo, es importante destacar que esta línea de investigación se aparta de la modalidad tradicional de los estudios de teatro y propone, al menos, una inspección objetiva de las expectativas del público teatral.

2.- Los principales inconvenientes.

Si bien la adopción de una perspectiva orientada a la recepción teatral significó que cayeran en desuso consideraciones prescriptivistas acerca de cómo debían "reaccionar" los espectadores en el teatro, la exigencia de concentrar los esfuerzos de la investigación en el comportamiento interpretativo de los espectadores plantea algunos interrogantes que afectan a los supuestos generales de los que parten los estudios de recepción teatral².

Por ejemplo, es problemático el supuesto según el cual el dominio de la recepción teatral quedaría reducido a la relación escena-sala establecida por el hecho de que ciertas personas hayan concurrido a cierto espectáculo. De acuerdo con ese planteo, que restringe otras posibilidades de estudio, para comprender la recepción de

¹ Pueden consultarse, entre otros Brecht (1975); Artaud (1968), Lessing (1956), Grotowski (1980).

² Sobre estos temas, ver Santagada et al. (1992)

un espectáculo sería suficiente con desarrollar hipótesis acerca de las posibilidades de los espectadores para interpretar todas o algunas de las construcciones signílicas desplegadas en una función teatral. De este modo, el concepto de recepción estaría vinculado con las operaciones psicológicas que registran los espectadores en consonancia con lo que se desarrolla en la escena. En la concepción de De Marinis no parece haber dudas al respecto: "los procesos perceptivo-interpretativos que subyacen a la recepción teatral aún aguardan un tratamiento científico adecuado" (op.cit.:180).

Además de las dificultades que ofrecería una observación sistemática de los procesos cognitivos de los individuos que conforman el heterogéneo grupo de espectadores de una obra teatral, dicho tratamiento sólo aportaría nociones con respecto a una actividad de los espectadores que desde el inicio es separada del contexto general en el que cobra significación como práctica cultural.

En otras palabras, correspondería analizar si los supuestos que han orientado los estudios de recepción teatral se ajustan a los procesos culturales donde se inserta el teatro actual, en los que, como sabemos, lejos de predominar el ejercicio de la lectura, la visita a museos de arte o a conciertos, se distinguen como hegemónicas otras formas que interactúan con el teatro y que, por lo tanto, podrían ejercer algún tipo de influencia tanto en su producción como en su disfrute y consumo.

3.- Las prácticas del espectador teatral.

Las investigaciones teatrales, tan influidas por tendencias teóricas de otras especialidades, tienen la ventaja de poder evitar esquematismos característicos de las primeras etapas, ya que al incorporar a sus planteos concepciones discutidas y afianzadas en sus disciplinas de origen, éstas ya han sido suficientemente depuradas. Tal es el caso, por ejemplo, de la linealidad de la recepción, supuesto en contra del cual se han expedido casi todos los investigadores. Un autor como Patrice Pavis (1980:28-54) sostiene que "los enfoques de una teoría de la información o de una semiología de la comunicación consideran el espectáculo como un mensaje compuesto de signos emitidos intencionalmente por la escena para un receptor colocado en situación de cripto-analista", pero (*id.* 29) que "el estudio de la recepción no podría constituirse a partir de consideraciones psicológicas o socioeconómicas formuladas a partir de una encuesta. No es que no sea interesante saber a qué estímulos escénicos reacciona el espectador. Estos datos, por más cuantificados y precisos que sean, no

aclaran nada respecto ni del trabajo significativo del espectador, ni de la relación estética e ideológica que atraen su atención" (*id.* 30).

De tal manera, pues, el aspecto central a estudiar desde el punto de vista de la recepción sería lo que este autor denomina *trabajo significativo* del espectador. La pregunta, consecuentemente, sería: ¿sobre qué bases se fundaría una idea acerca de las modalidades en que una actividad de ese tipo pueda desplegarse? En este punto, la investigación en recepción teatral debe apartarse de sus fuentes de inspiración teórica para desarrollar estrategias ajustadas a los fenómenos que caen bajo su consideración. A nuestro juicio, los intentos registrados hasta el presente ofrecen estudios de recepción orientados por diversas categorías tomadas de posturas teóricas que si bien no son estrictamente contradictorias, entre sí configuran un modelo hipotético que sólo parecen aplicarse con mejor propiedad al dominio de los fenómenos literarios.

Ahora bien, el espectáculo teatral presenta rasgos formales y funcionales que lo diferencian de los textos literarios, y que tornan dificultoso conceptualizar las implicaciones asociadas a la categoría de recepción en el teatro. Dicho abreviadamente, si se entiende el espectáculo teatral como *aquel fenómeno signico que se comunica a un destinatario colectivo que se halla presente recibéndolo en el lugar de la producción* (De Marinis, *op.cit.*:157), difícilmente se adviertan las diferencias que suponen diferentes clases de trabajos interpretativos del espectador aplicado a formas expresivas particulares.

Sin que queden especificadas tales diferencias, sólo parece mantenerse en pie la posibilidad ya descartada de considerar la recepción teatral en términos de una interpretación punto por punto de las ofertas signicas remitidas desde la escena. Pero superar estos obstáculos exige, por lo menos, reordenar la investigación de acuerdo con, al menos, tres premisas: en primer lugar, sólo un abuso en la generalización puede llevarnos a entender que exista una sola forma de producir teatro, o bien que esta modalidad no implique, por su parte, diferenciaciones en el público, en las propuestas estéticas o en las concepciones estéticas que regulan esta actividad. Así, conviven espectáculos teatrales que son típicamente ofertas comerciales, con otros de un trabajo de experimentación artística, inspirados o bien en tendencias clásicas, o bien en propuestas no convencionales. Para simplificar, podríamos decir que la recepción de un espectáculo de corte comercial reclama un tipo de espectador, y por

ende un trabajo significativo de características previsiblemente distintas de las que exigiría a sus espectadores una producción vocacional, semi-profesional o "under".

En segundo lugar, la crítica especializada y otras instancias como la propaganda, el prestigio de los actores y la trayectoria del director funcionan normalmente como guía no sólo de la selección de los espectáculos, sino de su eventual disfrute, ya que prefiguran una forma particular de instalarse frente a la obra. Es razonable suponer que estos aspectos funcionan como condicionantes de la recepción, si bien es cierto que no puede precisarse en qué grado impactan en el trabajo de los espectadores en tanto tales.

Finalmente, el espectador es un consumidor cultural, un individuo que conforma una audiencia más o menos dispersa y heterogénea, que sin embargo coincide ocasionalmente en aceptar determinada propuesta escénica. Una vez sentado en su butaca, tiene ante sí un, por así decir, multiforme entramado de signos, donde la escenografía, la actuación, el texto, la música, la iluminación y otros recursos le ofrecen la posibilidad de una práctica significativa diferente de la que otras formas como la televisión y el cine podrían brindarle.

4.- Las preguntas sobre el receptor teatral.

Creemos que la recepción teatral puede constituirse en un campo de estudios para el desarrollo de investigaciones culturales de tipo empírico, que no sólo tengan como preocupación central el dominio de las prácticas del espectáculo. En la medida en que para estos estudios se requiere especificar las relaciones entre la oferta teatral, la crítica y las prácticas más frecuentes de los espectadores, podrá advertirse la amplitud del campo exploratorio que se abre a partir de estas propuestas. Por ello, para una aproximación a la recepción de un espectáculo teatral resultará ineludible considerar el comportamiento más o menos explícito de los espectadores en relación con estos tres aspectos relevantes, aunque físicamente alejados de la sala donde se ofrece el espectáculo:

a) los diferentes tipos de ofertas teatrales, de acuerdo con cada una de las cuales el fenómeno receptivo adoptaría características particulares;

b) la intervención mediadora de instancias que como la crítica, el prestigio de los actores, el tipo de sala donde se ofrece el espectáculo, y otras, tienen la función de guiar la selección y disfrute del espectáculo;

c) los consumos culturales más frecuentes de los espectadores, con relación a las cuales sería posible verificar de qué manera las expectativas promovidas por las formas hegemónicas de producción mass-mediática condicionan el proceso de interpretación-comprensión del espectáculo.

Por una parte, un estudio de las ofertas teatrales permitiría apreciar la continuidad de tradiciones estéticas pero no sólo desde el punto de vista de su vigencia testimoniada en las taquillas. También podría analizarse los variados aspectos que conciernen a la producción artística propiamente dicha, a sus condicionantes comerciales, a la caída de convenciones sociales relativa al cierre de salas, al retiro o a la reestructuración del apoyo estatal que motoriza la búsqueda de espacios alternativos, a la traslación de la comedia televisiva al teatro, etc. El aporte de estos estudios contribuirá a una conceptualización de la recepción en teatro donde se consideren las circunstancias generales de la producción-circulación de los espectáculos como ingrediente que, a la vez, cobra sentido e influye en la práctica de los espectadores. De esta manera, el problema de la interpretación-comprensión del espectáculo podrá remitirse, en primer lugar, al juego de ofertas-tradiciones-aceptaciones que forman parte de la micro-historia de cada temporada teatral. Lo sustantivo de estas clarificaciones servirá para abandonar la reducción de la recepción teatral al vínculo presencial entre la escena y la sala, y reorientar estos estudios hacia el conjunto de propuestas escénicas simultáneas.

Del mismo modo, un estudio acerca de las mediaciones que la crítica, el prestigio de los elencos, el emplazamiento de las salas y otros factores intervinientes en la relación espectáculo-espectador permitirá discutir con elementos de juicio más precisos la probable influencia de cuestiones desde siempre consideradas extra-teatrales sobre las expectativas de los espectadores, con respecto a su trabajo significativo frente a los espectáculos que se ofrecen.

Por último, también correspondería considerar las estrategias de interpretación-comprensión de los espectadores en vistas de sus prácticas más frecuentes. En este aspecto, es descatable que en los estudios de recepción teatral se

recurra a la noción del *horizonte de expectativa* (Pavis, *íd.*:33) en el que estaría inscrita la obra en relación con una norma teatral, dependiente por su parte de otras convenciones más globales (De Marinis, *op. cit.*: 140) . Según esta perspectiva, la cuestión de la interpretación, de la preferencia de espectadores diferentes o de diversas clases sociales de espectadores, sólo podría ser planteada luego de que se haya reconocido el horizonte transubjetivo de comprensión que condiciona el efecto del texto (Pavis,1980:28-54). Previsiblemente, si los efectos de sentido de un espectáculo dependen de un marco transubjetivo, se hará necesario discutir cómo es que éste llega a tener la conformación histórica que nos permite reconocerlo, es decir, deberíamos proponer un modelo reconstructivo que diera cuenta de la aparición, vigencia y transformación de las normas que regularían la actividad interpretativa. Por nuestra parte, entendemos que un primer paso en tal sentido podría consistir en un estudio de los consumos culturales de los espectadores, en especial de aquellos que por su mayor asiduidad puedan tener alguna repercusión en el establecimiento de preferencias, modalidades de apropiación, pautas de disfrute y generación de expectativas. Es razonable suponer que el predominio de algunas temáticas, la continuidad de estilos, la mayor difusión de ciertos géneros, el empleo de recursos más o menos estandarizados en los ámbitos televisivo y cinematográfico hayan conformado hábitos receptivos en los espectadores que de alguna manera interfieran con su actividad interpretativa en el teatro, de modo que ciertas propiedades específicas de los espectáculos no funcionen para los espectadores en la forma y magnitud que los productores prevean.

Bibliografía

Coppieters, Frank; "Performance and perception", *Poetic today* II,3, 1981, pp.35-48.

Coppieters, Frank; "The theatre public. A semiotic approach".Institut für Publikumsforschung, 1977. pp. 32-41.

De Marinis, Marco; *Semiotica del teatro*; Bompiani, Milano, 1982.

Helbo, André; *Teoría del espectáculo*; Galerna, Buenos Aires, 1989.

Pavis, Patrice; "Pour une esthétique de la réception théâtrale". En Regis Durand, *La relation Théâtrale*, Presses universitaires de Lille, París, 1980, pp.27-54.

Pavis, Patrice; *Voix & Images de la scène*, Presses universitaires de Lille, París, 1985.

Santagada, Miguel;"La recepción teatral desde un punto de visto no informático". En *La Escalera*, N°2, 1993, pp.56-68.

