

LA ESCALERA

ANUARIO DE LA E.S.T.



Escuela Superior de Teatro



Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

LA ESCALERA

Anuario
de la **E.S.T.**

Nº 6/1996

U.N.C.P.B.A.
Escuela Superior de Teatro

*Pinto 399 - 3er. Piso - Tel.-Fax: 54 (0293) 22063
E-mail: teatro@tandil.edu.ar (7000) Tandil
Buenos Aires - República Argentina*

Rector de la U.N.C.P.B.A.
Agr. Carlos Nicolini

Vicerector de la U.N.C.P.B.A.
Cr. Roberto Tassara

Secretario Académico de la U.N.C.P.B.A.
Lic. María Fabiana Machiavelli

Director Organizador de la Escuela Superior de Teatro
Dr. Carlos Catalano

Secretario Académico de la Escuela Superior de Teatro
Prof. María Elsa Chapato

Secretario General y de Producción
Arq. Marcelo Jaureguiberry

Coordinador de Extensión
Prof. Liliana Iriondo

Coordinador de Investigación y Postgrado
Lic. Miguel Angel Santagada

Responsable Area Administrativa
Valeria Arias

La Escalera

Anuario de la Escuela Superior de Teatro

Director: Carlos Catalano
Coordinador: Liliana Iriondo

Comité Editorial

Carlos Catalano - María Elsa Chapato
Miguel Angel Santagada - Liliana Iriondo - Nicolás Fabiani

Consejo Asesor

Bruno Bert
Instituto Nacional de Bellas Artes - México

María de la Luz Hurtado
Pontificia Universidad Católica de Chile - Chile

Francisco Javier
Universidad de Buenos Aires - Argentina

César Oliva Olivares
Universidad de Murcia - España

Oswaldo Pellettieri
Universidad de Buenos Aires - Argentina

Ricard Salvat
Universidad de Barcelona - España

Luis Thenon
Université Laval, Québec - Canadá

Juan Villegas
Universidad de California - U.S.A.

George Woodyard
The University of Kansas - U.S.A.

Perla Zayas de Lima
Universidad de Buenos Aires - Argentina

La Escalera

Anuario de la Escuela Superior de Teatro

Diseño de tapa: **Paola Catalano**
Trabajo de computación: **Rubén Maidana**

1era. Edición: Junio de 1997

© 1997, Escuela Superior de Teatro - U.N.C.P.B.A.

*Derechos reservados en toda edición en castellano
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723*

I.S.B.N: 950-658-048-0

Los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de la dirección de nuestro Anuario.

Investigadores, docentes y profesionales interesados en publicar en ***La Escalera*** deben enviar sus artículos o ensayos a la Escuela Superior de Teatro, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Los artículos y su inclusión en los próximos números serán evaluados por el Comité Editorial. El material escrito debe ser presentado por triplicado acompañado por su versión en diskette de 3,5 en Word para Windows (preferentemente Word 6.0)

Impreso en los talleres gráficos de

imprenta 
independencia

Sarmiento 293 - Tel./Fax (0293) 28477 - Tandil

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin expresa autorización del editor.

Bibliografía

- Barba, E.- Savarese, N. (1988) *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología teatral*. México, Universidad Veracruzana.
- Cole, Toby (1983) *Actuación - Manual del método de Stanislavski*. México, Diana.
- Chejov, Michael (1987) *Al actor- Sobre la técnica de actuación*. Buenos aires, Quetzal.
- Dropsy, J. (1982) *Vivir en su cuerpo*. Buenos Aires, Paidós.
- Harrison, T.R. (1966) *Medicina interna*. México, Fournier, 3a. Edición La prensa médica mexicana,
- Stanislavski, C (1983) *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires, Quetzal.

TEATRO, MORALIDAD Y POLÍTICA

UN ESTUDIO DE RECEPCIÓN A PARTIR DE *DECADENCIA*

Mariana Gardey *
Miguel Santagada **

Resumen

*Las encuestas utilizadas en estudios de recepción teatral permiten un acceso a las estrategias de interpretación de los espectáculos utilizadas por los espectadores. Sin embargo, el modo de obtención de los datos necesarios para efectuar esos estudios puede afectar la validez de la información que se solicita a los espectadores. En razón de ello, un esfuerzo importante de las actuales investigaciones está destinado a mejorar la confiabilidad de las herramientas de recolección de datos. En este trabajo se informa acerca de los resultados derivados del empleo de un tipo de herramienta denominada "entrevista abierta", que consiste en un diálogo mantenido por un entrevistador y un espectador a partir de una obra teatral dada. En esta ocasión, se trata de la obra *Decadencia* (Szuchmacher, 1996).*

* Area de Fundamentación Teórica. Semiótica I. Area de Historia. Historia de la Estructuras Teatrales I. E.S.T. - U.N.C.P.B.A.

** Area de Fundamentación Teórica. Semiótica I y II. E.S.T. - U.N.C.P.B.A.

¹ Modalidad de situación: se refiere al momento en que tiene lugar la entrevista. Otras modalidades son las previas a un espectáculo y las tomadas a los entrevistados al retirarse de la sala.

1. Etnografía y recepción teatral

Para nuestro estudio sobre *Decadencia*, hemos procedido según un método de análisis cualitativo, eligiendo como modalidad de acceso la "entrevista abierta", grabada y conducida de acuerdo con un cuestionario marco. Como modalidad de situación¹ optamos por realizar "entrevistas diferidas", un semana después de la asistencia de los entrevistados al espectáculo.

La *entrevista abierta* es apropiada para explorar las competencias que los entrevistados despliegan para referirse a un texto dramático, a su puesta en escena, etc. Para tal propósito es importante que los entrevistados puedan explayarse con espontaneidad, a fin de desarrollar por sí solos un orden de consideración libre de las posibles influencias del entrevistador.

Algunos factores que pueden afectar la validez de las respuestas obtenidas son los diversos estilos del discurso de los entrevistados, su grado de interés por el espectáculo, su forma de colaboración con la entrevista. Por ello es que resulta indispensable una clara orientación a través del cuestionario marco, para que los entrevistados se expidan acerca de los asuntos previstos en el diseño general del estudio.

Dicho cuestionario se organiza en preguntas *periféricas* y preguntas *sustantivas*. Las primeras, destinadas a crear un clima propicio para el desarrollo de la entrevista, se relacionan con las *disposiciones y expectativas* del entrevistado: qué está dispuesto a aceptar -en cuanto a la temática abordada en la obra, a sus límites morales, etc.- qué busca con su salida al teatro -entretenerse, saber más, discutir, etc. Las preguntas periféricas apuntan, también, a analizar si los espectadores han sido influidos en su decisión de asistir al espectáculo por la crítica, el prestigio de los actores, la trayectoria del director, etc. Asimismo, con estas preguntas se pretende conocer qué clase de consumos culturales son los más frecuentes, ya que de esa manera es posible verificar si las expectativas promovidas por las formas hegemónicas de producción mass-mediática condicionan la comprensión-interpretación del espectáculo.

El segundo tipo de preguntas, denominadas *sustantivas*, se refiere al

mecanismo de *pertinentización* puesto en marcha por el espectador. Se supone que éste organiza y jerarquiza los aspectos de la obra sobre los cuales es interrogado, de modo que en su discurso otorgará mayor "presencia" a los elementos que considere más pertinentes para su propia hipótesis de lectura, dejando a un lado otros, cuya omisión deberá también ser tenida en cuenta a la hora de analizar las respuestas obtenidas. Dada la multiplicidad de lecturas potenciales de un texto espectacular, la *pertinentización* efectuada por el espectador constituye un paso decisivo que ha de organizar su propia interpretación del texto. Por esa razón, durante la entrevista abierta el investigador evita sintetizar o acotar según sus propios criterios las respuestas que vaya obteniendo.

Sin embargo, en el diseño del cuestionario marco está implícita la hipótesis de lectura formulada en términos de la *intentio operis* (Eco, 1992). Al ser comparada posteriormente con las lecturas de los entrevistados, dicha hipótesis guiará el análisis de las repuestas y permitirá elaborar las conclusiones del estudio de recepción.

2. Teatro y política: los significantes de *Decadencia*

Escrita en 1981, dos años después de la llegada de Margaret Thatcher al poder, *Decadencia*, pieza teatral del inglés Stephen Berkoff, se estrenó en Buenos Aires el 5 de marzo de 1996 en la Sala Cunill Cabanellas del TMGSM, con dirección de Rubén Szuchmacher y un elenco integrado por Ingrid Pellicori y Horacio Peña.

La obra está estructurada en catorce escenas, en las que se desarrollan las relaciones de dos parejas adúlteras: Helen y Steve, y Sybil y Les, interpretados por la misma pareja de actores. Steve y Helen son amantes, y Sybil, la esposa de Steve, es a su vez amante de Les, un detective privado con quien ella planea asesinar a su marido. Estos personajes muestran la realidad de sus clases sociales: Steve, perteneciente a la decadente aristocracia británica, está casado con una "nueva rica", sin rango pero con dinero, quien tiene un amante, miembro de la

clase obrera, típico producto del modelo thatcherista, excluyente y segregacionista. Steve y Helen hablan de su honor, de su espacio de poder, de la ópera, de la ropa elegante. Hablan del sexo impúdica y brutalmente y exponen su desprecio hacia los obreros, los negros y los marginados. Sybil y Les sufren carencias y demuestran la impotencia que sienten frente a los manejos del poder.

El espacio escenográfico se dispone entre dos plateas escalonadas que se enfrentan a todo lo largo de la sala y dejan entre sí un extenso espacio escénico, totalmente vacío. Salvo por un único elemento: una *chaise longue* de pana capitoneada granate que se va desplazando de una punta a otra del escenario siguiendo el devenir de las escenas. Los cambios de escena están marcados por un simple apagón. Tal disposición escenográfica es una propuesta del director: en una obra donde todo se duplica, el público también debía estar duplicado. La "puesta móvil" tiene como objeto que las escenas puedan ser enfocadas desde varios ángulos y por la totalidad de los espectadores, cualquiera sea su ubicación.

Dada la sencillez y el despojamiento de la escenografía, el mayor peso del espectáculo descansa en el intenso trabajo corporal de los actores. El desdoblamiento de los personajes sin ninguna ayuda externa - cambios de vestuario, de maquillaje, etc.- constituye un verdadero desafío, ya que luego de cada apagón los actores interpretan a dos personajes totalmente distintos de los anteriores. Las dos historias entrelazadas -explica Ingrid Pellicori- se rigen por lógicas diferentes: *"En el caso de los personajes populares, transcurre el tiempo, hay conflicto, hay dolores internos y se parece a las historias convencionales. En cuanto a los otros dos personajes, que son aristócratas, daría la impresión de que el tiempo no transcurre, están siempre en una especie de burbuja de placer orgiástico, llenos de excesos de todo orden"* (La Prensa, 11/3/96). Al comentar su trabajo de puesta en escena, Szuchmacher declara:

"El tema central es el exceso y el correlato escénico es una absoluta economía, ya que creo que la única forma teatral de contar el exceso es recurrir a una imagen vacía" (El Cronista, 6/3/96).

En cuanto al estilo dramático, Stephen Berkoff se considera continuador de Bertolt Brecht y de Antonin Artaud. Como el primero, busca en la historia los elementos para sus dramas en un intento por hacerle ver al espectador una "nueva

moral". Del segundo recupera los valores de la crueldad y sobre todo los expresa mediante la palabra. En Berkoff, la palabra aparece como hecho dramático. Su mirada fuertemente política subordina el aspecto psicológico de las conductas humanas. En el caso de *Decadencia*, busca describir el funcionamiento de mentalidades; sus personajes son más paradigmáticos que psicológicos: en cada personaje se esconden muchos otros. Se acerca, de este modo, al estilo brechtiano en el que el personaje no muestra una psicología sino una conducta social.

El director Jorge Lavelli caracteriza el modo de expresión berkoviano como un "teatro de relato": un teatro que rechaza el diálogo y se construye sobre monólogos, a los que también se podría considerar como "falsos diálogos". Este teatro-relato constituye una forma original:

"por supuesto que es literaria, en el sentido de que le permite a Berkoff desplegar ese lenguaje ritmado, rimado, poético y canalla, refinado y grosero. Un lenguaje que se sitúa más allá de la realidad, que nunca es solamente "social", sino que expresa la síntesis de un pensamiento; pero también tiene carácter dramático: esos monólogos siempre van dirigidos a un interlocutor, que no es forzosamente el personaje que está en el escenario, sino que puede ser el público" (La Maga 6/3/1996).

Dicha modalidad de narración permite, según Lavelli, una gran libertad en el tratamiento del tiempo: atravesando las épocas, juega con las relaciones entre el tiempo vivido y el tiempo rememorado o imaginado. Las escenas desarrolladas en presente alternan con relatos del pasado, componiendo un rompecabezas que marca un itinerario sentimental, social y político.

Otro rasgo anticonvencional del estilo de Berkoff es el hecho de que escribe sus obras en verso, dándole a la versificación un sentido muy lejano al tradicional. Esto se aprecia más claramente en el idioma inglés, cuya abundancia de monosílabos suele ser utilizada coloquialmente como algo risible, circunstancia que aprovecha Berkoff para formular su propuesta: la liviandad y la gracia de la expresión provocan un efecto más agresivo y siniestro.

El tono obsceno de la pieza radica en su lenguaje, por momentos culto y por momentos soez, que se define por el exceso y la ostentación. En opinión de

Rubén Szuchmacher, el exceso de las "malas palabras" sirve estilísticamente para

"llevar hasta el colmo la situación de obscenidad que no está dada por las malas palabras, sino por los relatos, por lo que se cuenta de excesivo, allí donde el exceso de dinero es obsceno porque implica que otros no lo tengan (...) no hay democracia en el placer, ¿no?; no hay una correcta distribución del placer, entonces los que tienen placer se vuelven obscenos porque se lo acumulan todo para ellos" (La corte, mayo de 1996).

Valorando el protagonismo del lenguaje en la obra de Berkoff, declara el director español Guillermo Heras:

"En una civilización de la imagen, del mensaje deglutido a través de medios de comunicación cada vez más asépticos y empobrecedores por falta de utilización de una lengua rica e imaginativa, el teatro y los autores como Berkoff se convierten en piezas clave en el territorio de la supervivencia de la memoria del lenguaje" (La Maga, 6/3/96).

El análisis social de *Decadencia*, situada en plena vigencia del thatcherismo, revela una mirada crítica sobre las costumbres y los modos de pensar de una clase social engendrada por la política neoconservadora: la de los nuevos ricos, mucho más opulentos y crueles que los privilegiados de otras épocas. La diferencia estriba, según Ingrid Pellicori, en la condición de excluyente de esta nueva categoría social que depende, para existir, de la marginación absoluta de los otros sectores. Otro blanco de la crítica de Berkoff es el hecho de que tanto el miembro de la clase alta como el proletario

"están atrapados por los mismos apetitos y la misma insatisfacción. La vida del noble transcurre en la ostentación, y la rebeldía del proletario no se manifiesta como un rechazo (...) sino como un resentimiento por no poder acceder a todas las atractivas ofertas que brinda el consumismo" (Horacio Peña en *Ámbito Financiero* 29-2-96).

Ingrid Pellicori define el sentido de la "decadencia" presente en la pieza:

"la decadencia no es de un grupo social sino de un mundo completo. La idea es que si los que gobiernan o tienen el poder están en decadencia, es muy

difícil que algún sector quede salvaguardado. El conservadurismo y el imperio de las leyes de mercado generan unos ricos obscenos, que practican una cultura del exceso y la ostentación totalmente vigente en la sociedad argentina de hoy" (El Cronista 6/3/96).

Con respecto a la actualidad de la obra para el público argentino Rubén Szuchmacher ha afirmado que *Decadencia* representó para él un feliz hallazgo, por tratarse de un texto político que habla de este momento y que le permite "fusionar el presente artístico con el presente social" (Teatro, TMGSM, mayo de 1996).

Por último, y con miras a nuestro estudio de recepción, nos interesa señalar en esta presentación de la obra la hipótesis de lectura sustentada por su director, a la que nos hemos ceñido por considerarla acorde con la *intentio operis* para diseñar nuestro cuestionario marco. Ante la pregunta de la cronista de *La Corte*: "¿Qué creés que es lo que más le llega a la gente: la lectura política, o que se queda más en lo obsceno y en el lenguaje?", responde Szuchmacher:

"Yo creo que hay un primer impacto estético y como todo impacto trasciende lo temático; (...) y a partir de ahí hay distintos tipos de reacción; hay gente que sí pesca la cosa política y la gente más joven establece más rápidamente el lugar de resonancia, no se preocupa por las malas palabras... Acostumbrados a ver el teatro off, si fuiste dos veces a verlo a Urdapilleta, qué te importa (...) si es un lenguaje que está incorporado, por lo tanto pueden ir más al fondo. Varios pibes jóvenes me dijeron que el programa tendría que ser una revista Caras que dijera Decadencia, Ingrid y Horacio posando en uno de esos livings truchos y yo creo que en esa idea estaban expresando el haber capturado el punto central de lo que es la obra. Después hay un público mayor que queda como espantado, y hay gente a la que no le gusta definitivamente la obra, y no se puede ir de la sala porque la obra va yendo hacia el lugar de la salida, con lo cual se aguantan hasta el final, mientras que parte del público ostensiblemente se retira indignado de la sala, cosa que me parece fantástico que suceda porque si una obra provoca escándalo además de adhesión está bien." (La Corte, Mayo de 1996).

3. Descripción de la entrevista

a) La entrevistada

En este estudio hemos efectuado quince entrevistas, de las cuales seleccionamos la que aquí exponemos. Recuérdese que el sentido y la finalidad de estos estudios no consiste en la búsqueda de regularidades observables a lo largo de un conjunto numeroso de individuos, si bien es cierto que probablemente éstas puedan determinarse empíricamente por otros medios, tales como los cuestionarios estructurados, las encuestas autoadministradas, etc. La finalidad de este tipo de estudios de campo consiste en lograr un acercamiento lo más ajustado y realista posible a la perspectiva del espectador con miras a diluir las tendencias intelectuales y teóricas que predominan en la actividad de los estudiosos. Tales tendencias conspiran en diverso grado contra la viabilidad de una descripción objetiva del tipo de vínculo que entablan los espectadores con los espectáculos, ya que no parece razonable adjudicar a los espectadores las mismas preocupaciones o expectativas que caracterizan a los investigadores de la disciplina.

Por otro lado, la comunicación entre investigadores y espectadores propiciada por el método de las entrevistas abiertas permite una base de entendimiento con el público teatral que puede favorecer la comprensión de aquellos aspectos de la recepción frecuentemente hipotetizados por artistas, productores y estudiosos. Pensamos, concretamente, en los motivos del éxito o fracaso de los espectáculos, en la cuestión del uso del tiempo libre, en la influencia de otras instancias de entretenimiento que pueden operar como factores decisivos de la respuesta que el público tributa a las diversas ofertas teatrales. La posibilidad de analizar estas cuestiones a lo largo de una conversación mantenida con un espectador constituye, así, un requisito fundamental para estudiar el lugar en que los espectadores, en tanto consumidores culturales, sitúan los espectáculos teatrales con respecto a otras ofertas artísticas.

Nuestra entrevistada, de 34 años de edad, es una docente de escuela secundaria del área de Ciencias Sociales. Actualmente ejerce como profesora de

Historia y Educación Cívica del ciclo básico en colegios de Capital Federal y Gran Buenos Aires. Vive con su familia en la localidad de Banfield y concurre aproximadamente dos veces al mes a distintas salas teatrales. Aunque manifestó no ver demasiada televisión, indicó que los programas de su preferencia son los del tipo de opinión y periodísticos.

Por la profesión que ejerce y por su formación académica nos pareció el mejor exponente de las entrevistas que efectuamos, ya que a primera vista la temática propuesta por nuestro cuestionario marco parecía estar sintonizada a tales características.

b) Las consignas de la entrevista

Como ya puntualizamos, utilizamos para esta oportunidad el método de entrevista abierta, el cual consiste en una conversación mantenida con un espectador de acuerdo con un cuestionario marco elaborado según las orientaciones generales de cada investigación. En el estudio que presentamos aquí nos interesó observar si los espectadores eran capaces de retener elementos de crítica social referidos a cuestiones como la relación entre las clases sociales inglesas, la política del gobierno británico de los 80', la segregación racial, etc.

Nos pareció oportuna esta orientación, ya que en virtud de ciertos elementos del espectáculo, tales como las referencias a la sexualidad, el lenguaje procaz, la ausencia de decorados, etc., queríamos indagar en la **jerarquización temática** que utilizan los espectadores a fin de evocar posteriormente una obra que han visto. Nuestro supuesto se apoya en el hecho de que el recuerdo que tenemos de una obra teatral guarda cierta relación con aquellos elementos que despertaron nuestra curiosidad, que movilizaron nuestra atención, o que nos afectaron de un modo manifiestamente mayor que otros. En otras palabras, los aspectos de un espectáculo que mejor recuerda un entrevistado constituyen un indicador de las mayores emociones que aquéllos le ocasionaron.

Inversamente, el hecho de que un entrevistado olvide ciertos elementos de una obra parece indicar que durante el desarrollo del espectáculo tales

elementos no merecieron -desde el punto de vista del espectador- la relevancia que sí puede adjudicárseles a los que recuerda sin mayores dificultades.

Para el caso de *Decadencia*, establecimos la orientación de la entrevista a partir de las alusiones a la actualidad sociopolítica inglesa que se registran en el texto. Junto con las destacables referencias escatológicas y sexuales, cuyo vigor podría estar destinado a propiciar mayor sorpresa, el texto incurre en menciones a la sociedad inglesa liderada por el thatcherismo, poniendo en *Steve* parlamentos de corte racista y conservador.

Para nuestras entrevistas organizamos el cuestionario marco de acuerdo con la ya comentada hipótesis de lectura del director de la obra. Dicha hipótesis adjudicaba a los numerosos recursos procaces de la obra la función de adorno, de accesorios favorables para la mejor dinámica de la pieza, mientras que el núcleo de *Decadencia* se ofrecía en un segundo plano, tras la poco sutil amalgama de golpes bajos, palabrotas y referencias escatológicas. El cuestionario marco, pues, planteaba a los entrevistados una lectura política de la obra que probablemente ellos mismos no habían efectuado durante el espectáculo.

Tal como señalamos antes, las entrevistas abiertas se componen de dos clases de preguntas: las sustantivas, directamente relacionadas con los objetivos de la investigación, y las periféricas, cuyas funciones son básicamente dos: dotar a la entrevista de una mayor naturalidad y obtener ciertos datos acerca del tipo de relación que el entrevistado entabla con el espectáculo.

Nuestro cuestionario, por lo tanto, preveía una serie de preguntas periféricas, tales como las sugerencias de la crítica especializada, las características de la sala, la trayectoria del director o de los actores, etc. que cada entrevistado había considerado o no para tomar la decisión de concurrir al espectáculo. Además de servir a los fines de distender la conversación, estas preguntas son importantes para interpretar las respuestas de los entrevistados a las preguntas sustantivas, ya que nos permiten acceder a evidencias acerca de las expectativas y preferencias habituales que motivan su concurrencia a las salas teatrales. Un espectador que afirma que le basta el hecho de que la obra se ofrezca en el Teatro San Martín, por ejemplo, está indicando un determinado tipo de actitudes generales hacia un espectáculo en particular, que parecen yuxtaponerse a las cuestiones estéticas o

temáticas que dicho espectáculo plantea. Otra instancia de las preguntas periféricas solicitaba que los entrevistados indicasen los elementos específicamente teatrales que mejor recordaran de *Decadencia*. De esta manera, se hizo posible obtener evidencias acerca de la conceptualización del "hecho teatral" que implícitamente manejaban los espectadores.

Las cuestiones sustantivas, por su parte, inquirían acerca de los elementos relacionados con la realidad política que presenta el texto. La pregunta *¿Recuerda si aparece mencionado algún político real en la obra?* se formuló para determinar si los entrevistados habían recuperado la obra en términos de crítica social o política. Otra pregunta se refería a la clase social de los personajes, pues esta cuestión tiene incidencia en la forma de abordaje del espectáculo que el cuestionario proponía. Finalmente, se formularon algunas preguntas centradas en el personaje de *Les*, por el que se hacía más nítida la intencionalidad de crítica del texto.

4. Las respuestas

Nuestra entrevistada manifestó que decidió ir a ver la obra porque algunos amigos se la habían recomendado. También relató que había asistido a varios espectáculos dirigidos por Szuchmacher (*Sueño de una noche de verano* y *Palomitas Blancas*), pero que en general su decisión de ir al teatro no suele estar motivada por el director, ni por la sala donde se ofrecen las obras, etc. Asimismo, nos respondió que como no lee las críticas periodísticas, la temática y la tendencia ideológica de los espectáculos no influyen en su elección. Con respecto a *Decadencia*, le preguntamos acerca de lo que el título le había sugerido antes de decidir ir a verla. Nos respondió que pensaba que el título era muy abarcativo, lo que no le permitió orientarse con respecto a la probable temática del espectáculo. También le preguntamos si no había asociado *decadencia* con corrupción política o con algún tipo de desviación moral. En este caso, respondió negativamente.

Otras preguntas de las que denominamos periféricas tenían previsto

solicitar a la entrevistada que indicara elementos del espectáculo que le hubieran parecido más específicamente teatrales. Como observamos que este tipo de cuestiones de algún modo ponían en aprietos a la entrevistada, ya que la consigna para el entrevistador era abstenerse de orientar las respuestas, dejamos sin efecto esta línea de interrogaciones y proseguimos hacia las preguntas sustantivas. Con todo, la entrevistada señaló como teatrales las actuaciones múltiples, la economía de expresión y el clima de la sala, que favorecía al público y a los actores. Como puede verse, con *actuaciones múltiples* nuestra entrevistada se refiere al desdoblamiento de personajes que realizan los actores. Con respecto al clima de la sala, le preguntamos si recordaba a partir de qué escena éste comenzó a hacerse más favorable. Respondió que no recordaba una escena en particular, pero que sintió que esto ocurría cuando la acción se desplazaba hacia el centro de la escena. Por otra parte, relató un incidente acaecido con otra espectadora, quien se retiró de la sala ostensiblemente indignada por el contenido obsceno de una de las escenas. A juicio de nuestra entrevistada este hecho contribuyó a mejorar el clima, puesto que generó una suerte de complicidad entre la sala y la escena.

Las preguntas sustantivas se formularon de acuerdo con una lectura de la obra que a nuestro juicio los entrevistados no habrían efectuado durante el espectáculo. Por ello es que algunas de estas preguntas estaban destinadas a precisar la imagen que los entrevistados tenían del espectáculo a varios días de la función. De esta manera, se haría posible establecer los puntos de coincidencia entre su lectura y la propuesta en este estudio. Nos pareció más representativo del punto de vista de nuestra entrevistada interrogar acerca de las escenas que por distintas razones mejor recordara. Por ejemplo, le preguntamos por la escena donde se distinguiera el buen desempeño actoral, el mejor manejo escénico y lo "sustantivo" del mensaje del espectáculo. A su juicio, la buena labor de los actores quedó reflejada en la escena de la borrachera (Steve) y la del relato de la cacería del zorro (Helen). Marcó como la escena mejor lograda la del restorán. En cuanto a la secuencia que permitiera sintetizar el mensaje de la obra, la entrevistada respondió que no podía puntualizar ninguna, ya que en su opinión *todas* las escenas eran igualmente escabrosas, de fuerte contenido sexual o sensual y destinadas a acentuar los excesos de ese tipo como indicadores de la decadencia social.

Ya respecto de nuestra hipótesis de lectura, le preguntamos a nuestra entrevistada si podía indicar a qué clase *social* pertenecían los personajes. Su respuesta fue que salvo el detective -de clase media baja- los demás personajes eran de clase alta. También le preguntamos si recordaba alguna referencia a autoridades del gobierno británico efectuada durante la obra, a lo que nos respondió negativamente. Por último, le solicitamos que justificara por qué Les no cumplía con la orden de asesinar a Steve, ya que le puntualizamos que este personaje "daba a entender" los motivos del aplazamiento de la ejecución en un parlamento próximo al final. Nuestra entrevistada no respondió a esta pregunta, pero sí dijo recordar el parlamento, aunque no podía precisar si en él se justificaba el accionar de Les.

5. Conclusiones

Según las respuestas obtenidas, parece claro que nuestra entrevistada adjudicó mayor importancia a los elementos de significación concebidos por el director y el autor como soportes significantes de un contenido esencialmente crítico no tanto de la moral privada, sino de la política conservadora y sus consecuencias en la fragmentación y exclusión social. El hecho de que en el relato de la entrevistada se omitieran las referencias a la discriminación racial, a los irónicos elogios a las autoridades conservadoras, a la relevancia del parlamento de Les como portavoz de las ideas del autor, nos permite interpretar que al menos en este caso ni siquiera la preparación profesional que facilitaría cierta permeabilidad para determinados temas constituye un factor decisivo para la recuperación del sentido de un espectáculo cuya propuesta estética desafía manifiestamente el horizonte de expectativas de los espectadores.

Bibliografía

- Berkoff S. (1981) *Decadencia*, Buenos Aires: mimeo del TMGSM
- Cabrera H. (1996) "La caída argentina, escrita hace 15 años" *Página 12*, Buenos Aires, 27/02. "Un duelo de actores en una obra de tinte feroz" *Página 12*, Buenos Aires, 16/03.
- Cortese N. (1996) "Pellicori- Peña: 'No haremos un panfleto'," *Ambito Financiero*, Buenos Aires, 29/02.
- Cosentino O. (1996) "Bellos, ricos y monstruosos" *Clarín*, Buenos Aires, 8/03.
- Dubatti, J. (1996) "Szuchmacher dirige una obra de Stephen Berkoff en el San Martín", *El Cronista*, Buenos Aires, 6/03. "Szuchmacher, un artista del hambre", *El Cronista*, Buenos Aires, 20/03
- Eco, U. (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Fernández, G. (1996) "Auténticos decadentes", *Clarín*, Buenos Aires, 21/03.
- Herren, A. (1996) "*Decadencia*. Una extraña alegoría con rima sobre la obscenidad del mundo". *La Prensa*, Buenos Aires, 11/03
- Jensen, K. & Jankowski, N. (1993) *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona, Bosch.

- Pacheco, C. (1996) "*Decadencia*, una obra que habla sobre la sociedad actual". *La Maga*, Buenos Aires, 6/03 "Berkoff expone la palabra en su total brutalidad". *La Maga*, Buenos Aires, 6/03.
- Rodríguez de Anca, A. (1996) "Cómo ser inglés y no morir en el intento". *La Prensa*, Buenos Aires, 22/03.
- Santagada, M. (1993) "La recepción teatral desde un punto de vista no informático" *La Escalera* N° 2, E.S.T. - U.N.C.P.B.A.. Pp 73-84.
- (1996) "Espectáculos y Espectadores: un estudio de campo". Tandil, Buenos Aires, Mimeo
- Troncone, C. (1996) "*Decadencia*. Un fresco verbal, feroz y corrosivo". *Teatro*. TMGSM, Buenos Aires, II, 3, pp 60, 65.
- Tuma, M. E. (1996) "Rubén Schumacher, director teatral". *La Corte*. Buenos Aires, 3/ 05.